



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Berufe der Wirklichkeit.
Die filmische Repräsentation der Arbeit im Werk
von Andreas Dresen“

Verfasserin

Kim Lange

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass

- ich die Diplomarbeit selbständig verfasst habe, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
- ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form (einem/einer Beurteiler/in zu Begutachtung) als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.
- diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, März 2013

Kim Lange

Gleichheitsgrundsatz

Im Sinne der Gleichberechtigung bemühe ich mich in der vorliegenden Arbeit um die Verwendung möglichst geschlechtsneutraler Formulierungen. Werden Frauen dennoch unter einer maskulinen Singular- oder Pluralform subsumiert (z.B. Zuseher/Zuschauer etc.), so halte ich an dieser Stelle ausdrücklich fest, dass dies nur zum Zweck einer erleichterten Lesbarkeit des Textes geschieht.

Wien, März 2013

Kim Lange

Dank

Liebe ihr alle,

die ihr euch hier an dieser Stelle völlig zu Recht wieder erkennt:

Ich danke euch von ganzem Herzen für eure Hilfe, Nerven und Unterstützung!

Inhalt

EINLEITUNG	1
1. DER SOZIALE KONTEXT IM DEUTSCHEN SPIELFILM DER 1990ER JAHRE	5
1.1. Themen / Sujets.....	10
1.2. Georg Seeßlens „Die Rückkehr des Sozialen im Film“	16
<i>1.2.2 ... und die kinematografische „Welle“ als Zeichen der Aufbruchstimmung in der europäischen Gesellschaft</i>	20
<i>1.2.2. ... und die Theorie des sozialen Schlüssels</i>	21
1.3. Das Motiv der Arbeit im deutschen Spielfilm	23
<i>1.4.1. Die Auswirkungen des Neoliberalismus</i>	28
<i>1.4.3. Migrantische Einflüsse</i>	32
2. DIE REALISTISCHE TENDENZ IM KONTEMPORÄREN SPIELFILM	37
2.1. Themenrelevante Begriffserläuterung	38
<i>2.1.1. Filmische Authentizität – Wirklichkeit – Inszenierung</i>	38
<i>2.1.2. Realität – Realismus</i>	41
2.2. Zur filmischen Inszenierung und Konstruktion von Authentizität und Wirklichkeit im Spielfilm	45
2.3. Filmische Repräsentation soziokultureller Zeichen.....	54
2.4. Die Mischform des dokumentarischen Spielfilms – Das Verwischen der Gattungsgrenzen	59
3. WERKBIOGRAFISCHER KONTEXT - ANDREAS DRESEN UND DIE RÜCKKEHR DES SOZIALEN KINOS	67
3.1. Vom Studium bis zur Wendezeit	69
3.2. Dresens Arbeit in Ost und West.....	70
4. ANALYTISCHER BLICK AUF ANDREAS DRESENS SPIELFILME	73
4.1. DIE POLIZISTIN	74
<i>4.1.1. Synopsis</i>	74
<i>4.1.2. Der Arbeitsplatz am Arbeitsplatz</i>	75

4.1.3. Berufsbild Polizistin – eine Figurenanalyse	78
4.1.3.1. Die Figur als visueller Schwerpunkt	82
4.1.3.2. Wir hören, was wir sehen	86
4.1.3.3. Tagebuch einer Beamtin	87
4.1.4. Das New British Cinema - Ken Loach und Mike Leigh im Vergleich mit Andreas Dresen	89
4.2. HALBE TREPPE	98
4.2.1. Synopsis	98
4.2.2. Gleichberechtigung statt Hierarchie	98
4.2.3. Andreas Dresens Figurenensemble	102
4.2.3.1. Die visuelle Herausforderung einer Improvisation	105
4.2.3.2. Eine musikalische Gruppierung – Die 17 Hippies	108
4.2.3.3. Szenenüberschriften als Drehbuchgrundlage – Die Grenzgänge der Improvisation	110
4.2.4. Auf den Spuren der Dogma 95	111
4.3. SOMMER VORM BALKON	115
4.3.1. Synopsis	115
4.3.2. Ein Filmprojekt im Schnelldurchlauf	116
4.3.3. Zwischen Beruf und Berufung – Sozialer Beruf versus Arbeitslosigkeit	118
4.3.3.1. Statische Dialogbilder treffen beiläufige Bewegungsmomente	122
4.3.3.2. Die Schlagermusik – Ironische Kommentare auf der akustischen Ebene	125
4.3.3.3. Die alltägliche Kunstsprache	126
4.3.4. Wolfgang Kohlhaases Alltagsgeschichten und der italienische Neorealismus	128
5. Fazit und Ausblick	134
6. ANHANG	139
7. LITERATURVERZEICHNIS	157
8. FILMOGRAFIE	172

Abstract

Lebenslauf

Einleitung

Nach einer langen Zeit der Stagnation erlebte das Kinoland Deutschland ab der zweiten Hälfte der 1990er Jahre einen neuen internationalen Aufschwung.¹ Zuvor waren die 1990er Jahre eher bekannt als das Jahrzehnt eines „Cinema of Consensus“², mit einer deutlichen Vorliebe für erfolgreiche amerikanische Filmproduktionen und deutsche Unterhaltungsfilme, die hauptsächlich im eigenen Land Anklang fanden. Im Gegensatz dazu stehen die Filme von Andreas Dresen, der insbesondere mit seinem Produktions- und Rezeptionskontext, sowie seiner, häufig als realitätsnah bezeichneten, Figurendarstellungen und den aktuellen sozialen Themen seiner Geschichten seit den 1990er Jahren auch außerhalb Deutschlands immer wieder für anregenden Diskussionsstoff sorgte.

Diese thematische Annäherung, an Motive der gesellschaftlichen Situation, insbesondere aus dem sozialen und politischen Bereich, ist seit Beginn der 1990er Jahre bei mehreren Werken deutscher Filmemacher zu beobachten. Die bewusste Auseinandersetzung mit Problematiken des Abbaus des Sozialstaates, der zunehmenden freien Marktwirtschaft und der Privatisierung vieler öffentlicher Dienste, welche meist unter dem Begriff des Neoliberalismus diskutiert werden, findet in dieser Zeit auch ihren Weg auf die deutschen Kinoleinwände. Der Aspekt, dass Filme „als Element der gesellschaftlichen Repräsentationsordnung“³ fungieren, wird insbesondere bei Werken deutlich, die innerhalb von spezifischen historischen Umständen entstehen und sich diesen annehmen. Der Film, schlichtweg ein audiovisuelles Kommunikationsmittel unserer Gesellschaft, kann so immer auch als Spiegel gesellschaftlicher und politischer Phänomene gesehen werden.

Arbeit bot in filmischer Sicht schon immer ein interessantes und viel genutztes Thema. Geändert hat sich mit den Jahren allerdings die Darstellung von Arbeit, genau wie sich auch Arbeit in der Gesellschaft verändert hat. Wie sieht diese Veränderung aus? Was wird damit über die Gesellschaft ausgesagt und auch über das Selbstverständnis der

¹ Vgl. Hoffgen, Maggie, *Studying German Cinema*, Leighton: Auteur 2009, S. 161.

² Rentschler, Eric, „From the New German Cinema to the Post-wall Cinema of Consensus“, in: *Cinema & Nation*, Hg. Mette Hjort/Scott MacKenzie, London: Routledge 2000, S. 260-277, S. 12.

³ Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK Verl.-Ges. 2003, S. 259.

Regisseure?

Während in Deutschland die Darstellung der Arbeit in Spielfilmen zumeist ausgegrenzt oder aber mit einem verklärten oder idealisierten Blick wahrgenommen wurde, versucht Dresen diesen Lebensbereich in seinen Werken nicht auszuklammern oder schönzufärben.

„Wohl kaum ein anderer Lebensbereich bestimmt die soziale Selbstwahrnehmung des modernen abendländischen Menschen mehr als seine berufliche Arbeit. Neben der Ermöglichung materieller und sozialer Chancen bildet die Berufsarbeit für den einzelnen neben der Familien den wohl wichtigsten Bereich sozialer Identifikation.“⁴

Die Darstellung der Arbeit und der Berufe seiner Figuren gehört ebenso zu seinen Geschichten, wie ein humorvoller und detaillierter Blick auf unsere aktuelle Gesellschaft. Inwiefern diese bewusste Einbeziehung der Berufe der Figuren und ihres alltäglichen Lebens eine Rolle bei der realitätsnahen Wirkung seiner Spielfilme spielt, ist eines der Ziele, die diese Arbeit verfolgt. Zunächst liegt der Schwerpunkt aber auf der Definition von Realität, Wirklichkeit und medialer Authentizitätswirkung um schließlich eine Antwort auf die folgende Frage zu erhalten:

Auf welche Art birgt die filmische Repräsentation der Arbeitswelt als inhaltliches oder formales Gestaltungsmittel in Andreas Dresens Spielfilmen eine Verbindung zwischen der Gegenwartsgesellschaft und der realitätsnahen Wirkung auf den Zuschauer?

Einige Thesen soll dabei die Forschungsfrage leiten und unterstützen.

- Durch Andreas Dresens Arbeits-/Produktionsweise erhalten seine Filme und insbesondere seine Figuren eine realitätsnahe Wirkung. Dabei spielt insbesondere die Wahl der Berufe und die Darstellung des Arbeitslebens der Figuren eine entscheidende Rolle.
- Der Einsatz dokumentarischer Mittel, wie die Improvisation, das Nutzen der Handkamera, das Drehen an Originalschauplätzen, die Mischung von Laiendarstellern und Schauspielern und der Bruch mit der klassischen Erzählweise, verstärken die Authentizitätswirkung seiner Spielfilme.

⁴ Aßländer, Michael S., *Von der vita activa zur industriellen Wertschöpfung: Eine Sozial- und Wirtschaftsgeschichte menschlicher Arbeit*, Marburg: Metropolis - Verlag für Ökonomie Gesellschaft u. Politik 2005, S. 9.

- Die Darstellung der Arbeitswelten der Figuren steht in Wechselwirkung mit den gesellschaftlichen Strukturen dieser Zeit.

Hilfreich in Hinblick auf die grundlegende Entwicklung der deutschen Spielfilme der 1990er und beginnenden 2000er Jahre waren die Aufsätze der Arnoldshainer Filmgespräche. Die Herausgeber Ernst Karpf, Doron Kiesel und Karsten Visarius greifen in diesem Rahmen auf diverse Beiträge zurück, die sich mit dem Thema „der Rückkehr des Sozialen im Film“⁵ beschäftigt haben. Verstärkt beobachteten neben ihnen Autoren wie Georg Seeßlen, Anke Leweke, Sighard Neckel, Yvonne Spielmann, Kitty Vincke und Werner Schneider, mit dem Ende der 1990er Jahren, eine vermehrte filmische Auseinandersetzung mit sozialen Ungleichheiten und Missständen, welchen bewusst ein Platz auf der Leinwand eingeräumt wurde und noch immer wird. Georg Seeßlen schreibt davon, dass letztendlich jede Kinogeschichte danach strebt eine individuelle Geschichte zu erzählen, die gleichzeitig allgemein gesehen werden kann. Dies ist nötig, damit der Zuseher die Geschichte verstehen und nachvollziehen kann. Wirklichkeit und Mythos hängen dabei im Kino untrennbar zusammen.⁶ Die Beiträge in diesem Sammelband analysieren diese Rückkehr und versuchen dabei die Frage zu beantworten, ob die Darstellung des Sozialen im Film einer bestimmten Ästhetik unterliegt. So gibt das erste Kapitel einen Überblick über den sozialen Kontext der deutschen Spielfilme in den 1990er Jahren, mit besonderem Blick auf Georg Seeßlens Überlegungen.

Bevor jedoch eine genauere Analyse der filmischen Darstellung der Arbeitswelten erfolgen kann, gilt es im zweiten Kapitel einige Begriffe näher zu erläutern. Die Termini der filmischen Authentizität, der Wirklichkeit, der Inszenierung, der Realität und des Realismus legen den Grundstein für die Überlegungen zur Gattungsdefinition von Dokumentar- und Spielfilm und ihren Grenzüberschreitungen.

Nach einem kurzen Einblick in Andreas Dresens Entwicklung und seine Arbeitsweise - wobei es zu klären gilt, wie sich Dresens Arbeits- und Produktionsweise auf die authentische Darstellung seiner Figuren auswirkt - widmet sich diese Arbeit einer Analyse Dreien seiner Filme.

⁵ Karpf, Ernst/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hg.), *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*, 16 Arnoldshainer Filmgespräche, Marburg: Schüren 2000.

⁶ Seeßlen, Georg, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, in: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*, 16 Arnoldshainer Filmgespräche, Hg. Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2000, S. 9-24, S. 9.

Dabei, betrachtet man mit André Bazins Augen den Film als Sprache⁷, müssen dabei die einzelnen Wörter, die Bestandteile dieser Sprache, auch einzeln analysiert werden. Die Wörter sind in diesem Fall die Bilder der Kamera, der Schnitt, die Montage, die Musik, die Geräusche, die Farben, die Figuren, ihre Positionen im Bild und ihre Kostüme und Masken, wie auch die Orte und die Geschichte, die erzählt wird. All diese Teile führen zu dem Ganzen, der Sprache, die, wenn sie vom Zuschauer verstanden wird und es zu ihrem Ziel gehört, wiederum ein Gefühl von Wirklichkeit vermitteln kann.⁸

Mit dieser Gedankengrundlage, in Berufung auf Werner Faulstichs *Grundkurs Filmanalyse* und Margrit Tröhlers Modell zur *Plurale Figurenkonstellationen im Film*, sowie einem ausführlichen Interview mit Andreas Dresen, erfolgt die Analyse von *DIE POLIZISTIN*, *HALBE TREPPE* und *SOMMER VORM BALKON*.

Durch den konkreten Vergleich der einzelnen Filme mit anderen filmischen Bewegungen Europas versuche ich einen analytischen Dialog zu öffnen, der sowohl formal, als auch inhaltlich in Hinblick auf den gesellschaftlichen Kontext interessant erscheint.

Das Ziel dieses Textes ist es, Erkenntnisse und Ideen aus verschiedenen Bereichen der Analyse miteinander in Verbindung zu bringen und so eine Versprachlichung des Kunstwerkes zu schaffen, die den Filmen von Andreas Dresen gerecht wird.

⁷ Vgl. Bazin, André, *Was ist Film?*, Hg. Robert Fischer, Berlin: Alexander-Verlag ²2004, S. 40; (Orig. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Ed. du Cerf. 1958-1962.

⁸ Vgl. Casetti, Francesco, „Der Stil als Schauplatz der Verhandlung. Überlegungen zu filmischem Realismus und Neo-Realismus“, *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 18/1, 1/2009, S. 129-139, S. 129f.

1. Der soziale Kontext im deutschen Spielfilm der 1990er Jahre

In den 1990er Jahren wurde die deutsche Filmbranche klar von der Diskussion über die zunehmende Kommerzialisierung und das sich ändernde Bewusstsein des sozialen Aspektes in deutschen Spielfilmen dominiert.

Trotz der letzten drei Jahrzehnte, in denen die Filmemacher des Jungen Deutschen Films eine große Rolle bei der Weiterentwicklung des deutschen Films spielten, erinnerte die Wiederkehr des Komödien-Genrekinos eher an einen Rückschritt in Richtung Unterhaltungskino, wie es aus der Nachkriegszeit bekannt war.

Nach dem Zweiten Weltkrieg und den direkt darauffolgenden „Trümmerfilmen“⁹ setzten die 1950er Jahre den Schwerpunkt wieder auf Unterhaltung. Genauer gesagt war es vor allem der Heimatfilm, der das Publikum in die Kinos zog.

Andrea Schuster gibt in *Zerfall oder Wandel der Kultur? Eine kultursoziologische Interpretation des deutschen Films* aus dem Jahr 1999 Auskunft über die Hintergründe der Filmtradition der 1950er Jahre, die große Parallelen zu der sich wandelnden Filmkultur der 1990er Jahre aufzeigt.

„Die fünfziger Jahre zeichneten eine ökonomische Krise des Films in der Bundesrepublik Deutschland ab. Ein steifes Festhalten an Tradition prägte die westdeutsche Filmkultur. Man konnte diesen sozialen Tatbestand auch mit Unsicherheit, Angst, abwartender Haltung in Verbindung bringen. Die Massenproduktionen der Unterhaltung dominieren zunächst die westdeutsche Filmlandschaft. Das primäre Ziel war es, sich von allem ablenken zu lassen und einfach abzuschalten.“¹⁰

Besonders der Heimatfilm gelangte in dieser Zeit zu beachtlichem Ruhm, da er wichtig war für die Bildung einer Nachkriegsidentität, die für das geteilte Deutschland bis dato noch nicht formuliert war, und außerdem dem Zuschauer ein wohliges Gefühl

⁹ Der Trümmerfilm entstand kurz nach dem Ende des Krieges und wurde besonders durch die Lizenzierung der Alliierten und seinen realistischen, teilweise (halb-)dokumentarischen Blick auf das Nachkriegsdeutschland geprägt. Er versuchte eine Auseinandersetzung mit der Kriegs- und Nachkriegszeit zu schaffen und ließ die Geschichten vornehmlich in den Ruinen der zerstörten Städte spielen. Siehe: Fischer, Thorben/Mathias N. Lorenz (Hg.), *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 52.

¹⁰ Schuster, Andrea, *Zerfall oder Wandel der Kultur? Eine kultursoziologische Interpretation des deutschen Films*, Wiesbaden: DUV, Dt. Univ.-Verlag 1999, S. 195.

verschaffte.¹¹ Diese Filme erzielten, mit ihrer Darstellung einer heilen Welt von harmonischen Familienverhältnissen in idealisierten Landschaften, auch die größten Erfolge der Filme der Nachkriegszeit.¹²

„German cinema, it appears, was never as parochial as during the 1950s. In its effort to stake its claim on a market heavily influence by American films and Allied distributors, the German film industry had turned inward.“¹³

Das Nachkriegskino hatte keinen leichten Start und wurde sowohl durch die politische Lage - im Besonderen durch die Besatzung der alliierten Mächte -, als auch durch das Desinteresse der Filmemacher und des Publikums an kritischen und neuen ästhetischen Gesichtspunkten bestimmt.¹⁴

„Erst die Vertreter des Oberhausener Manifestes der 60er Jahre orientierten sich neu, sie erklärten den alten Film für tot.“¹⁵ Diese Kontroverse zum kommerziellen Kino, belegt Andrea Schuster mit der Begründung, dass die Filme fast ausschließlich auf Festivals präsentiert wurden und somit ökonomisch nicht funktionierten.¹⁶ Dennoch war die Zeit des Neuen Deutschen Films eine wichtige Übergangsphase, welche Hans-Günther Pflaum und Hans Helmut Prinzler bereits mit der Veröffentlichung des Manifests als „Ausgangspunkt des Gegenwartskinos“¹⁷ erkannten. Der Einfluss des italienischen Neorealismus, der französischen Nouvelle Vague und des britischen Free Cinema war unverkennbar. Der Neue Deutsche Film spiegelte den Versuch einer Verbindung zu diesen Erneuerungsbewegungen.¹⁸

Die Entwicklung der richtigen Balance von Kommerz und Kunst, die der Deutsche Film forderte, beobachteten Pflaum und Prinzler eher kritisch:

„Es ist zu hoffen, dass andere Nachwuchs-Regisseure ähnlich konsequent ihren eigenen Weg suchen und gehen; andernfalls könnte aus der gepriesenen Vielfalt des neuen deutschen Films schnell ein Kino der Einfalt

¹¹ Vgl. Faulstich, Werner, *Filmgeschichte*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG 2005, S. 142.

¹² Vgl. Hake, Sabine, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Aus dem Engl. von Roger Thiel, Deutsche Erstausgabe Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2004; (Orig. *German National Cinema*, London and New York: Routledge 2002), S. 197.

¹³ Moltke, Johannes von, „Evergreens: The Heimat Genre“, in: *The German Cinema Book*, Hg. Tim Bergfelder/Erica Carter/Deniz Göktürk, London: British Film Institute 2002, S. 17-28, S. 18.

¹⁴ Vgl. Hake, *Film in Deutschland*, S. 201.

¹⁵ Schuster, *Zerfall oder Wandel der Kultur?*, S. 195.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Pflaum, Hans Günther/Hans Helmut Prinzler, *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt/Main: Fischer TB-Verlag 1982, S. 9.

¹⁸ Vgl. ebd.

werden. Wie schnell man dem Einfluß der Unterhaltungsindustrie verfallen und Konturen, Kanten und Ecken einer bedeutungslosen Gefälligkeit opfern kann, dafür liefern auch Entwicklungen in den deutschen Fernseh-Programmen ausreichende Hinweise.“¹⁹

Diese Hoffnungen auf ein vielfältiges Kino schienen sich jedoch zu Beginn der 1990er Jahre noch nicht zu erfüllen. Der Aufbruch, der in diesem Jahrzehnt zu bemerken ist, zielte in eine andere Richtung als die, welche die Vertreter des Neuen Deutschen Films in den 1960er Jahren wählten.

Die 1990er Jahre sind aber nicht nur in Bezug auf die deutliche Vermehrung der Multiplex-Kinos und der sich damit verändernden Kinokultur bedeutend, sondern auch auf die Steigerung der Kinobesucher im gesamtdeutschen Raum. Erstmals seit den 1950er Jahren vermerkt die Kinolandschaft in Deutschland ein stabiles Anwachsen der Besucherzahlen.²⁰ Der populäre Reiz dieser Filme beruht zumeist auf ihren jungen attraktiven Stars, die wiederum vergleichbar sind mit den Schauspielgrößen der 1950er Jahre oder den aktuellen Stars aus Hollywood. So verkörpern, laut Sabine Hake, beispielsweise Til Schweiger und Katja Riemann die deutschen modernen Versionen von Horst Buchholz, Tom Cruise, Liselotte Pulver und Meg Ryan, die einen gesellschaftlichen Stereotypen der emanzipierten Frau und dem modernen Mann repräsentieren.²¹ Der Wunsch einer Nachahmung der scheinbar gut funktionierende Kinokultur der USA lässt sich zu dieser Zeit nicht verleugnen.²²

Die historischen Ereignisse der Wendejahre 1989/1990 und die damit einhergehenden Diskussionen über die gemeinsame Kultur und Identität sowie die sich verstärkende Debatte der Migration ließen sich in der Suche der Bürger nach unterhaltsamen und kontinuierlichen Bildern widerspiegeln.²³ Dies war nicht nur innerhalb der Gesellschaft zu bemerken, sondern wirkte sich auch auf die Filmbranche aus.

Viele Produzenten und Regisseure standen Filmbewegungen mit kritischen Ambitionen und auch dem Autorenbegriff selbst skeptisch gegenüber und sahen durch den Wandel eher einen zunehmend lukrativen Kompromiss aus künstlerischen und kommerziellen

¹⁹ Ebd., S. 148.

²⁰ Vgl. FFA Filmförderungsanstalt Deutschland, *Leinwände - Besucher - Umsatz - Eintrittspreise / Entwicklung der Filmtheater in Deutschland 1967 bis 2000*, o.J., www.ffa.de/downloads/marktdaten/3_Besucher_Umsatz_Preise/3.2_bundesw_alteundneue_BL/Uebersicht_67_bis_01.pdf, Zugriff: 10.02.2012; Siehe auch: Arns, Alfons Maria, „Public Cinema. Das Kino zwischen Multiplex und Lichtspieltheater“, *Film-Dienst*, 59/5, 2006, S. 6-10, S. 8f.

²¹ Vgl. Hake, *Film in Deutschland*, S. 318.

²² Vgl. Schuster, *Zerfall oder Wandel der Kultur?*, S. 220.

²³ Vgl. Hake, *Film in Deutschland*, S. 304.

Arbeiten begünstigt. Vor allem auch die politischen Veränderungen durch die Wende machten sich in der deutschen Gesellschaft bemerkbar. Die Umgestaltung in politischen und wirtschaftlichen Bereichen brachten die sozialen und psychologischen Strukturen ins Wanken, was eine deutliche Hinwendung zur klassischen Erzählform begünstigte, die das Bild der Gesellschaft in einen gefestigten Rahmen stellen wollten.²⁴ Diese Verlagerung ist nicht nur in thematischer Hinsicht vonstatten gegangen, auch musste die Kinoindustrie, mit Blick auf ihre Kinospielestätte, auf Änderungen eingehen und diese den Wünschen und Bedürfnissen der Rezipienten anpassen. Die Größe und auch die Art der Kinos wurde nach und nach merklich an das amerikanische System angeglichen.²⁵ In den Neuen Bundesländern stieg die Anzahl der Arbeitslosen, was zu einem Besuchereinbruch in den damaligen, kleineren Kinobetrieben führte, die nicht nur im Ostteil Deutschlands beheimatet waren.²⁶ Viele Lichtspieltheater mussten schließen, da ihnen besonders der Aufschwung der großen Multiplex-Kinocenter zu schaffen machte. Im Oktober 1990 eröffnet das erste Multiplex-Kinocenter in der Bundesrepublik Deutschland. Die neu gefundene Erlebniskultur rund um das Hollywood-Blockbuster-Unterhaltungskino zog nicht nur junge Menschen in ihren Bann, sondern bot durch die hohe Anzahl der Kinosäle eine große Filmauswahl an einem zentralen Ort, die es auch kleineren, einheimischen Filmproduktionen ermöglichte ein Massenpublikum zu erreichen.²⁷

Das Kino der 1990er Jahre lieferte, besonders in den großen Kinospielestätten, keine große Bandbreite an Filmaufführungen aus unterschiedlichen Ländern. Vielmehr beschränkte sich das Filmangebot auf zwei Arten von Filmen: Zum einen die großen Hollywood-Produktionen mit ihren Kassenschlagern und zum anderen die kleineren

²⁴ Vgl. ebd., S. 305; Siehe auch: Wende, Waltraud, *Filme, die Geschichte(n) erzählen: Filmanalyse als Medienkulturanalyse*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 140-157.

²⁵ So stieg, neben der Anzahl der Säle und somit der filmischen Auswahl, auch die technische Ausstattung und insbesondere der Gastronomie- und Merchandisingbereich in den Multiplex-Kinos; Vgl. Faulstich, *Filmgeschichte*, S. 287; Siehe auch: Studienprojekt Freizeit in der Stadt (Hg.), *Freizeit und Kommune. Begriffe – Definitionen – Erläuterungen*, Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin 1/2007, online im Verlag erschienen, http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2007/1549/pdf/Graue_Reihe_Heft_1_Freizeit_Kommune.pdf, Zugriff: 21.11.2012, S. 176f.

²⁶ Vgl. FFA Filmförderungsanstalt Deutschland, *Saalbestand per 31. Dezember (1995 bis 2000)*, o.J., www.ffa.de/downloads/marktdaten/4_Kinosaalbestand/95_bis_00_jahresabschluss.pdf, Zugriff: 12.01.2012.

²⁷ Vgl. Hake, *Film in Deutschland*, S. 308.

deutschen Produktionen, welche durch ihren häufig regionalen Bezug und deutschen Witz fast unbrauchbar für einen Erfolg im Ausland waren.²⁸

Viele, der in den 1990er Jahren produzierten deutschen Filme erhielten zwar im Inland ein positives Feedback, hatten jedoch außerhalb der Landesgrenzen keinen großen Erfolg. Die Nachfrage nach deutschen Spielfilmen der 1990er Jahre im europäischen Ausland und auf internationalen Filmfestivals verlor sich mehr und mehr, da sie nicht nur inhaltlich, sondern auch qualitativ nicht mit anderen Produktionen, beispielsweise aus Italien, England und Frankreich, mithalten konnten.²⁹

Dennoch sind die 1990er Jahre nicht nur geprägt durch den Komödien-Boom und die damit einhergehende Änderung der Kinokultur. Vor allem in der zweiten Hälfte dieses Jahrzehntes kann auch ein verstärkter Blick auf soziale Differenzen und Missstände beobachtet werden. Dieser Aufbruch, auch als „Rückkehr des Sozialen im Film“ zu verstehen, erläutert Seeßlen in seinem gleichnamigen Kapitel, wobei er diese Rückkehr als eine sehr asynchrone und auch divergente „Welle“ im europäischen Kino beschreibt. Innerhalb dieser Beobachtung erscheint auch der Aspekt der Berufsdarstellung immer auffälliger. Nicht nur Spielfilme nehmen sich dieser Thematik an, auch Dokumentarfilme verzeichnen einen Anstieg der Thematik „des menschlichen Rohstoffes Arbeit“³⁰.

Der Neubeginn, der in Frankreich bereits Ende der Neunziger Jahre vorüber ist, scheint zu dieser Zeit in Deutschland erst Fuß zu fassen.³¹ Hier erscheint Seeßlen diese Welle zum Teil auch problematisch, weil die Filmemacher sich eher auf melodramatischer Ebene auf die „Verlierer“ der Gesellschaft konzentrieren, anstatt das normale Leben zu zeigen. Für ihn gibt es allenfalls im britischen Kino eine Art Klassenstandpunkt, der nicht einfach von Verzweiflung spricht. Es geht ihm um Filme, die politische Kraft besitzen und versuchen, eine andere Perspektive des Realen zu zeigen, um so in ihren

²⁸ Vgl. ebd., S. 309; Siehe auch: Pfaff, Carsten/SPIO (Hg.), *Filmstatistisches Taschenbuch '97*, Wiesbaden: Spitzenorganisation der Filmwirtschaft 1997, S. 66.

²⁹ Vgl. Elsaesser, Thomas, „Introduction: German Cinema in the 1990s“, in: *The BFI Companion to German Cinema*, Thomas Elsaesser/Michael Wedel (Hg.), London: British Film Institute 1999, S. 3-16, S. 5.

³⁰ „Mit *Work in Progress* und *ueber arbeiten* gingen im vergangenen Herbst gleich zwei groß angelegte Filmprogramme zum Thema Arbeit/Nicht-Arbeit auf Deutschlandtour. *Work in Progress* ist Teil eines breiten Projekts zur *Arbeit in Zukunft* der Kulturstiftung des Bundes, für *ueber arbeiten* wurde von der Aktion Mensch im Rahmen des sogenannten Gesellschafter-Projekts elf Dokumentarfilme auf eine Tournee durch die Republik geschickt.“; Hallensleben, Silvia, www.freitag.de/autoren/der-freitag/aus-der-fabrik-raus-ins-kino, *Der Freitag*, 19.01.2007, Zugriff: 10.01.2013.

³¹ Vgl. Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 15.

Bann zu ziehen.³² So scheint auch die Veränderung der politischen Lage in Deutschland in Seeßlens Theorie der „Rückkehr des Sozialen im Film“ zu passen, denn der Blick richtet sich für ihn auch gefühlvoll auf die Lebensräume, die beispielsweise die Globalisierung, der Neoliberalismus oder aber die Wiedervereinigung geschaffen und abgewiesen haben.³³

Auch die Filmwissenschaftlerin Sabine Hake greift die Wiedervereinigung als politischen Wendepunkt auf, den sie wiederum in Zusammenhang mit sich verändernden Migrationsmustern sieht.

„Die Wiedervereinigung veränderte die realen und imaginären Dimensionen Europas grundlegend, indem sie nicht nur neue Migrationsmuster mit sich brachte, sondern zudem die allgemeine Mobilität erhöhte, sowohl im körperlichen Sinn als auch im Sinne der Einstellung und Überzeugungen.“³⁴

Dies ist unter anderem an der deutschen Filmkultur auszumachen, die sich im Laufe der 1990er Jahre deutlich häufiger multikulturellen und multiethnischen Themen zuwendet.

1.1. Themen / Sujets

Während das Autorenkino der 1960er Jahre sich gewissermaßen verbündete und sich mit dem kollektiven Gedächtnis und Fragen der nationalen Identität beschäftigte, gab es unter den Filmemachern des jungen deutschen Films keine Vereinigungen, die solidarisch in Verbindung traten oder sich einem gemeinsamen Programm widmeten.

Nach der Welle des Neuen Deutschen Films in den 1970er und 1980er Jahren glichen die deutschen Produktionen bereits zum Ende der 1980er Jahre stark dem großen Vorbild der USA, wobei ihnen, durch das Nacheifern ein ästhetisch innovativer und auch inhaltlich neuer Ansatz fehlte.

„Das deutsche Publikum benötigte Idealfiguren, die bestimmte Stereotypen vermittelten, mit denen es sich identifizieren konnte. Dieses konnte der avantgardistische Film nicht bieten und wollte dieses auch gar nicht leisten. [...] Somit wurde die Forderung nach der richtigen Mischung aus Kommerz und Kunst immer deutlicher und mit dem Tod Fassbinders zur Wirklichkeit.

³² Vgl. ebd., S. 16 f.

³³ Vgl. ebd., S. 23.

³⁴ Hake, *Film in Deutschland*, S. 333 f.

[...] Ein Wechsel vom Neuen Deutschen Film zum deutschen Film und zu einer Masse heterogener Filmarten kam in den folgenden Jahren auf.“³⁵

Die Komödien boten den Zuschauern eine leichte Unterhaltung, die sie von der momentanen gesellschaftlichen und politischen Lage ablenkte, wobei auch Themen aufgegriffen wurden, die die Gesellschaft dieser Zeit prägte. So spricht Hake beispielsweise die zahllosen Geschichten über die Liebe, die Ehe, die Freundschaft, die Karriere und den Beruf an und lässt dabei nicht außer acht, dass die Figuren in den meisten Filmen ein Bild der Nachwende-Gesellschaft vermitteln, die von Politik, Geschichte und Ideologie völlig unbelastet schien.

„Einerseits verbanden die romantischen Komödien die zeitgenössischen Entwürfe von Liebe und Partnerschaft mit den bestehenden, vor allem bürgerlichen Vorstellungen von Ehe und Familienleben. Andererseits zeigten und beförderten die Filme einen modernen Lifestyle, dessen Apotheose im Kult des Spätes, des Genusses und des Konsumierens bestand.“³⁶

Die Geschichten leben von den bekannten Schwierigkeiten und Problemen zwischen Frauen und Männern und zeigen in diesem Rahmen vor allem „attraktive, junge Professionals in modischen Mittelschicht- und Oberschicht-Milieus“.³⁷ Zumeist wurden die Probleme der Weiblichkeit aber auf die Sexualität und Mutterschaft beschränkt, wobei die Männer eher mit dem Thema des Machos und der Homosexualität zu kämpfen hatten.³⁸ So kann man als Beispiel Sönke Wortmanns Film DER BEWEGTE MANN aus dem Jahr 1994 erwähnen, in dem es in überspitzter Weise um Beziehungsprobleme und Schwierigkeiten zwischen hetero- und homosexuellen Paaren geht.³⁹

Auch der Filmwissenschaftler David Clarke setzt sich mit den Themen des deutschen Films nach der Wiedervereinigung auseinander und bezieht sich dabei unter anderem auf einen Begriff von Pflaum und Prinzler:

“The 1990s, by contrast, were dominated by a tendency whose origins Hans-Günther Pflaum and Hans Helmut Prinzler had already noted in the films of younger directors in the 1980s: namely, a “cinema of affluence”. In this the conventions of commercial matter were significant factors. The

³⁵ Schuster, *Zerfall oder Wandel der Kultur?*, S. 195.

³⁶ Hake, *Film in Deutschland*, S. 313.

³⁷ Ebd., S. 311.

³⁸ Vgl. ebd., S. 312 f.

³⁹ Vgl. Schifferle, Hans, „Der bewegte Mann“, *epd Film*, 11/10, 1994, S. 38.

cinema of the 1990s can also be regarded as a cinema of affluence in other ways. Those represented in middle-class and financially secure, consequently they have plenty of time to concentrate on their personal lives and their career worries (which, however, do not, as Seeßlen and Jung note, include the very real possibility of unemployment).“⁴⁰

Neben diesem klischeehaften Identifikationsmodell für die Gesellschaft und einem Kino des Wohlstandes wiesen die Komödien auch gesellschaftlichen Randgruppen Funktionen zu, die sie entweder zu

„Symbolen einer progressiven Kultur der Offenheit und Toleranz machten (z.B. in der Darstellung bestimmter Einwanderungsgruppen) oder indem sie sie für eine regressive Verteidigung des Provinzialismus einsetzten (z.B. in Geschichten über die einfache Landbevölkerung).“⁴¹

Die Immigranten der dritten Generation bekamen in den Unterhaltungsfilmen dieser Zeit häufig auch die Nebenrollen des freundlichen oder komischen Ausländers zugeschrieben. Aber auch Filmemacher mit Migrationshintergrund wurden nun aktiv⁴² und zeigten, wie zum Beispiel Fatih Akin, Thomas Arslan, Filippos Tsitos, Daphne Charizani und Yüksel Yavuz, teilweise dokumentarisch, teils komödiantisch oder auch dramatisch, ihren Sicht auf die Migranten in Deutschland.

Den Abschluss dieser Komödienfilme bildeten meist obligatorische Happy Ends, die alle unterschiedlichen Persönlichkeiten noch einmal zusammenkommen lassen, um ihren „gemeinsamen Glauben an die sie verbindende Ideologie des Eigeninteresses und der gesellschaftlichen Toleranz“⁴³ zur Schau zu stellen.

Neben den romantischen Komödien zeigten auch andere komödiantische und groteske Spielfilme eher eine Wunschvorstellung des Einzelnen als ein Abbild der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Zwar beinhalten diese Filme zum Teil auch politische oder auch historische Stoffe, setzen sich aber dennoch nicht explizit damit auseinander. Vielmehr fokussierten sie sich auf einzelne Menschen und deren Alltag und Position in der Gesellschaft, wobei diese natürlich durch historisch Begebenheiten geprägt sind.

⁴⁰ Clarke, David, „Introduction: German Cinema since unification“, in: *German Cinema since unification*, Hg. David Clarke, London, New York, N.Y.: Continuum 2006, S. 1-10, S. 2.

⁴¹ Hake, *Film in Deutschland*, S. 311.

⁴² Vgl. Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 13.

⁴³ Hake, *Film in Deutschland*, S. 319.

Wie bereits erwähnt, hatten viele der damals gedrehten Komödien, die innerhalb Deutschlands großen Erfolg verbuchten, keine Chance auf dem internationalen Markt. Der Humor war nicht übersetzungstauglich und somit kaum in einer anderen Sprache zu vermitteln.⁴⁴ Der Komödien-Boom war sozusagen ein rein „deutsches Phänomen“.⁴⁵ Der deutsche Film stand zwischen Boom und Stagnation, da er zwar die Grundlage für ein in Deutschland erfolgreich funktionierendes Star-Kino bot, aber dennoch kaum Raum lies für kreative Arbeiten, die auch außerhalb der Landesgrenzen auf Interesse stoßen konnten.⁴⁶

„Gesellschaftskritische Ambitionen und der Vorsatz, die Realität der Bundesrepublik Deutschland darzustellen oder sie gar zu verändern, artikulierten sich, wenn überhaupt, dann nur indirekt.“⁴⁷

Auch Rainer Gansera trifft mit seiner Aussage ohne große Umschweife die Situation dieser Zeit: „Die meisten deutschen Filme haben nichts zu sagen, weil sie nichts zu zeigen haben.“⁴⁸ Unter diesem „nichts zu zeigen haben“ versteht er die immer wiederkehrende Themenwahl, die dem Zuschauer keineswegs persönliche Geschichten erzählt oder ihn mental oder geistig fordert. Aber auch der Fakt, dass der bildlich kreative Sinn in jener Zeit leidet, da weder von einer Erneuerung noch von einer Experimentierfreude in Bezug auf die visuelle Ebene gesprochen werden kann.

Nebst der großen Fülle an Komödien scheint der neue deutsche Film in den letzten Jahren der 1990er dennoch eine Veränderung durchzumachen. In der zweiten Hälfte des Jahrzehntes wird deutlich, dass diverse deutsche Filme auch im Ausland wieder einen höheren Stellenwert erlangten. Vor allem die Filmarbeiten, die sich vom langjährigen Komödien-Boom abgrenzten, waren im Ausland mehr und mehr gefragt. An dieser Stelle verweise ich abermals auf Seeblen, der durch eine „Rückkehr des Sozialen im Film“ einen Wandel in dieser Zeit des Komödien-Booms erkennt. Diese Rückkehr bedeutet vor allem „einen Perspektivwechsel von den Gewinnern zu den Verlieren der

⁴⁴ Vgl. Elsaesser, „Introduction: German Cinema in the 1990s“, S. 5.

⁴⁵ Buchka, Peter, „Nur keine Konflikte. Brav, bieder, prude: Die neue deutsche Harmlosigkeit“, *Süddeutsche Zeitung*, 18.04.1996, S. 19.

⁴⁶ Vgl. Seeblen, Georg, „Warum das neue deutsche Komödienkino dem alten so furchtbar ähnlich ist“, *Zeit Online*, 12.12.1997, www.zeit.de/1997/51/komodien.txt.19971212.xml/komplettansicht, Zugriff: 11.10.2012.

⁴⁷ Pflaum/Prinzler, *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, S. 16.

⁴⁸ Gansera, Rainer, „40 Jahre nach Oberhausen. Der Stand der Dinge“, *epd Film*, 2/2002, S. 16-19, S. 18.

jüngsten Modernisierung⁴⁹, aber zugleich auch eine „Suche nach dem mit dem gesellschaftlichen ‚Sinn‘ sich entziehenden Stoff, nach dem wenigstens einmal nicht hemmungslos ver- und mißbrauchten Bild.“⁵⁰

In den Jahren 1997 und 1998 kann man die deutlichsten Veränderungen in der Filmlandschaft erkennen, die sich dem Komödien-Boom Zeit eher entziehen und ein Publikum aufzeigen, welches deutlich mehr Interesse an einer anderen Richtung des Kinos hat.

So wird 1997 unter anderem auch das Ausland wieder neugierig auf Filme aus Deutschland. Charlotte Links Debütfilm *JENSEITS DER STILLE* wird für den Oscar nominiert. Auch *LOLA RENNT* aus dem Jahr 1998 von Regisseur Tom Tykwer überzeugt nicht nur das deutsche Publikum und die Presse, sondern gewinnt beim Sundance Film Festival 1999 den Preis für den besten ausländischen Film.

Für den Kritiker Michael Althen vermittelt *LOLA RENNT* nach langer Zeit erstmals das Gefühl, dass „ein neues Kapitel der deutschen Filmgeschichte aufgeschlagen“⁵¹ wurde.

Die Filmemacher, die parallel zu dem Komödien-Boom auftauchen, zeigen zum einen innovative Filme, die, wie *LOLA RENNT*, mit einer neuen Komponente arbeiten und zum anderen Werke, die weniger stilisiert sind und dem Zuseher einen individuellen, lebensnahen Blick auf Alltagserlebnisse ermöglichen. Diese Erfahrung des Alltäglichen kann man mitunter als eine Erweiterung der Realitätswahrnehmung im deutschen Spielfilm bezeichnen.

Ferner schienen auch die dokumentarischen Mittel in den Filmen in dieser Zeit der politischen Veränderungen wieder aufzuleben und brachten eine „Beziehung zwischen narrativen und nicht-narrativen Formen“⁵² zum Vorschein.

„Eine Anzahl von Filmemachern untersuchte die Auswirkungen der Wiedervereinigung auf den Alltag in den neuen Bundesländern, besonders in den Kleinstädten und in der Provinz. In der Tat erwiesen sich Dokumentarfilme, Filmessays und nicht-narrative Formen oft als wirksamer, wenn es ums Ansprechen sozialer Probleme wie Arbeitslosigkeit, Jugendgewalt und Ausländerhass oder um die Entwicklung eines visuellen Gedächtnisses der DDR ging.“⁵³

⁴⁹ Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 22.

⁵⁰ Ebd., S. 11.

⁵¹ Althen, Michael, „Ein Narr, wer den Zufall Schicksal nennt. Sie läuft und läuft und läuft: Tom Tykwer schlägt mit ‚Lola rennt‘ ein neues Kapitel deutscher Filmgeschichte auf“, *Süddeutsche Zeitung*, 19.08.1998, S. 11.

⁵² Hake, *Film in Deutschland*, S. 329.

⁵³ Ebd., S. 329.

Dies ist wohl unter anderem darauf zurück zu führen, dass der Spielfilm in dieser Zeit sich erst an die Darstellung der sozialen Themen neu heranwagen musste.

In Deutschland wurde dem deutschen Film auch erst durch Dieter Kosslick eine neue Plattform der Präsentation geboten. Kosslick war es, der nach der Übernahme der Leitung der Berlinale im Jahr 2001, die „Perspektive Deutsches Kino“ ins Leben gerufen hat.

Auch Andreas Dresen fällt unter die jungen Filmemacher, die aus dem Rahmen der komödiantischen Kohl-Ära zu fallen scheinen und schon in den 1990er Jahren positive Rückmeldungen und Kritiken erhalten. Er ist einer der wenigen ehemaligen DDR-Filmemacher, die nach der Wende den Absprung in die Filmlandschaft des Westens geschafft haben.

Die Filmemacher dieser Zeit stehen nicht, wie die Autorenfilmer der 1970er Jahre, hinter der Idee, den Film als politisches Instrument für die Öffentlichkeit zu nutzen, sondern setzen ihn vielmehr zugunsten einer Kombination aus künstlerischer Vision und dem kommerziellen Interesse ein. In diesem Zusammenhang ist eine Äußerung Andreas Dresens zu erwähnen:

„Die Realität darf nicht politisch-didaktisch serviert werden, die Geschichten müssen leinwandtauglich sein, den Zuschauer zu einer emotionalen Achterbahnfahrt einladen. Wir dürfen nicht den Fehler des Neuen Deutschen Films wiederholen und in eine belehrende Schiene abrutschen.“⁵⁴

Dresen positioniert sich zwar selber nicht auf der Seite der Filmemacher des Neuen Deutschen Films, ist aber auch nicht als Mitläufer des Komödien-Booms zu sehen.

Vielmehr ist er einer derjenigen, die sich thematisch an Seeßlens „Rückkehr des Sozialen“ orientieren. Sein Blick auf soziale Randgruppen, die Thematisierung der Arbeitslosigkeit, die Bemühung, einen Moment der Wirklichkeit, des Alltags einzufangen und dabei die gesellschaftlichen Zusammenhänge nicht außer Acht zu lassen, sind nur Beispiele für diese Verbindung zu Seeßlens Aufsatz.

⁵⁴ Köhler, Margret, „Undogmatisch. Interview mit Andreas Dresen“, *Film-Dienst*, 52/16, 1999, S. 46-47, S.46.

1.2. Georg Seeßlens „Die Rückkehr des Sozialen im Film“ ...

Das Medium Film ist ohne Frage ein beliebtes Untersuchungsobjekt für soziologische und gesellschaftliche Fragen, die in vielfältiger Weise theoretisch diskutiert werden können. Nicht nur die Medien- und Kommunikationswissenschaft beschäftigen sich mit diesem filmischen Bereich, auch die Soziologie, die sich bereits zu Beginn des Kinos mit seiner Medienwirkung auseinandergesetzt hat, findet in den letzten Jahrzehnten erneut interessante Gesichtspunkte.⁵⁵

Georg Seeßlens Blickwinkel in „Die Rückkehr des Sozialen im Film“ bringt unter anderem die Verschiebungen der sozialen Schwerpunkte in deutschen Spielfilmen der 1990er Jahre zum Ausdruck, beschäftigt sich aber auch mit der allgemeinen Beziehung zwischen Gesellschaft und Film. Für ihn ist diese Rückkehr allerdings nicht als neues, beziehungsweise wieder aufkommendes Genre zu sehen, sondern vielmehr als ein analoger, kunstvoller Ansatz der verschiedenen europäischen Länder.

Um den Begriff des Sozialen näher einzugrenzen, gehe ich nicht nur auf eine allgemeine Definition aus dem Brockhaus ein, sondern vertiefe den Begriff mit Hilfe der Sozialwissenschaft. Das Wort „sozial“ kommt von dem lateinischen Wort „socialis“ und bedeutet „gesellschaftlich“ oder „gesellig“.⁵⁶ Die Sozialwissenschaft, genauer die Soziologie, analysiert Strukturen und Funktionen sozialer Verflechtungszusammenhänge „die Menschen produzieren und von denen Menschen produziert werden.“⁵⁷

Für Seeßlen handelt das Soziale unserer Zeit, also in den 1990er Jahren, von der Gleichgültigkeit, die die Gesellschaft gegenüber den „sichtbaren Biografien“⁵⁸ der Menschen entwickelt hat.

„Wenn ‚das Soziale‘ den gesellschaftlich bestimmten Anteil in der sichtbaren Biografie eines Menschen meint, so müsste ein Kino des Sozialen also vor allem davon erzählen, wie das Soziale verschwindet: Es verschwindet nicht nur als das Fürsorgliche, sondern auch als das sinnstiftende Gegenüber des einzelnen. Handelt der ‚klassische‘ Film des

⁵⁵ Vgl. Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hg.), *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Köln: Halem 2006, S. 7.

⁵⁶ Die Brockhaus Enzyklopädie, „Sozial“, in: *Brockhaus-Enzyklopädie. Sele – Spos*, Hg. Annette Zwahr, 21. Ausgabe, Band 25, Leipzig [u.a.]: Brockhaus 2006, S. 245.

⁵⁷ Elias, Norbert/Dieter Claessens (Hg.), *Was ist Soziologie?*, Weinheim, München: Beltz Juventa ⁷1993, S. 7.

⁵⁸ Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 10.

Sozialen von der Grausamkeit der Gesellschaft und von der Passion des einzelnen in ihr, wie im Neorealismus⁵⁹, so handelt der Film des Sozialen in unseren Tagen vor allem von der Gleichgültigkeit. [...] Es zeigt sich als Suche nach dem mit dem gesellschaftlichen ‚Sinn‘ sich entziehenden Stoff, nach dem wenigstens einmal nicht hemmungslos ver- und missbrauchten Bild.“⁶⁰

Seeßlen sieht den Verlauf im europäischen, besonders im deutschen Kino, eher als „neuerliches Krisen-Syndrom“⁶¹ statt als reine ästhetisch-moralische Wandlung, infolgedessen kann auch die Entwicklung der Spielfilmkultur in den 1990er Jahren in Deutschland erstaunlich gut an seinem Modell rekonstruiert werden.

Zu Beginn des Jahrzehntes wurde vor allem bei den jungen Filmemachern deutlich, wie sehr diese altbewährten Mustern verhaftet geblieben sind. Der Nachwuchs passte sich an die vorherrschende Unterhaltungsindustrie an und machte deutliche wie auch die handwerklichen und ästhetischen Mittel in den Hintergrund gerückt wurden. Dabei schien es, als würden die Spielfilme mehr und mehr an die aktuelle Fernsehästhetik angeglichen.⁶² Diese, beeinflusst durch die Vorlieben des Publikums, machten es dem innovativen, kunstvollen europäischen Spielfilm nicht leicht Fuß zu fassen.

„Außerhalb von Metropolen wie Berlin, München, Hamburg und Frankfurt trug das relative Desinteresse der Kinogänger an Filmen aus den anderen europäischen Ländern zur weiteren Schwächung jener Tradition bei, die seit den 1920er Jahren Alternativen zu Hollywood stellen, indem sie Differenz als ästhetische und intellektuelle Kategorie hochhielten.“⁶³

Das Bild, das in der deutsche Kinolandschaft zu dieser Zeit am weitesten verbreitet war, traf nicht überall auf Führsprecher und erfuhr, wenn auch zu Beginn in geringem Maße, Kritik von unterschiedlichen Seiten und unterschiedlicher Art. Seeßlen fasst diese Tendenz zum Komödien-Boom mit deutlicher Eindringlichkeit zusammen:

„Es ist das Kino eines neuen Mittelstandes, der seine Beziehungsprobleme an Karrieren, nicht an gesellschaftlich produzierter Arbeitslosigkeit spiegelt [...] Es ist ein Proll-Kino, das vom Fressen, Saufen und Kotzen handelt, von

⁵⁹ Der italienische Neorealismus, den Seeßlen hier anspricht, ist ein zwischen 1943 und 1952 weit verbreitetes, komplexes Phänomen. Er betrifft eine Periode der ästhetischen Erneuerung, die großen Einfluss auf die gesamteuropäische Filmindustrie, wie beispielsweise auf die französische Nouvelle vague, verspüren lies und dem alten, faschistischen Kino den Rücken zuwenden wollte. Das Thema des Neorealismus werde ich in einem späteren Kapitel in Bezug auf Andreas Dresens Film SOMMER VORM BALKON noch einmal genauer behandeln.

⁶⁰ Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 10 f.

⁶¹ Ebd., S. 11.

⁶² Vgl. Pflaum/Prinzler, *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, S. 60.

⁶³ Hake, *Film in Deutschland*, S. 310.

Autos und vom Fernsehen, von der Lust sich zu verweigern, statt zu rebellieren. Es ist ein Kino der Provokation, das ein Bildungsbürgertum attackiert, das es längst nicht mehr gibt. Es ist ein Kino der gnadenlosen Verwurstung der letzten europäischen Kulturressourcen, ein bescheidenes opulentes Literaturkino, das alles verfilmt, was auf der ‚Spiegel‘-Bestsellerliste steht und nicht aus Amerika kommt. Es ist ein intellektuelles Kino, das sich an seiner eigenen Erhabenheit besäuft. Es ist ein Kino, das von Hollywood träumt, wie nicht einmal Hollywood selbst von Hollywood träumt. Es ist, kurzum, ein Kino, das keinen direkten oder indirekten Weg zur Wirklichkeit dieser Gesellschaft zu dieser Zeit finden kann. Und nicht einmal die Ausnahmen, die die Regel bestätigen sollen, halten einem zweiten Blick stand.“⁶⁴

All diese angesprochenen Punkte förderten nach und nach die Entwicklung einer Gegenströmung zu den damaligen vorherrschenden deutschen Kinoproduktionen, wobei in diesen Prozess nicht nur die Filmemacher verwickelt waren, sondern gleichermaßen ein Umdenken des Publikums diese neue Bewegung bedingte. Eine Antwort auf den Komödien-Boom begann sich zu formulieren.

Seeßlens Begründung für die Suche nach der Kritik an der Gesellschaft im Kino ist vor allem der Fakt, dass die Kommunikation über diese innerhalb der Gesellschaft nicht stattfindet.⁶⁵ Der Wunsch der Zuseher nach Bildern und Themen, die nicht nur an der Oberfläche kratzten, wurde, auch bedingt durch eine politisch gesellschaftliche Veränderung, größer.

„Tatsächlich benötigt ein Kino der sozialen Realität ja nicht nur Autoren, Regisseure und Darsteller, die dazu begabt und willens sind, sondern ebenso eine dafür empfängliche Kritik und vor allem: ein Publikum. Es ist nicht nur eine unheilvolle Tradition in der deutschen Gesellschaft, die Augen vor der Realität zu schließen und sich immer wieder in heile Welten [...] zu flüchten. Es mangelt auch an jenen Allianzen, die soziale Realität überhaupt als Basis einer Kommunikation sehen können.“⁶⁶

Er geht auch davon aus, dass

„im deutschen Film [...] das Soziale als Problem, neben der Frage der Integration, vor allem mit dem zu tun [hat] , was wir als politisches Projekt schmerzlich vermissen, nämlich mit ‚sozialer Gerechtigkeit‘.“⁶⁷

⁶⁴ Seeßlen, Georg/Fernand Jung, „Das Kino der Autoren ist tot. Glauben wir an ein neues? Eine Polemik zum deutschen Film“, epd Film, 9/1997, S. 18-21, S. 20f.

⁶⁵ Vgl. Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 11.

⁶⁶ Ebd., S. 15.

⁶⁷ Ebd., S. 16.

Diese Rückkehr ist somit auch als eine politische Rückkehr zu sehen, da Themen erneut aufgegriffen werden, die beispielsweise zuvor als Tabu galten.⁶⁸ Insofern ist die Frage nach der Darstellung des Sozialen im Film immer auch eine Frage nach politischen, gesellschaftlichen und historischen Gesichtspunkten. Die Funktion und Wirkung des Films muss immer auch im gesellschaftlichen Kontext gesehen werden, womit eine Filmanalyse auch immer eine Gesellschaftsanalyse sein sollte.⁶⁹

Den politischen Zusammenhang sehen auch Karsten Visarius, Ernst Karpf und Doron Kiesel, die Herausgeber des Bandes, die als einen Grund des Aufkommens des Sozialen im europäischen Film, die verbreitete Arbeitslosigkeit und ihre Folgeprobleme sehen, wobei für sie das Soziale im Kino der Gegenwart weder einem signifikanten Stil noch Genre zugehörig ist.⁷⁰

„Vielmehr suchen Filmemacher ganz verschiedene ästhetische Ausdrucksformen für den Zugang zu gegenwärtigen sozialen Problemen, von der Fortschreibung der Traditionen des Arbeiterkinos vor allem im britischen Film bis zum Bruch mit realistischen Darstellungen.“⁷¹

Somit gibt es viele Möglichkeiten, dem Aspekt des Sozialen im Film ästhetische Darstellungsweisen zu bieten. Auch nach Seeßlen gibt es keinen Film in der Mainstream-Kultur, in dem das Soziale ausgeblendet ist.⁷² Jedoch spricht er dieser die Fähigkeit zu, die Augen davor zu verschließen.⁷³

Der Deutsche Film der 1990er Jahre versuchte vor allem die gesellschaftliche Realität neu auf die Leinwand zu bringen. Trotz des anhaltenden Schwerpunktes auf leichte Komödien merkte man zunehmend, dass einige Regisseure sich mehr mit dem Leben der Menschen befassten. Sie setzten sich mit der Alltäglichkeit auseinander und erhielten so einen anderen/neuen Blick auf ihre Figuren.

Es waren zumeist junge Regisseure, die nach 1960 geboren wurden und an Filmhochschulen in Deutschland studiert haben, die diese neue Generation der Filmemacher ausmachten. Die meisten von ihnen inszenierten ihren Debüt-Film genau in dieser Zeit der 1990er Jahre, während die Komödien boomten.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 11.

⁶⁹ Vgl. Mai, Manfred/Rainer Winter, „Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film“, in: *Das Kino der Gesellschaft - die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Hg. Manfred Mai/Rainer Winter, Köln: Halem 2006, S. 7-23, S. 14.

⁷⁰ Vgl. Karpf/Kiesel/Visarius, *Nicht kleinzukriegen?*, S. 7.

⁷¹ Ebd.

⁷² Vgl. Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 9.

⁷³ Vgl. ebd., S. 12.

1.2.2 ... und die kinematografische „Welle“ als Zeichen der Aufbruchstimmung in der europäischen Gesellschaft

Die sich in Europa ausbreitende „Welle“ der „Rückkehr des Sozialen im Film“, die Seeßlen beschreibt, verbreitet sich innerhalb Europas zu ungleichen Zeiten. „Während Deutschland gerade einen Neubeginn zu reflektieren hat, scheint am Ende der neunziger Jahre diese ‚Welle‘ im französischen Film schon wieder verebbt“. ⁷⁴

In Großbritannien wurden die Working-Class-Filme, die einer sozialen Richtung folgten, nach ihrem Boom in der Mitte der 1980er Jahre auch in den 1990er Jahren wieder populär. GANZ ODER GAR NICHT von Peter Cattaneos schaffte es beispielsweise, die „Gratwanderung zwischen Kommerz und Engagement“ ⁷⁵ zu überwinden und so dem britischen Mainstream-Kino neue Anregung zu geben.

„Die Forderung nach einem deutschen GANZ ODER GAR NICHT wurde zum Patentrezept gegen die weltfremde Komödienschwemme und nicht nur hierzulande zum Synonym für ideales Kino in den Zeiten desolater Arbeitsmarktpolitik.“ ⁷⁶

Anders als in Deutschland boten beispielsweise Frankreich und England mit ihrer Darstellung des Sozialen keinen „Widerspruch zum Erzähl-Vergnügen“ ⁷⁷ beziehungsweise zur Reflexion, da sie in ihrer Vermittlung des Sozialen keinen Unterschied zwischen politischen oder religiösen Richtungen machten.

„Die Spaltung des deutschen Kinos in ein kleinbürgerliches Affirmationskino und die ‚Prollkomödie‘, die ihrerseits nicht frei ist von Verachtung [...], verdankt sich offenkundig dem Umstand, daß gerade diese Widersprüche in der deutschen (Kino-)Kultur nicht überwunden sind.“ ⁷⁸

Zusammenfassend nennt Seeßlen einige Punkte, die den europäischen Film unter dem unpräzisen Motto der „Rückkehr des Sozialen“, trotz großer Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern als eine kongruente Bewegung erkennen lässt:

⁷⁴ Ebd., S. 15.

⁷⁵ Leweke, Anke, „Die verschwundene Utopie. Zu den Filmen von Mike Leigh“, in: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*, 16 Arnoldshainer Filmgespräche, Hg. Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2000, S. 87-96, S. 73.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 14.

⁷⁸ Ebd.

- Es handelt sich um eine in der Gegenwart spielende, direkt erzählte Geschichte, die weder „Helden“ noch Opfer noch Verächtlichkeit kennt.
- Das Projekt ist mit begrenzten finanziellen Mitteln entstanden und muss sich so auf einfache ästhetische Mittel beschränken.
- Sie beinhaltet eine Verschmelzung eines „individuellen Schicksals mit der Geschichte der ‚sozialen Bewegung‘“. ⁷⁹ Wobei diese sich häufig direkt auf topografische Unterschiede beziehen kann.
- Es findet keine Definition der Protagonisten durch einen sozialen Ort statt „sondern durch ihre Bewegung“ in ihrem Umfeld. Die Figuren bewegen sich dabei innerhalb dieses Bereiches, aus ihm hinaus oder versuchen, wieder in ihn zurück zu kehren.
- Es wird eine Perspektive gezeigt, die die Einzelschicksale nicht zum Lösungsansatz für das Verständnis der Gesellschaft macht.

Seeßlen macht deutlich, dass es in Bezug auf diese Eckpunkte durchaus Überschneidungen zu den „Dogma“-Prinzipien gibt, zugleich aber auch deutliche Unterschiede aufzufinden sind. ⁸⁰

Die Ansatzpunkte, die dieser Zusammenfassung zugrunde liegen, sind jedoch in jeder europäischen Kinematografie anders verschlüsselt.

1.2.2. ... und die Theorie des sozialen Schlüssels

Nach Seeßlen hat das Soziale „in jeder europäischen Kinematografie [...] einen anderen visuellen und dramatischen Schlüssel.“ ⁸¹ Um im Film eben jenes Soziale darstellen zu können muss, die Kultur und Gesellschaftsschicht, die den Bezugsrahmen liefert, nicht nur das gleiche soziale Schicksal, sondern auch eine gemeinsame Sprache, gemeinsame Empfindungen und Ausdrucksformen teilen. „Ein sozialer Inhalt muß in der Wirklichkeit selber schon eine Form gefunden haben, um Kino-Bild werden zu

⁷⁹ Ebd., S. 19.

⁸⁰ Vgl. ebd.; Das Prinzip des Dogma Manifestes werde ich, auch in Bezug auf das Soziale im Film, in einem späteren Kapitel meiner Filmanalyse näher gehend betrachten.

⁸¹ Ebd., S. 18.

können.“⁸² Folglich nutzen die verschiedenen Filmindustrien unterschiedliche Herangehensweisen, um ihre gesellschaftlichen Probleme darzustellen, in welche „Denktraditionen und Vorstellungswelten“⁸³ mit einfließen.

Walter Benjamin erkennt, bereits zu Beginn der Entwicklung von Fotografie und Film in den 1930er Jahren, einen Zusammenhang dieser Weiterentwicklung, der Möglichkeit der Reproduktion und den daraus resultierenden gesellschaftlichen Veränderungen, wie die veränderbare kollektive Wahrnehmung. Er sieht diesen Kontext zusätzlich im zeitlichen Zusammenhang:

„Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert — das Medium, in dem sie erfolgt — ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.“⁸⁴

Medien und Gesellschaft müssen, wie Walter Benjamin ausführt, als eng verwobene Phänomene gedacht werden. Filme haben sogar „einen nennenswerten Einfluss auf den Zusammenhalt moderner Gesellschaften“⁸⁵ und bieten darüber hinaus, aufgrund ihrer globalen Präsenz, auch die Möglichkeit einer kommunikativen Anschlussfähigkeit über die verschiedenen Kulturkreise hinaus.⁸⁶

Doch sei es das Thema des Sprachenstreits in einem Land wie Belgien, die Spannung zwischen dem Norden und dem Süden Italiens⁸⁷ oder die Abgrenzung zwischen Israelis und Palästinensern, die einzelnen Regionen und Länder besitzen alle bestimmte Codes, die ihnen den Zugang zum eigenen sozialen Thema erleichtern.

Neben Seeßlen und weiteren Filmwissenschaftlern und Soziologen beschäftigt sich auch Hermann Kappelhoff mit dem Aspekt des Sozialen im Film. Genauso wenig, wie das Potential des Medium Film sich in seiner Technizität ergründen lässt, so wenig kann das Soziale für sich abgebildet, nachgestellt oder verfilmt werden.⁸⁸

⁸² Ebd., S. 15.

⁸³ Ebd., S. 18.

⁸⁴ Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart: Reclam 2011, S. 15.

⁸⁵ Mai/Winter, „Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit“, S. 15.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Vgl. Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 18.

⁸⁸ Vgl. Kappelhoff, Hermann, „Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen“, Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 14 f.

„In eben diesem Sinn bezeichnet der Film eine Utopie: die Idee eines Bildes, das imstande wäre, die soziale Welt in vollkommen sinnlicher Evidenz auszubreiten; ein Bild, das die Gesetze und Bedingungen, die Gewalten und die Notwendigkeiten, die das Leben der Gemeinschaft durchherrschen und konstituieren, als ein individuell-leibliches, leibhaftes In-der-Welt-Sein in Szene setzt.“⁸⁹

Die Schwierigkeit, die Manfred Mai hingegen sieht, bezieht sich auf die Beantwortung der Frage nach dem Verhältnis „von Form und Inhalt sowie von künstlerischer bzw. filmischer und gesellschaftlicher Realität“⁹⁰ in modernen Filmtheorien. Er hält die Aussagen filmischer Theorien, die „über die politischen oder gesellschaftlichen Aspekte von Filmen“⁹¹ gemacht werden, zumeist für spekulativ oder benennt jene als „Projektionen ihrer Protagonisten“.⁹² So bilden „Wirklichkeit und Mythos [...] im Kino eine dialektische Einheit; sie sind untrennbar miteinander verbunden, ohne es zu wissen.“⁹³

1.3. Das Motiv der Arbeit im deutschen Spielfilm

Bereits seit Beginn der Filmgeschichte ist das Bild der Arbeit ein häufig gezeigtes Motiv in kinematografischen Werken und wird daher immer auch im historisch kulturellen Kontext beobachtet.

Nicht nur die Gebrüder Lumière beschäftigten sich, ganz zu Beginn der Filmgeschichte, in ihrem ersten Film *LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON* mit Arbeitern, auch Harun Farocki griff dieses Thema 1995 in einer Filmmontage noch ein mal auf.⁹⁴ Heute sind Filme, in denen die Arbeit aus dokumentarischer Sicht oder im Spielfilm dargestellt wird, allgegenwärtig. Die Entwicklung, in Bezug auf die Darstellung der Arbeit und die Bedeutung dieser im Film hat sich dennoch mit den einhergehenden gesellschaftlichen Veränderungen gewandelt.

⁸⁹ Ebd., S. 15.

⁹⁰ Mai, Manfred, „Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft“, in: *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Hg. Manfred Mai/Rainer Winter, Köln: Halem 2006, S. 24-47, S. 26.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 9.

⁹⁴ *Die Arbeiter verlassen die Fabrik*, Regie: Harun Farocki, D 1995.

Zu Beginn des Kinos kam ein großer Teil des Publikums aus der Arbeiterschicht und erkannte nicht nur sich selbst in den Menschen im dokumentarisch bewegten Bild, sondern auch sein ihm bekanntes Umfeld wieder.⁹⁵ Farocki gibt dabei zu bedenken,

„dass die Fabrik den Film kaum angezogen, eher abgestoßen hat. Der Arbeits- oder Arbeiterfilm ist kein Hauptgenre geworden, der Platz vor der Fabrik ist ein Nebenschauplatz geblieben.“⁹⁶

Aber auch dieser Nebenschauplatz verändert sich mit der Zeit. Während in den jungen Filmjahren noch die konkreten Lebensumstände der Arbeiter und Angestellten in den Vordergrund gerückt wurden, behandeln aktuellere Werke eher umfangreichere Themen wie die Globalisierung oder Ausbeutung von Arbeitern, unter anderem durch technische Erneuerungen.⁹⁷

Arbeit ist ein Bindeglied in der Gesellschaft. Jeder Mensch ist auf eine Art und Weise mit dem Thema Arbeit in Kontakt und so auch mit seinen Mitmenschen. Spielfilme, die sich bewusst und eventuell auch vordergründig mit dem Thema der Arbeit auseinandersetzen, ziehen diese soziale Verbindung heran, um die Auswirkung auf die Individuen und ihre Umwelt deutlicher zu machen.

„Ein Bild herzustellen unterscheidet sich nicht sehr von dem Prozess, ein Bewusstsein herzustellen. Daher kann das Kino letztendlich nur sehr bedingt Bilder von Arbeit herstellen, solange die Gesellschaft kein Bewusstsein davon zulässt.“⁹⁸

Der Beruf beziehungsweise die Arbeit wird in Spielfilmen eher seltener in den Mittelpunkt des Geschehens gestellt, wie auch der Ablauf der Arbeit meist nicht explizit

⁹⁵ In Bezug auf LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON spricht Seeßlen beispielsweise von der Neugier der Arbeiter die dadurch entstand, dass sie sich aus einem anderen Blickwinkel sahen – aus dem des Fabrikbesitzers; Siehe: Seeßlen, Georg, „Überall, wo wir nicht sind“, in: *die tageszeitung*, Nr. 7435, 14.8.2004, S. 20-21; Wiederabgedruckt in: Freunde der deutschen Kinemathek e.V. (Hg.), *Work in Progress. Kinematografien der Arbeit. Theorie, Kinopraxis, Filmindex*, Berlin: Arsenal, Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. 2007, S.32-36, S.33.

⁹⁶ Farocki, Harun, „Arbeiter verlassen die Fabrik“, in: *Meteor 1*, 12/1995, S. 49-55; Wiederabgedruckt in: Freunde der deutschen Kinemathek e.V. (Hg.), *Work in Progress. Kinematografien der Arbeit. Theorie, Kinopraxis, Filmindex*, Berlin: Arsenal, Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. 2007, S. 19-24, S. 20.

⁹⁷ Vgl. O.N., „Filmreihe Arbeitswelten im Kino Arsenal“, *Humboldt Universität Berlin*, 01.01.2012, www.hu-berlin.de/service/veranstaltungen/veranstaltungen_neu?stat=show&vk_id=1153, Zugriff: 30.11.2013.

⁹⁸ Seeßlen, „Überall, wo wir nicht sind“, S.34.

gezeigt wird. Die Darstellung von Arbeit nimmt nach dem Soziologen Klaus Türk „stets zu der jeweiligen historischen Form der Arbeit Stellung“⁹⁹.

Die bestehende Alltagskommunikation ist ein weiterer Faktor für den gesellschaftlichen Zusammenhang, der durch die Darstellung der Arbeit im Film begünstigt wird. Es geht um Themen, die gemeinsam diskutiert werden können, die ein gemeinsames Interesse voraussetzen und eventuell sogar auf gleichen Erfahrungen beruhen.¹⁰⁰

„Historisch war Arbeit für die unteren Schichten faktisch das Unterpfand der eigenen Respektabilität, vor allem in Deutschland, wie uns die historische Forschung lehrt. Hiermit verknüpften sich Muster alltäglicher Sittlichkeit, die der Person Identität und Status verschafften. [...] Es betrifft die sozialen Bedingungen, unter denen man lebt, aber auch und vor allem die Wahrnehmung der eigenen Person.“¹⁰¹

Erving Goffman untersuchte „die engen Verschränkungen von medialen Wirklichkeiten und unseren Alltagserfahrungen“¹⁰² und kam dabei zu der Auffassung, dass unser tägliches Handeln immer auch durch die medialen Wirkungen beeinflusst wird. „So werden unsere Erfahrungen und unser Erleben im Alltag zunehmend von unseren Medienerfahrungen geprägt und überlagert.“¹⁰³

Bettina Malter schrieb im Mai 2011 in einem Artikel für Die Zeit Online über das Problem der durch die Medien beeinflussten Berufswahl für junge Leute. Sie sieht die Schwierigkeit vor allem in der ausgewählten Darstellung von Berufen in den Medien.

„Serien, in denen Fleischer, Bäcker oder Maschinenbauingenieure eine zentrale Rolle spielen, sucht man vergebens. Das stellt auch die Studie der Universität Münster fest. Der Untersuchung zufolge sind im Fernsehen vor allem Gastronomie- und Designberufe überrepräsentiert. „In der Realität arbeitet aber gut jeder vierte Beschäftigte in der Produktion und der Verarbeitung, also in Bereichen wie Metall, Textil und Holz“, sagt der Kommunikationswissenschaftler Volker Gehrau, der die Studie leitete. „In Fernsehserien hingegen tauchen solche Tätigkeitsfelder kaum bis gar nicht auf.“¹⁰⁴

⁹⁹ Türk, Klaus, „Arbeit in der bildenden Kunst. Ikonische Diskursformationen in der Geschichte der Moderne“, in: *Anthropologie der Arbeit*, Hg. Ulrich Bröckling/Eva Horn, Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 35-77, S. 37.

¹⁰⁰ Vgl. Mai, „Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung“, S. 30.

¹⁰¹ Neckel, Sigward, „’Das Ende des Sozialen’. Bemerkungen zu einer Fehldiagnose“, in: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*, 16 Arnoldshainer Filmgespräche, Hg. Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2000, S. 59-64, S. 63.

¹⁰² Mai/Winter, „Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit“, S. 11.

¹⁰³ Ebd., S. 13.

¹⁰⁴ Malter, Bettina, „Arzt werden – wie im Fernsehen“, *Zeit Online*, 18.05.2011, www.zeit.de/karriere/beruf/2011-05/berufswahl-jugendliche, Zugriff: 02.10.2012.

Die Studie der Universität Münster hat sich vor allem mit den Folgen der gezielten und gefilterten Darstellung von Berufen beschäftigt. Dem Lehrprojekt am Institut für Kommunikationswissenschaft/Interdisziplinäres Forschungszentrum für Berufsorientierungs- und Berufsverlaufsforschung

„liegt die Annahme zugrunde, dass durch Lernprozesse und Kultivierungseffekte die Medien – insbesondere das Fernsehen – den jugendlichen Berufswahlprozess in nicht unerheblichem Maße beeinflussen.“¹⁰⁵

Eine gute Grundlage zur Diskussion über die Darstellung von Berufen und Arbeit im Film ist zusätzlich das Programm der Kulturstiftung des Bundes aus Deutschland. „Arbeit in Zukunft“ widmete sich zwischen 2006 und 2008 „der kulturellen Dimension des Wandels der Arbeitergesellschaft.“¹⁰⁶ Nicht nur im Bereich des Films setzten sich Künstler und Kulturschaffende mit dem Thema auseinander, sondern auch in der Literatur und anderen Medien. Innerhalb dieses Programms entstand auch das Projekt „Work in Progress“, welches in Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek e.V. in Berlin ein Pool aus 25 Filmprogrammen zum Thema „Arbeit in Zukunft“ erstellte und im Rahmen eines Festivals im Berliner Kino Arsenal präsentiert.¹⁰⁷ Seeßlen äußerte sich in diesem Zusammenhang zur von ihm beobachteten Abwesenheit der Arbeit in vielen Filmen:

„Wenn Arbeit sozusagen zum leeren Zentrum, zum großen Verschwinden in unseren Bildern geworden ist, dann gibt es in diesem Kreisen nicht den Schuldigen nach dem Motto: die einen wollen es nicht zeigen, die anderen wollen es nicht sehen, und denen, die es betrifft, ist beides egal. Was Arbeit ist, wer sie verteilt, wer sie definiert, das ist unsere Zukunft.“¹⁰⁸

Vor allem die Frage welche Bilder dabei von Arbeit produziert werden, ist ein nicht zu unterschätzender Teil der Meinungsbildung und Prägung. Die Beziehung zwischen Mensch und Maschine spielt eine immer größere Rolle, wie auch der Aspekt, wie sich die Menschen zukünftig mit oder über ihre Arbeit definieren.¹⁰⁹

¹⁰⁵ upm - Mediendienst der Universität Münster, „Fernsehserien vermitteln falsches Bild der Berufswelt“, Westfälische Wilhelms Universität Münster, 04.01.2011, www.uni-muenster.de/Rektorat/exec/upm.php?nummer=13701, Zugriff: 10.05.2012.

¹⁰⁶ O.N., *Arbeit in Zukunft - Work in Progress*, Kulturstiftung des Bundes, o.J., www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/presse/mitteilungen/projekte/2006_07_12_2701_3.html, Zugriff: 10.05.2012.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁸ Seeßlen, „Überall, wo wir nicht sind“, S.35.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S.34.

Seeßlen, der sich auch im Rahmen der Arnoldshainer Filmgespräche mit dem Motiv der Arbeit auseinander gesetzt hat, erkennt im Laufe der 1990er Jahren eine Veränderung in der Darstellung von Arbeit. Zu Beginn herrschten vor allem die Karrierebilder vor, die Arbeit im positiven Sinne zeigten. Dabei wurden Faktoren wie Jobs in der unteren Schicht der Gesellschaft oder gar Arbeitslosigkeit fast vollkommen außen vor gelassen. Es ging viel mehr um Karrieren, Erfolg und das scheinbar perfekte Bild des Mittelstandes. Er ergründet in dieser Zeit aber auch, dass „die filmische Bewegung und die soziale Bewegung [...], anders als in der ersten Hälfte der Kinogeschichte, nicht mehr miteinander synchron“¹¹⁰ laufen. Seeßlen erkennt in dieser Zeit eher einen synchronen Verlauf unserer sozialen Bewegung mit der der TV-Soap-Operas.¹¹¹

Werner Schneider, der sich mit einem Aufsatz zum Thema „Arbeits-los“ an den Filmgesprächen beteiligt hat, beschäftigt sich in seinem Text explizit mit dem Arbeitgeber Kirche.

„[Sein] theologischer Anstoß will sowohl das Kino als auch die Kirche als soziale Orte erfassen, an denen die Konzeption neuer individueller und sozialer Beziehungsverhältnisse jenseits des Zwangs zur Erwerbsarbeit wahrgenommen und eingeübt werden kann.“¹¹²

Für ihn ist die Kirche, als Arbeitgeber, „in den allgemeinen gesellschaftlichen Kampf um Arbeit und Arbeitsplätze“ eingebunden. Die thematische Aktualität in Bezug auf die ansteigende Arbeitslosigkeit der Menschen und konkrete Kürzungen von Stellen im filmtheoretischen Bereich lassen ihn einen Verlust des kulturellen Ausdrucksvermögens erwarten.¹¹³

So erkennt auch Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* bereits 1935 die Umgestaltung der Arbeitswelt durch diverse äußere Gegebenheiten und gesellschaftspolitische Umstände. Wenn auch mit zeitlicher Verzögerung, wirken sich ökonomische Faktoren, wie beispielsweise die Kapitalisierung, auf die künstlerischen Bereiche aus. All diese Beobachtungen zeigen,

¹¹⁰ Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 21.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 21.

¹¹² Schneider, Werner, „Arbeits-los. Eine Meditation über Kino und Kirche als soziale Orte jenseits der Arbeit“, in: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*, 16 Arnoldshainer Filmgespräche, Hg. Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2000, S. 65-72, S. 67.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 65.

„dass Kinofilme als Element der Repräsentationsordnung einer Gesellschaft aktuelle soziale Diskurse artikulieren, in gesellschaftliche Konflikte und Auseinandersetzungen eingebunden sind und deshalb mit sozialen Bedeutungen gesättigt sind. So geben sie Einblick in die jeweiligen Codierungen von Intimität, von Ängsten oder ethnischen Konflikten.“¹¹⁴

Wie Holger Schettler schon über die Jahre zwischen 1918 und 1939 schreibt, gilt es zu untersuchen,

„wie, mit welchen Mitteln und in welchem Ausmaß die deutschen Spielfilme die Lebenssituationen und sozialen Konflikte dieser beiden Schichten [die der Arbeiter und Angestellten] thematisieren und behandeln.“¹¹⁵

Es stellt sich die Frage, „mit welchen Interpretationen, Selektionen und Verzerrungen im Film die soziale Realität von Arbeitern und Angestellten dargestellt wird.“¹¹⁶

1.4.1. Die Auswirkungen des Neoliberalismus

Die angesprochene thematische Entwicklung im deutschen Spielfilm der 1990er Jahre, erfolgte unter dem Einfluss sozialer und gesellschaftlicher Verschiebungen, welche wiederum einer wirtschaftlichen Orientierung unterlagen. Durch die Rückkehr von Bildern der sozialen Verhältnisse in deutschen Spielfilmen wurde der Blick häufiger auf den Einfluss des Neoliberalismus gelenkt. Diese wirtschaftspolitische und sozialphilosophische Lehre liegt den „meisten Wirtschaftsordnungen der westlichen Industrienationen“¹¹⁷ zugrunde, womit man ihn auch als gesamteuropäisches Phänomen betrachten kann.¹¹⁸

Ich greife diesen Begriff in dieser Arbeit auf und lasse seine Fürsprecher und Gegner gleichermaßen zu Wort kommen um hinsichtlich meiner filmischen Analyse die

¹¹⁴ Mai, Manfred/Rainer Winter, „Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film“, in: *Das Kino der Gesellschaft - die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Hg. Manfred Mai/Rainer Winter, Köln: Halem 2006, S. 7-23, S. 10 f.

¹¹⁵ Schettler, Holger, *Arbeiter und Angestellte im Film. Die Darstellung der sozialen Lage von Arbeitern und Angestellten im deutschen Spielfilm 1918-1939*, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 1992, S. 9.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Pollert, Achim/Bernd Kirchner/Javier Morato Polzin, *Duden Wirtschaft von A bis Z: Grundlagenwissen für Schule und Studium, Beruf und Alltag*, Mannheim: Bibliographisches Institut 2009, S. 35.

¹¹⁸ Vgl. Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 11 f.

vermehrte Darstellung des Motivs Arbeit in den Filmen von Andreas Dresen grundlegend zu verdeutlichen.

Um der kulturkritischen Frage nachzugehen, inwieweit unsere alltäglichen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Parameter von der neoliberalen Globalisierung geprägt werden und diese sich auf den filmischen Bereich auswirken, sollten wir uns näher mit der zeitgenössische Wohlstands- und Konsumgesellschaft beschäftigen.

„Der Neoliberalismus setzt dem Anspruch nach auf freie Individuen statt auf »kollektive Bevormundung«. Verantwortung für das eigene Leben zu übernehmen, statt sie auf die Gemeinschaft abzuschieben, sei ein Wesensmerkmal menschlicher Freiheit, so die neoliberale Sichtweise.“¹¹⁹

Das neoliberale System und die damit einhergehenden Umwandlungen machen sich nicht nur im rein wirtschaftlichen Bereich bemerkbar, sondern lassen auch in Bezug auf die angestrebte Privatisierung des Bildungssystems Umwandlungen erkennen, die sich vor allem auf die Gesellschaft auswirken. Das Ziel ist es, die Rolle des Staates zu reduzieren und gleichzeitig den privaten Sektor aufzuwerten.¹²⁰ Kritiker geben zu bedenken, dass das Streben nach wirtschaftlichem Erfolg durch die autonome Entscheidungskraft des Individuums und die Vermehrung der materiellen Güter letztendlich zu einer Aufspaltung in Arm und Reich führt und eine anwachsende soziale Ungleichheit hervorrufen.¹²¹ Einer der Hauptvertreter des neoliberalen Ansatzes ist der österreichische Ökonom Friedrich August von Hayek, der 1938 in Paris unter anderem an der Erarbeitung eines Konzeptes des Neoliberalismus als langfristige Wirtschaftspolitik beteiligt war. Einer von Hayeks Ansätzen ist, dass Löhne und Gewinne in einer Marktwirtschaft aus der Nachfrage entstehen und in keiner Relation zu Verdiensten oder Leistungen stehen.¹²² Zu dieser Ungleichheit äußert sich Norbert Bolz:

¹¹⁹ Rodenstock, Randolph, *Chancen für alle. Die Neue Soziale Marktwirtschaft*, Köln: Deutscher Instituts-Verlag 2001, S. 72.

¹²⁰ Vgl. Sottoli, Susana, „Neoliberalismus“, in: *Lexikon Dritte Welt*, Hg. Dieter Nohlen, Reinbek: Rowohlt 1998, S. 548f.

¹²¹ Vgl. Butterwegge, Christoph/Bettina Lösch/Ralf Ptak, *Kritik des Neoliberalismus*, Wiesbaden: VS – Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 146.

¹²² Vgl. Hayek, Friedrich August von, *Recht, Gesetz und Freiheit. Eine Neufassung der liberalen Grundsätze der Gerechtigkeit und der politischen Ökonomie*, Hg. Viktor Vanberg, Tübingen: Mohr Siebeck 2003, S. 244 f.

„Jeder hat andere Talente. Aber einige Talente sind weit verbreitet, andere sind selten. Und man muss sich damit abfinden, dass nicht die Anstrengung oder das Talent an sich belohnt wird, sondern das Resultat auf dem Markt. Weder Geschäftserfolg noch Prestige lassen sich aus Verdiensten ableiten. Nicht das, was man gut macht, sondern das, was andere gut finden, zählt.“¹²³

Problematisch ist mit Blick auf die Arbeitsgesellschaft auch die Aufhebung der Arbeitslosenhilfe und besonders die Einführung des „Vierten Gesetzes für moderne Dienstleistungen am Arbeitsmarkt“ („Hartz IV“) zu sehen. Durch den deutlich schnelleren Übergang vom Arbeitslosengeld zu Hartz 4 wurde vielen, bis dahin lange Berufstätigen, die teilweise ohne Eigenverschulden ihren Arbeitsplatz verloren haben, der Boden unter den Füßen entzogen und der soziale Abstieg unausweichlich. Kritische Stimmen wie die von Christoph Butterwegge äußern sich wie folgt:

„Auf die Liberalisierung des Kapitalverkehrs, die Deregulierung des Arbeitsmarktes, die Flexibilisierung und Ausdifferenzierung der Beschäftigungsverhältnisse sowie die (Re)Privatisierung der öffentlichen Daseinsvorsorge gerichtet, nimmt der Neoliberalismus die Verschlechterung der Arbeits- und Lebensbedingungen eines Großteils der Bevölkerung zumindest billigend in Kauf. Schließlich steht im Zentrum all seiner Bemühungen der sich in Euro und Cent auszahlende Markterfolg bzw. der „Wirtschaftsstandort“, nicht der (arbeitende) Mensch.“¹²⁴

Diese Verschiebung der zentralen Bedeutung der arbeitenden Menschen wirkt sich schlussendlich auf die Präsenz dieses Themas auf der Kinoleinwand aus. Sei es in die eine Richtung wie es die Komödien der 1990er Jahre tun oder die aber die Filme Andreas Dresen, die auch die problematischen Umstände thematisieren. So scheinen in den 1990er Jahren eher das Eigeninteresse der Figuren, der persönliche Erfolg und die Karriere deutlich in ein positives Licht gesetzt zu werden. Sabine Hake spricht aber auch die frühen 2000er Jahre an, als „zu diesen optimistischen Szenarios andere, eher bedrückende Erzählungen vom Zusammenbruch des Wohlfahrtsstaats und die Schattenseiten des Neoliberalismus hinzu“¹²⁵ kamen. Manfred Mai bezieht sich noch genauer auf das Zusammenspiel zwischen Film und Politik und stellt sie in einer theoretischen Grundlage gegenüber.

¹²³ Bolz, Norbert, „Diskurs über die Ungleichheit. Ein Anti-Rousseau“, München: Wilhelm Fink Verlag 2009, S. 7.

¹²⁴ Butterwegge, Christoph, „Armut – Geißel der Globalisierung?“, Vortrag, gehalten bei der Konferenz des EAPN (European Anti-Poverty Network) Letzebuerg, am 31.5.2007 in Luxemburg.

¹²⁵ Hake, *Film in Deutschland*, S. 319.

„Das schließt nicht aus, dass Filme eine – oft unbeabsichtigte – politische Wirkung haben können und eine bestimmte Filmpolitik – ebenso unbeabsichtigt – auch die Qualität von Filmen beeinflusst. [...] Die Wechselbeziehungen zwischen den Strukturen des Films mit denen der Gesellschaft oder Politik sind weitaus komplexer als es naive Abbild- oder Widerspiegelungstheorien nahe legen.“¹²⁶

In diesem Kontext ist auch Andreas Dresen zu sehen, der in seinen Filmen nicht direkt eine negative Wendung der gesellschaftlichen Verhältnisse anspricht, aber dennoch durch seinen immer wiederkehrenden Blick auf Menschen in sozial schwächeren Lebensumständen aufmerksam macht, die in ihren Berufen entweder sehr erfolglos oder unglücklich sind oder ohne Job im Leben stehen.¹²⁷ In diesem Zusammenhang scheint es mir sinnvoll anzumerken, dass es trotz der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Trennung Deutschlands zu Zeiten der DDR, in der auch Andreas Dresen geboren wurde und aufwuchs, zu einer sich parallel entwickelnden kulturellen Verbindung von West- und Ostdeutschland kam. Trotz der unterschiedlichen Kinokulturen des Nachkriegskinos, wobei die eine auf der Grundlage der freien Marktwirtschaft aufbaute und die andere als staatseigene Firma agierte, ließen beide Seiten, wenngleich sie sich wenig mit den Filmen der jeweils anderen Seite beschäftigten, ähnliche Entwicklungen und Veränderung durch bestimmte Zeitgeistphänomene erkennen.¹²⁸ Das Phänomen des Neoliberalismus beeinflusste nach und nach auch die Themen der Filme.

„Das, was wir ein neues soziales Kino nennen können, ist nicht vorstellbar ohne den Neoliberalismus und die damit verbundenen Verschärfungen der sozialen Gegensätze, verbunden auch mit dem Verlust einer moralischen Vorstellung von einer sich menschlich entwickelnden Gesellschaft. Es ist eine Antwort, der Ausdruck eines Zornes zweiten Grades, nicht nur gegenüber dieser Realität, sondern auch gegenüber der Fähigkeit der Mainstream-Kultur, die Augen davor zu verschließen. In der Zeit der Globalisierung zeigt dieses Kino das andere, die Migration, als „normales“ Schicksal.“¹²⁹

Seeßlen spricht hier gleich mehrere Probleme an, die sich in unserer heutigen Gesellschaft durch die Ausweitungen des Neoliberalismus verdeutlichen und bestätigt so die Position dieses neoliberalen Systems als gesamteuropäische Erscheinung. Aber

¹²⁶ Mai, Manfred, „Das Kino der Gesellschaft - die Gesellschaft des Kinos“, S. 27.

¹²⁷ Vgl. Beispielsweise Andreas Dresens Werke MEIN UNBEKANNTER EHEMANN, NACHTGESTALTEN und die in dieser Arbeit noch näher betrachteten Filme HALBE TREPPE, DIE POLIZISTIN und SOMMER VORM BALKON.

¹²⁸ Vgl. Hake, *Film in Deutschland*, S. 208.

¹²⁹ Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 11f.

nicht nur Europa hat mit den Folgen und Einflüssen des Neoliberalismus zu kämpfen. Auch das weltweite Kino kann, „in the hands of Marxist criticism, become a lens into the political economy of neoliberalism and its far-reaching implications on culture.“¹³⁰ Speziell in Bezug auf Deutschland sieht Dresen selbst die Möglichkeit, sich dieser „sozialen Polarisierung“, begründet in der „politischen Entwicklung“ Deutschlands, in Form einer bewussten Zuwendungen zur „harten Realität des gegenwärtigen Alltags mit den entsprechenden filmischen Mitteln zu nähern.“¹³¹

1.4.3. Migrantische Einflüsse

Die Thematik der Migration bewegt, insbesondere zwischen den 1970er und 1990er Jahren, einen bedeutenden Teil der deutschen Filmbranche. Unter Berücksichtigung der sozialen und gesellschaftlichen Veränderungen durch das neoliberale System, wurde in ganz Europa die Verlagerung hin zu thematischen Schwerpunkten der Migration immer deutlicher. Rückblickend hängt diese Entwicklung mit den zugezogenen Gastarbeitern der 1950er Jahre zusammen. Die Anwerbervereinbarungen, die Deutschland ab Mitte der 1950er Jahre mit diversen Ländern wie Italien, Portugal, Türkei oder Griechenland getroffen hatte, wurden zum Grundgerüst der sich daraus entwickelnden Filme mit migrantischem Hintergrund, ob in Bezug auf die Filmemacher oder aber die behandelten Themen.

Besonders männliche Gastarbeiter zog es, ab den 1950er Jahren, in die großen deutschen Städte, wobei, nach einem Anwerberstopp in den 1970er Jahren, auch viele Familienangehörige den Männern in den gesamtdeutschen Raum nachzogen.¹³² Diese Veränderung innerhalb Deutschlands wirkte sich aufgrund der gesellschaftlichen und politischen Verschiebungen auch auf die kinematographischen Werke, als Produkte dieser Verhältnisse, aus.

Es ist kein explizites Genre auszumachen, das dem Kino der Immigranten, sei es von ihnen oder über sie, gerecht wird. Dennoch werden Filme, in denen Gastarbeiter eine

¹³⁰ Kapur, Jyotsna/Keith Wagner, *Neoliberalism and Global Cinema. Capital, Culture, and Marxist Critique*, New York: Routledge 2011.

¹³¹ Dresen, Andreas, „Willenbrock“, Filmbüro Augsburg e.V., 2005, www.lechflimmern.de/filmfest2004/tuf_willenbrock.php, Zugriff: 03.06.2012.

¹³² Vgl. Hoffgen, *Studying German cinema*, S. 105.

zentrale Rolle einnehmen, noch bis heute gerne als Migranten- oder Immigrantenfilm bezeichnet. Der deutsch-türkische Filmemacher Fatih Akin wehrt sich gegen diesen verallgemeinernden Begriff.

„Ich möchte, dass das Etikett Immigrantenfilm irgendwann bedeutungslos wird. Was ist das überhaupt für ein komisches Genre? Ich will, dass man sagt, das hier ist ein Liebesfilm, ein Drama, ein Melodrama – dass man die Filme in solche Kategorien einordnet.“¹³³

Selbstbewusst behauptet sich Akin mit seinen Filmen in den 1990er Jahren, als Teil der zweiten Migrantengeneration. Georg Seeßlen hat mit dem Begriff des „Kino der Métissage“ eine Bezeichnung gefunden, die den vergleichbaren Bewegungen in anderen europäischen Ländern, wie Frankreich und England, nahe kommt. Der französische Begriff *cinéma du métissage* bezeichnet das Kino der doppelten Kulturen.¹³⁴ Bevor jedoch ein Kino der Métissage entstehen konnte, herrschte ein „Kino der Fremdheit“¹³⁵ vor.

„Die erste Beschäftigung des deutschen Films mit der neuen ‚Minderheit‘ im Land geschah aus einem humanistischen-pädagogischen Impuls heraus im post-politischen Kino der siebziger Jahre.“¹³⁶

Seeßlen beruft sich dabei auf Filme wie *SHIRINS HOCHZEIT* (1975) von Helma Sanders, Christian Ziewers' *AUS DER FERNE SEHE ICH DIESES LAND* (1978) und *IN DER FREMDE* (1974) von Sohrab Shahid Saless. *SHIRINS HOCHZEIT* behandelt das Schicksal einer jungen Frau, die, um einer Zwangshochzeit zu entgehen, aus einem Dorf in der Türkei nach Deutschland flüchtet, wo sie durch ungünstige Umstände in die Prostitution gerät. Auch Saless' Filmfigur, der Gastarbeiter Husseyin, lebt in dieser fremden, deutschen Kultur, zu der er zwar Kontakt hat, aber keinen wirklichen Zugang findet. Dabei befindet er sich aber, als freiwilliger Gastarbeiter, in einer gegensätzlichen Position zu Shirin, die aus der Not heraus ihren Körper verkauft. „Ein Leben in einer fremden Kultur wird in diesen Filmen als schreckliche Verbannung und leidvolles Verlorensein

¹³³ Taubnitz, Udo, „Ich bin kein Gastarbeiter, ich bin Deutscher“, *Stuttgarter Zeitung*, Nr. 67, 20.03.2004, S. 46.

¹³⁴ Vgl. „Métissage: Bilder-Bewegung zwischen den Kulturen. Das türkisch-deutsche Kino der Dritten Generation“, Goethe-Institut in Zusammenarbeit mit dem Directorate of Film Festivals, New Delhi, 2005, www.goethe.de/INS/in/ned/acv/flm/2005/de648765.htm, Zugriff: 22.10.2011.

¹³⁵ Seeßlen, Georg, „Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain“, *epd Film*, 12./2000, S. 22-29, S.23.

¹³⁶ Ebd..

in einer fremden Welt gezeigt.“¹³⁷ Seeßlen sieht Rainer Werner Fassbinders Werk KATZELMACHER (1969) als prägenden Film dieser Bewegung. Diese erwähnten Werke zeigen einen fremden Blick auf das Leben, in und mit zwei Kulturen, welche nicht verbunden werden. Das Fremde bildet das Gegenteil zu den Métissage-Filmen und stellt das Elend, die Entfremdung und den Wunsch nach Rückkehr zunehmend in den Mittelpunkt.¹³⁸

1974, mitten im Anwerberstopp, veröffentlicht Rainer Werner Fassbinder seinen Film ANGST ESSEN SEELE AUF, der als erstes deutsches Werk zum diesem Thema gehandelt wird.

„Von einigen wichtigen Ausnahmen abgesehen war und ist es nicht unbedingt eine Stärke des deutschen Films, auf aktuelle politische und soziale Konflikte unverzüglich zu reagieren. [...] Auf die Situation ausländischer Arbeiter in der Bundesrepublik Deutschland sind vergleichsweise wenige Filmemacher eingegangen, zum Beispiel Rainer Werner Fassbinder mit Angst essen Seele auf. Erst ab der zweiten Hälfte der achtziger Jahre haben sich die deutschen Filmemacher verstärkt diesem Themenkreis gewidmet – angeregt auch von ausländischen, in der Bundesrepublik arbeitenden Kollegen.“¹³⁹

Pflaum und Prinzler beobachten das filmische Geschehen mit Blick auf die Migranten als sehr schleppend und werfen der Bundesrepublik eine gewisse Schwerfälligkeit in Bezug auf ihre Reaktion auf aktuelle soziale Konflikte vor.¹⁴⁰

Rainer Werner Fassbinder war einer der ersten Filmemacher, die das Thema der Migration in seinen Filmen aufgriffen. In den 1990er Jahren meldete sich dann die dritte Generation der Gastarbeiterfamilien filmisch zunehmend selbst zu Wort. Häufig geboren und aufgewachsen in den großen deutschen Städten wie Berlin, Hamburg oder Frankfurt, bekamen diese Filmemacher zwei kulturelle Entwicklungen mit: Die ihrer Familien und die des Landes in dem sie aufwuchsen.¹⁴¹ Durch den besonders großen Anteil der türkischen Einwanderer, kam es zu einem deutsch-türkischen Kinoboom. Multikulturelle Regisseure, wie Beispielsweise Fatih Akin, Hussi Kutlucan und Yüksel Yavuz machten durch ihre „persönlichen Erzählmuster [...] vom kulturellen

¹³⁷ Schäffler, Diana, *Deutscher Film mit türkischer Seele. Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart*, Saarbrücken: VDM-Verlag Müller 2007, S. 31.

¹³⁸ Vgl. Seeßlen, „Das Kino der doppelten Kulturen“, S.23.

¹³⁹ Pflaum/Prinzler, *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, S. 103.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 106.

¹⁴¹ Vgl. Hoffgen, *Studying German Cinema*, S. 190.

Verschmelzen“¹⁴² auf sich aufmerksam. Diese Filmemacher wollten sich nicht mehr nur auf „Ausländerthematik und die Integrationsprobleme der Elterngeneration reduzieren lassen“¹⁴³. Vielmehr wurden ihre Tradition und ihr kultureller Hintergrund, insbesondere das Thema der Selbstfindung, zurückgestellt und so die Selbstverständlichkeit ihrer Identität zu einer Ergänzung innerhalb ihrer Drehbücher. Während sie sich auf der Leinwand von der älteren Generation zu emanzipieren wussten, verlief auch die Bewegung innerhalb der deutsch-türkischen Familien auf eine ähnliche Art und Weise.¹⁴⁴

„MigrantInnen, die im Kino lange Zeit als Objekte in Erscheinung traten, agieren jetzt – vor und hinter der Kamera – selbstbewusst als Objekte und wissen sich rhetorisch zu behaupten. Mobilität und Migration sind in den letzten Jahren weltweit in den Brennpunkt der Diskussion gerückt und als Herausforderung für einen distanzierten Umgang mit territorial und puristisch definierten nationalen Kulturen verstanden worden.“¹⁴⁵

So, meint Seeßlen, behandelt der Métissage-Film nicht nur das subtile Innere einer neuen Kultur innerhalb der europäischen Gesellschaft, sondern zeigt zugleich den strukturellen Wandel dieser Gesellschaften auf.¹⁴⁶ Besonders wichtig ist in diesem Prozess der neue realistische Blick auf die Brennpunkte der Gesellschaft, auf das Zusammenleben und die Lebensformen der unterschiedlichen Kulturen.¹⁴⁷

„So unterschiedlich die Geschichten, so unterschiedlich waren auch die Stile: Der vitale Milieurealismus von Fatih Akin, die präzise, distanzierte Analyse von Thomas Arslan, die mitfühlende Beobachtung von Ayse Pollat, nur zum Beispiel. Aus der biografischen Geste entstand ein neuer Realismus im deutschen Film: Es gelang den Filmemachern der dritten Migrantengeneration, den dissidenten Blick mit einer Kunst des Geschichtenerzählens zu verknüpfen.“¹⁴⁸

¹⁴² Schäffler, *Deutscher Film mit türkischer Seele*, S. 31.

¹⁴³ Nicodemus, Katja, „Film der Neunziger Jahre“, in: *Geschichte des deutschen Films*, Hg. Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler ²2004, S. 319-356, S. 340.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 342.

¹⁴⁵ Göktürk, Deniz, „Migration und Kino. Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“, in: *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Hg. Carmine Chielino, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2000, S. 329-347, S. 344.

¹⁴⁶ Vgl. Seeßlen, „Das Kino der doppelten Kulturen“, S.28.

¹⁴⁷ Vgl. Seeßlen, Georg, „Zwischen den Kulturen - Das Kino der dritten Migranten-Generation“, www.goethe.de/kue/flm/fmg/de47146.htm, Zugriff: 21.07.2012.

¹⁴⁸ Metz, Markus/Georg Seeßlen, „Fucking Identity“, *die tageszeitung*, 07.01.2006, www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2006/01/07/a0242, 07.01.2006, Zugriff: 19.07.2012.

Ein Kino entsteht, das die eigene Lebenswirklichkeit widerspiegelt und einen bewussten und vor allem direkten Blick auf die Gesellschaft und die eigene Identität wirft.¹⁴⁹

So erzählt Fatih Akin in seinem Spielfilmdebüt KURZ UND SCHMERZLOS (1998) die Geschichte der türkisch-griechisch-serbischen Freundschaft dreier junger Männer in Hamburg-Altona und verbindet Themen wie Gewalt, Verrat und Freundschaft. Neben Akins Film entstehen auch Yüksel Yavuz' APRILKINDER (1999), Thomas Arslans Film GESCHWISTER (1997), der die Geschichte von drei Geschwistern erzählt, die in Berlin-Kreuzberg mit ihrer deutschen Mutter und ihrem türkischen Vater aufwachsen und Kutlug Atamans Regiedebüt LOLA UND BILIDIKID (1999), in dem nicht nur die deutsch-türkische Identität thematisiert wird, sondern auch, in Verknüpfung mit dieser, die schwule Szene.¹⁵⁰ Insbesondere waren diese deutsch-türkischen Filme durch ihr unerwartete konzentriertes Auftreten „von soziologischem Interesse.“¹⁵¹

Für das Thema dieser Diplomarbeit ist besonders auffällig, dass das Motiv der Arbeit seit Beginn der Filme mit migrantischem Hintergrund immer wieder eine zentrale Rolle spielt. Vielmehr noch liegen sogar die Wurzeln dieser Bewegung im Aspekt der Arbeit fest verhaftet. Die Existenz von Gastarbeit in Deutschland ist der Auslöser für die Entwicklung eines neuen Filmschwerpunktes.

„Arbeit spielt im Kino der Migration wieder eine Rolle, hier dürfen wir an das Politische in der Verteilung von Arbeit erinnert werden; an die Stelle der Leute, die sich endlos mit dem Gefühl beschäftigen, treten die Konflikte der ‚Ressources humaines‘.“¹⁵²

Nicht nur in der konkreten Rolle des Gastarbeiters wird das Motiv auf die Leinwand gebracht, auch bei den Problemen der kulturellen Umstellung, des Fußfassens in einem fremden Land mit all seinen sozialen und wirtschaftlichen Hürden und Möglichkeiten, ist der Beruf oder die Arbeit immer wieder präsent. So ist der italienische Film PUMMARÒ (1990) von Michele Placido ein Beispiel in Bezug auf die „Reinvention des Klassenkampfes.“¹⁵³ Der Film greift das Thema der Schwarzarbeit sowohl als Komplikation der Immigration auf, als auch als Missstand innerhalb einer ganzen Gesellschaft. Die Arbeit als Möglichkeit des Ankommens oder als Hürde für

¹⁴⁹ Vgl. Seeßlen, Georg, „Menschenbilder der Migration im Film“, *der überblick* 03/2002, S. 73.

¹⁵⁰ Vgl. Schäffler, *Deutscher Film mit türkischer Seele*, S. 31.

¹⁵¹ Nicodemus, „Film der Neunziger Jahre“, S. 342.

¹⁵² Seeßlen, „Überall, wo wir nicht sind“, S. 34.

¹⁵³ Seeßlen, „Das Kino der doppelten Kulturen“, S.28.

Immigranten in einem fremden Land, beides sind Alltagswirklichkeiten in der Zeit des Neoliberalismus. So wird der Métissage-Film, für Seeßlen, zu einer unausweichlichen Folge des Neoliberalismus.¹⁵⁴

2. Die realistische Tendenz im kontemporären Spielfilm

Im Zuge der Betrachtung authentischer Inszenierung und Wirkung im Spielfilm, mit besonderem Augenmerk auf die sozial-realistische Tendenz, ist es wichtig einige Begriffe genauer zu skizzieren und diese für den weiteren Textverlauf zu definieren. Es scheint, dass nicht nur der Begriff der Authentizität, sondern auch der der Wirklichkeit wie auch der Realität/des Realismus eine konkrete Bezeichnung benötigen.

Durch die außergewöhnliche Fähigkeit bewegte Bilder der Wirklichkeit festzuhalten, beziehungsweise nachzuahmen, wurde der Film und mit ihm die Realismus- oder auch Authentizitätsdebatte bereits früh zu einem festen Bestandteil der Filmtheorie. Bernhard Gross bestätigt, mit Bezug auf Georg Lukács Text „Gedanken zu einer Ästhetik des Kino“ (1913), die entstandene philosophische Dimension des Realismusbegriffs, welche die Debatte um die „beiden Entwicklungsstränge des Kinos, Méliès ‚illusionistischer‘ und Lumières ‚realistischer‘ Ansatz“¹⁵⁵, nach sich zog.

Der grundsätzliche Unterschied zwischen fiktiven und nicht-fiktiven Filmen, welche die Hauptzüge dieses Mediums bilden, wird vor allem durch das Verhältnis zur realen Außenwelt deutlich.¹⁵⁶ In diesem Text liegt der Schwerpunkt auf der filmischen Fiktion, wobei auch ein Ausblick auf grenzüberschreitende Werke, die sowohl mit dokumentarischen als auch fiktiven filmischen Mitteln arbeiten, gegeben wird. Neben der technischen Grundlage durch die Gerätschaften gehe ich in diesem Fall davon aus,

¹⁵⁴ Vgl. ebd.

¹⁵⁵ Gross, Bernhard, „Inszenierung und Authentizität. Realistische Tendenzen im zeitgenössischen Kino“, *Der Freitag*, 03.12.1999, www.freitag.de/autoren/der-freitag/inszenierung-und-authentizitat, Zugriff: 11.08.2012; Vgl. auch Lapsley, Robert/Michael Westlake, *Film Theory. An Introduction*, Manchester [u.a.]: Manchester Univ. Press 2006, S. 156.

¹⁵⁶ Vgl. Borstnar, Nils/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK Konstanz 2008, S. 39.

dass ein Film immer auch einer Auseinandersetzung mit der Realität und der medialen Konstruktion dieser Realität bedarf.¹⁵⁷

2.1. Themenrelevante Begriffserläuterung

2.1.1. Filmische Authentizität – Wirklichkeit – Inszenierung

Der Begriff der Authentizität wird allgemein, nach dem Fremdwörterbuch des Duden, mit den Vokabeln „Echtheit“, „Zuverlässigkeit“ und „Glaubwürdigkeit“¹⁵⁸ verknüpft und ist im Bereich der Filmgeschichte bereits früh zu einem Schlüsselbegriff geworden. Etymologisch leitet sich „Authentizität“ vom lateinischen Terminus „authenticus“ ab, was wiederum zuverlässig, verbürgt bedeutet und ist auf das griechische Wort „authéntes“, der Urheber, zurückzuführen.¹⁵⁹ Die Authentizität beschreibt die physische Echtheit eines Objektes oder eines Momentes aus der Realität. So wird der Begriff zumeist mit positiven Werten wie Glaubwürdigkeit, Natürlichkeit oder auch Originalität verbunden.

Nach Nils Borstnar, Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff steht der Begriff der Authentizität für „die Glaubwürdigkeit eines Kommunikats“.¹⁶⁰ Das Vermittlungsobjekt, in vorliegender Arbeit also der Film, muss dabei zum glaubwürdigen Träger seiner Inhalte werden.

Daniel Sponsel greift in seiner Aufsatzsammlung „Der schöne Schein des Wirklichen“ auf diverse Blickwinkel des Filmischen zurück und lässt dabei unterschiedliche Filmemacher und Theoretiker zu Wort kommen. Nach Sponsel ist Authentizität in Filmen nicht grundlegend vorhanden, sondern viel mehr ein filmisches Ereignis,

¹⁵⁷ Vgl. Staiger, Michael, „Sozialkritik im Dogma-Stil. Auf der Suche nach einer Ästhetik der Wahrheit“, in: Walter Lesch/Charles Martig/Joachim Valentin (Hg.): *Filmkunst und Gesellschaftskritik*, Marburg: Schüren 2005, S. 169-186, S. 170.

¹⁵⁸ „Authentizität“, in: *Duden. Fremdwörterbuch*, bearbeitete von Maria Dose, Dudenverlag: Mannheim 1990, S. 97.

¹⁵⁹ Die Brockhaus Enzyklopädie, „Authentizität“, in: *Brockhaus-Enzyklopädie. Ausw – Bhar*, Hg. Annette Zwahr, 21. Ausgabe, Band 3, Leipzig [u.a.]: Brockhaus 2006, S. 9.

¹⁶⁰ Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 41.

welches hergestellt werden muss.¹⁶¹ Mit Rolf Richters Worten formuliert, ist „die Authentizität [...] das Ergebnis, nicht der Ausgangspunkt des Kunsterlebnisses.“¹⁶² Das, was der Zuschauer auf der Leinwand sieht, wird von ihm als etwas Vertrautes wahrgenommen, als etwas scheinbar Wirkliches. Dieser Aneignungsprozess bedeutet auch ein subjektives Hinterfragen des äußerlichen Scheins der abgebildeten Dinge.

„Der Film enthüllt bestimmte Strukturen, verallgemeinert, folglich kann er nicht mit,[sic!] der Wirklichkeit identisch sein. [...] [Folgendermaßen] ist die Authentizität das Ergebnis unserer Arbeit innerhalb des Kunsterlebnisses, das heißt, wir formulieren unsere eigene Beziehung zur im Film dargestellten Welt als – wie wir meinen – eine Beziehung zur wirklichen Welt“.¹⁶³

Die Wirklichkeit bezeichnet die Gesamtheit aller Gegebenheiten oder Dinge, die als wahr gelten und die als unanzweifelbar angenommen werden. In der Erläuterung der Brockhaus Enzyklopädie wird aber auch die Problematik des Begriffs angesprochen.

„Ob die Wirklichkeit aber überhaupt *eine* ist, ob man nicht angesichts kultureller Differenzen oder auch der Binnendifferenzierung moderner Gesellschaften besser im Plural von unterschiedlichen Wirklichkeiten, in denen wir leben, sprechen sollte, ist heute ebenso in der Diskussion wie die Frage danach, welche spezifischen Formen von Wirklichkeit durch die Verbreitung von Massenmedien sowie durch digitale Medien entstanden sind und entstehen werden.“¹⁶⁴

Dies bestätigt Walter Leschs Anmerkung, es gehe um eine kritische Wahrnehmung der Wirklichkeit und des Alltags im Medium Film. Ergänzend geht er auf die Schwierigkeit der Konstruktion von Wirklichkeit ein und bezeichnet ihre Repräsentation immer als differente Abbildung der empirischen Welt.¹⁶⁵ Erwähnt sei hier auch Eva Hohenberger, die in ihrer Dokumentarfilmtheorie deutlich macht, dass der Dokumentarfilm nur einen

¹⁶¹ Vgl. Sponsel, Daniel (Hg.), *Der schöne Schein des Wirklichen*, Konstanz: UVK 2007, S. 9.

¹⁶² Richter, Rolf, „Zur dramaturgischen Struktur des tschechoslowakischen Films *Der schwarze Peter*“, *Film-Wissenschaftliche Mitteilungen*, 4/1964, S. 988-1006, S. 1003; Zitiert nach: Wuss, Peter, „Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen“, *montage/av*, Jg. 9, 2/2000, S. 101–126, S. 109; Richter bezieht sich dabei auf Dziga Vertovs Aussage über den Dokumentarfilm, der unter dem Titel „*Kinoglaz*“ (dt. *Kino-Auge*, Regie: Dziga Vertov. UdSSR 1924), erschienen ist; Siehe auch Vertov, Dziga (1960) „Dziga Wertow. Publizist und Poet des Dokumentarfilms“, Ed. by Hermann Herlinghaus. Leipzig: Leipziger Dokumentarfilmwoche, Club der Filmschaffenden der DDR – Berlin.

¹⁶³ Richter, „Zur dramaturgischen Struktur des tschechoslowakischen Films *Der schwarze Peter*“, S. 1003.

¹⁶⁴ Die Brockhaus Enzyklopädie, „Wirklichkeit“, in: *Brockhaus-Enzyklopädie. Wetz - ZZ*, Hg. Annette Zwahr, 21. Ausgabe, Band 30, Leipzig [u.a.]: Brockhaus 2006, S. 169.

¹⁶⁵ Vgl. Lesch, Walter/Charles Martig/Joachim Valentin (Hg.), *Filmkunst und Gesellschaftskritik*, Marburg: Schüren 2005, S. 7.

Ausschnitt der Welt zum Kennenlernen preisgibt.¹⁶⁶ Dabei unterscheidet sie zwischen mehreren Realitätsebenen¹⁶⁷, die folgend im Bezug auf die Gattungshybride näher erläutert werden.

Wenden wir uns der Grundlage des Zusammenwirkens von Zuschauer und Filmbild zu, liegen das Modell des Wahrnehmungsvertrages von Manfred Hattendorf und die möglichen Authentisierungsstrategien nahe.¹⁶⁸ Hattendorf hält diese für „filminterne pragmatische Markierungen [...], die den Rezipienten in einem Spektrum impliziter oder expliziter Appelle dazu auffordern, einen ›Wahrnehmungsvertrag‹ mit dem jeweiligen Film zu schließen.“¹⁶⁹ Trotz seines eindeutigen Bezuges zum Dokumentarfilm sind seine Angaben durchaus auch auf den fiktionalen Film, besonders in Betracht auf das Werk Andreas Dresens, anzuwenden.¹⁷⁰

Betrachtet man die Debatte um die Authentizität im Medium Film, so liegt es nahe, sich auch mit der Kehrseite, der Inszenierung, zu beschäftigen. Beide Begriffe gelten „oft als gegensätzliche, sich ausschließende oder jedenfalls spannungsreiche Konzepte [...]: was inszeniert ist, verliert an Authentizität; was authentisch ist, kommt ohne Inszenierung aus.“¹⁷¹ Beide unterliegen verschiedenen Graden und Typen. So kann eine Inszenierung weniger geplant und fast spontan erscheinen, gleichermaßen aber auch detailgenau und arrangiert.¹⁷² Dabei ist die Inszenierung nicht nur auf die mediale Darstellung im Theater oder Film zu beziehen, sondern auch auf die Selbstdarstellung im Alltag, in Bezug auf die Familie oder die Arbeit.¹⁷³ Inwiefern im alltäglichen Leben eine bewusste, eventuell auch manipulative Handlung vollzogen wird, wäre ein durchaus

¹⁶⁶ Vgl. Hohenberger, Eva, „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“, in: *Bilder Des Wirklichen*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 1998, S. 8-34, S. 21.

¹⁶⁷ Vgl. Hohenberger, Eva, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnoprägnanter Film. Jean Rouch*, Hildesheim [u.a.]: Olms, 1988, S. 28ff.

¹⁶⁸ Vgl. Hattendorf, Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: UVK-Medien ²1999, S. 75ff.

¹⁶⁹ Ebd., S.311.

¹⁷⁰ Vgl. Koch, Gertrud, „Nachstellungen - Film und historischer Moment“, in: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Hg. Eva Hohenberger/Judith Keilbach, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 216-229, S. 229; "Dokumentarischer und fiktionaler Film sind nicht binäre Oppositionen, sondern liegen auf einer Skala, die von der Aufzeichnungsfunktion der Kamera bis hin zur komplexen Montage der Einstellungen reicht."

¹⁷¹ Schultz, Tanjev, „Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in der vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität“, in: *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, Hg. Thomas Knieper/Marion Müller, Köln: Halem 2003, S. 10-24, S. 11.

¹⁷² Vgl. ebd.

¹⁷³ Vgl. Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper ⁹2011; (Orig. *The presentation of self in everyday life*, London [u.a.]: Penguin Books 1990)

interessanter weiterer Aspekt, den es zu klären gälte, der aber in dieser Diskussion keine entscheidende Rolle spielt. Klärungsbedarf besteht allerdings hinsichtlich der manipulativen Techniken der filmischen Werke.

In diesem Zusammenhang gilt es folglich auch Andreas Dresens Arbeit zu betrachten. Er schätzt die Begriffe der Wirklichkeit oder Authentizität in seinen Filmen nur wenig. Dennoch wird seinen Filmen interessanterweise bevorzugt ein lebensnaher, authentischer Charakter zugeschrieben.¹⁷⁴ Er selbst sagt in diesem Zusammenhang, man könne sich der Wirklichkeit im Kino nicht bedienen. „Wir können nur versuchen, uns der Wirklichkeit mit realistischen – und damit meine ich wahrhaftigen Geschichten zu stellen.“¹⁷⁵ Wie diese Annäherung konkret aussieht und welche Wirkung sie auf den Filmrezipienten hat, gilt es in der Analyse seiner Filme zu untersuchen.

2.1.2. Realität – Realismus

Die Realität ist die „Wirklichkeit im Sinne der Summe alles Vorhandenen, tatsächlich Gegebenen, Gegenständlichen im Unterschied zum lediglich Gedachten oder Vorgestellten.“¹⁷⁶ Es können mit der Realität aber auch Ereigniszustände gemeint sein, die sich nicht nur auf einen Gegenstand beziehen.

Die Realität ist eine subjektive Wahrnehmung des uns Umgebenden, der Wirklichkeit. Sie kann somit nicht reproduziert oder eingefangen werden, da sie sich im Hier und Jetzt abspielt und je nach Rezipient unterschiedlich realisiert wird. Borstnar, Pabst und Wulff deuten aber auch auf die Wichtigkeit des kollektiven Einverständnisses der Kulturmitglieder hin, welche mit Hilfe eines gemeinsamen Bewusstseinsbestandes Regeln festsetzen, die Aussagen in ihrer Welt als gültig oder ungültig zu definieren.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Vgl. Lieb, Constantin, „Nach dem Vorhang, die Wahrheit. Andreas Dresen und Authentizität“, o.J., www.cine-fils.com/essays/andreas-dresen.html, Zugriff: 15.08.2012.

¹⁷⁵ Buhre, Jakob, „Andreas Dresen. Wir sollten als Regisseure das erzählen, was bei uns zu Hause stattfindet“, *Planet Interview*, 24.09.2002, <http://planet-interview.de/andreas-dresen-24092002.html>, Zugriff: 14.08.2012.

¹⁷⁶ Die Brockhaus Enzyklopädie, „Realität“, in: *Brockhaus-Enzyklopädie. Pot - Rens*, Hg. Annette Zwahr, 21. Ausgabe, Band 22, Leipzig [u.a.]: Brockhaus 2006, S. 601.

¹⁷⁷ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 40f.

Der Realismus hingegen bezeichnet nach Brockhaus allgemein einen Wirklichkeitssinn oder auch eine wirklichkeitsnahe Einstellung.¹⁷⁸ Nach dem „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie“ kann der Begriff Realismus als

„ein historisch und soziologisch variabler Bedeutungseffekt aufgefaßt werden, der daraus besteht, daß ein literarischer Text oder ein Kunstwerk der jeweiligen Realitätsauffassung des Publikums entspricht und diese vielleicht sogar mitbestimmt.“¹⁷⁹

So schließen sich Fiktion und Wahrheit beziehungsweise Realismus im Film nicht grundsätzlich aus.

Wie auch André Bazin bereits in den 1940er Jahren festgestellt hat, handelt es sich bei dem Realismus der Kunst immer auch um einen „ästhetischen Realismus“.¹⁸⁰ Der Realismus, wie auch die Authentizität¹⁸¹ sind also „ein Effekt der Inszenierung und Montage, und damit des Kontexts“.¹⁸² Dennoch übernimmt der Realismus, laut Bazin, „in der Kunst nur eine dialektische Position [...], er ist eher Reaktion als Wahrheit. Am Ende muß er sich in die Ästhetik einfügen lassen, die er so letztlich bestätigt.“¹⁸³

Der Realismus im Film gilt auf der einen Seite als ein einzigartiges Phänomen, auf der anderen Seite als Nachahmung der Realität und führt uns zwangsläufig zur Frage nach der Darstellung, der Repräsentation. Die Analyse eines Filmes auf seine Wahrhaftigkeit zieht nach sich, dass wir die Verbindung zu dem Film-Außen herstellen müssen. So kommt auch hier wieder der Rezipient ins Spiel, dessen tragende Rolle dabei ohne Zweifel ist, um den auf der Leinwand abgebildeten, Realismus erst erlebbar zu machen. Der Rezipient vergleicht Filme miteinander, die er anhand eigener Beobachtung in Stufen der Wirklichkeitsnähe unterteilt. Der Realismus im Film kann zum einen auf der inhaltlichen und zum anderen auf der formalen Ebene erscheinen. Könnte es so geschehen sein? Oder sind die Ereignisse so dargestellt, dass sie wirklichkeitsnah

¹⁷⁸ Vgl. Die Brockhaus Enzyklopädie, „Realismus“, in: *Brockhaus-Enzyklopädie. Pot - Rens*, Hg. Annette Zwahr, 21. Ausgabe, Band 22, Leipzig [u.a.]: Brockhaus 2006, S. 597.

¹⁷⁹ Herman, Luc, „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, Hg. Ansgar Nünning, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2008, S. 539.

¹⁸⁰ Staiger, „Sozialkritik im Dogma-Stil“, S. 185; Vgl. Bazin, André, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln: DuMont Schauberg 1975, S. 139 ff.; (Orig. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Ed. du Cerf. 1958-1962.).

¹⁸¹ Vgl. Richter, „Zur dramaturgischen Struktur des tschechoslowakischen Films *Der schwarze Peter*“, S. 1003.

¹⁸² Elsaesser, Thomas, „Ein halbes Jahrhundert im Zeichen Bazins“, *montage/av*, 18/1/2009, S. 11-31, S. 21f.

¹⁸³ Bazin, André, *Was ist Film?*, S. 335f.; Siehe auch Metz, Christian, *Semiologie des Films*, München: Fink 1972, S. 61; Metz schreibt in ähnlichem Zusammenhang: „Der Realitätseindruck ist eine Komponente sowohl des Realismus als auch des Phantastischen im filmischen Inhalt“.

wirken? „Die Art der Darstellung eines realistischen Sachverhaltes ist ausschlaggebend für die Wirkung des Films als realistisches Werk.“¹⁸⁴

Als filmischer Stil betrachtet, ist es der Realismus, „der einem Film eine realitätsnahe Wirkung verleiht, da die dargestellten Figuren, Ereignisse und Schauplätze der Realitätsauffassung des Publikums entsprechen.“¹⁸⁵

Der Medienwissenschaftler und Kunstpsychologe Rudolf Arnheim untersucht in „Film als Kunst“ (1932) den Realismus des Filmbildes und seine filmischen Darstellungsmöglichkeiten. Sein Betrachtungsschwerpunkt liegt dabei auf den unverkennbaren Unterschieden zwischen dem gefilmten und dem realen Bild und bestreitet dem Film somit die Möglichkeit einer reinen Wirklichkeitsabbildung. Unter anderem aufgrund der großen „raum-zeitlichen Selbstständigkeit“¹⁸⁶, besonders im Vergleich zum Theater, ist der Film für ihn eine neue Kunstform, die auch eine neue Wirklichkeit abzubilden versteht.

„Der Film also bietet, ebenso wie das Theater, eine partielle Illusion. Er vermittelt bis zu einem gewissen Grade den Eindruck wirklichen Lebens [...]. Andererseits aber ist er so stark bildmäßig, wie die Bühne es nie sein kann.“¹⁸⁷

Neben Arnheim, der bereits früh eine Auseinandersetzung mit dem Realismusbegriff suchte, beschäftigte sich auch Siegfried Kracauers „Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“ (1960) mit dieser Debatte. Der Realist sehe den Film nicht einfach als Kunstwerk sondern als „Massenmedium der Moderne“¹⁸⁸ und „verteidigt dabei die ‚realistische‘ gegen die ‚formgebende‘ Tendenz“.¹⁸⁹ Eine Neugestaltung der Realität bedeutet für Kracauer eine Entfernung vom eigentlichen Sinn des Films, der seiner Meinung nach auf seinem fotografischen Wesen beruht.¹⁹⁰ „Im Zentrum Arnheims Theorie lagen die Begrenzungen der Technik und die Form der Filmkunst.

¹⁸⁴ Dunker, Christine, *Die Inszenierung von Wirklichkeit in Filmen Andreas Dresens*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2007, S. 14.

¹⁸⁵ Ebd..

¹⁸⁶ Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1979, S. 38.

¹⁸⁷ Ebd., S. 40.

¹⁸⁸ Lange, Siegrid, *Einführung in die Filmwissenschaft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 29.

¹⁸⁹ Ebd., S. 136.

¹⁹⁰ Vgl. Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 63 ff.

Der Kern in Kracauers Theorie ist die fotografische Berufung der Filmkunst.¹⁹¹ Kracauer verlangt nach einem Zweck in den Filmen, wodurch für ihn auch die formalen Mittel, solange sie dem Zweck dienen, erwünscht sind.¹⁹² Der Film soll nicht als reines ästhetisches Objekt für sich selbst stehen sondern, im Kontext mit der Umwelt, als "Entdecker der Schönheiten des alltäglichen Lebens"¹⁹³ dienen. Während Kracauer dem Film zuspricht die physische Realität zu veranschaulichen und so auf den Inhalt setzt, basiert die Filmkunst für Arnheim auf der Form, auf dem Entstehungsprozess. Diese beiden konträren Ansätze eröffnen zwei Blickwinkel auf die filmtheoretische Entwicklung der Realismusdebatte. Um nicht zu sehr das eigentliche Thema zu verlassen, werden diese hier nur am Rande angeschnitten, wobei keine eindeutige Positionierung in die eine oder andere Richtung erfolgt, da beide Ansätze in den zu analysierenden Werken erkennbar sind.

Hinsichtlich der Definition von Realismus, schließe ich mich Borstnar, Pabst und Wulff an, die in ihrer „Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft“ (2008) den Realismus als

„eine ästhetische Strategie innerhalb eines Kommunikats, durch die die dargestellten Handlungen, Personen und Sachverhalte als möglich in dem Sinne klassifiziert werden können, das sie mit der herrschenden Realitätskonzeption zu vereinbaren sind“¹⁹⁴,

beschreiben. Demnach muss sich ein Ereignis nicht zwangsläufig exakt auf diese Weise zugetragen haben, sondern glaubhaft die Möglichkeit vermitteln, dass es sich so zugetragen hat. Letztendlich sind es aber die Rezipienten, die ein Filmbild als authentisch wahrnehmen, die es „abkaufen“.¹⁹⁵

¹⁹¹ Monaco, James, „Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien“, Hg. Hans-Michael Bock, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch-Verlag 2009, S. 476; (Orig. „The Dictionary of New Media“, New York: Sag Harbor 1999).

¹⁹² Vgl. ebd., S. 477.

¹⁹³ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 14.

¹⁹⁴ Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 41.

¹⁹⁵ Vgl. Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 71.

2.2. Zur filmischen Inszenierung und Konstruktion von Authentizität und Wirklichkeit im Spielfilm

Bereits seit Entstehung des Mediums Film stellt sich die Frage, ob Begriffe wie Wirklichkeit, Authentizität und Realismus überhaupt geeignet sind, das Kino und die Filme, die es hervorbringt, verständlich zu machen. Nicht ohne Grund beherrscht die Diskussion über die Definition der erwähnten Begriffe nicht nur den Film, sondern auch die Literatur, Philosophie, Fotografie und Malerei, um nur einen Teilausblick zu geben. Der gesellschaftliche Impuls der Definitions- und Deutungssuche erstreckt sich dabei auf eine große Zeitspanne und begleitet die Filmtheorie und Filmologie bereits seit dem Beginn des neuen Mediums.¹⁹⁶

Um eine geeignete Grundlage für die folgende Analyse der Filme *DIE POLIZISTIN*, *HALBE TREPPE* und *SOMMER VORM BALKON* von Andreas Dresen zu schaffen, werden zunächst die filmischen Mittel erläutert, die im Spielfilm genutzt werden, um beim Rezipient eine Wirkung von Authentizität herbeizuführen.

Unumgänglich in Bezug auf meine Arbeit ist die Auseinandersetzung mit Rainer Winters soziologischem Hintergrund der Filmanalyse. In seiner „Filmsoziologie“ (1992) stellt er fest, dass es wenig Forschungsperspektiven gibt, die sich neben der ästhetischen Bedeutung und der Wirkung der Filme mit der Interaktion von Film und Zuschauer beschäftigen.¹⁹⁷

„Die Faszination des Films hängt eng mit seiner Fähigkeit zusammen, mehr als jedes andere Medium den Eindruck einer Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit erzeugen zu können. [...] Gleich der Welt des Imaginären oder des Traumes ist die Welt des Films eine leicht zugängliche und ähnlich strukturierte Form der Erfahrung, die sich vor allem im Kino innerhalb raumzeitlicher Klammern abspielt. Der Zuschauer erfährt während der Zeit im Kinosessel nicht die Wirklichkeit, sondern er wird vielmehr von einem *Wirklichkeitseindruck* (Bazin 1975) gefangen genommen. [...] Es kommt zu einer Entdifferenzierung zwischen der Wirklichkeit und der Welt der Fiktion, die durch ihre große Ähnlichkeit mit der ersteren deren Platz einnimmt.“¹⁹⁸

¹⁹⁶ Vgl. Metz, *Semiotologie des Films*, S. 23.

¹⁹⁷ Vgl. Winter, Rainer, *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, München: Quintessenz 1992, S. 7.

¹⁹⁸ Ebd., S. 58f.

So beschreibt auch Siegfried J. Schmidt die Trennung zweier Wirklichkeiten, die nebeneinander bestehen und sich beeinflussen, als unmöglich. Die Trennung von Medien- und Lebenswirklichkeit hält er für illusorisch, da Letztere bereits so fest in die mediale Kulturgesellschaft eingebunden ist, „daß Selektionsmechanismen und Inszenierungsstile der verschiedenen Mediensysteme der Verfahren wie die Interpretation individueller Wirklichkeitskonstruktion prägen.“¹⁹⁹

Wenden wir uns noch einmal Hattendorf und seinem Wahrnehmungsvertrag zu, so sieht dieser zwei grundlegende Möglichkeiten, Authentizität zu beschreiben: Zum einen die Authentizität die sich aus der Quelle selbst ergibt, da ein Ereignis zugrunde liegt, das objektiv der Echtheit zugeordnet wird. Und zum anderen die Authentizität als Ergebnis der Bearbeitung und dem Effekt der Rezeption.²⁰⁰

„Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die ›Glaubwürdigkeit‹ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.“²⁰¹

Die Authentizität ist für ihn nicht ausdrücklich an den nichtfiktionalen Film gebunden, sondern kann, wie vorangehend ausgeführt, durchaus durch filmische Bearbeitung herbeigeführt werden. Durch die Verbindung, den Vertrag, den der Zuschauer mit dem Filmbild eingeht, ergibt sich eine kulturell bedingte Ebene, die als Grundlage des Verständnisses notwendig ist. Des Weiteren hat Christian Metz sich in seiner „Semiologie des Films“ (1972) mit dem Thema beschäftigt und erkennt einen „Prozeß der ‚Partizipation‘“²⁰², der beim Zuseher ausgelöst wird. Dieser betrifft sowohl die Gefühle als auch die Wahrnehmung und stößt beim Publikum von Anfang an auf eine Form der Illusionsbereitschaft.²⁰³ Für Metz ist die Bewegung und ihre Reproduktion durch eine Bewegung ein wichtiger Punkt, wenn es um den Realitätseindruck geht. „Beim Kino ist der Eindruck der Realität auch die Realität des Eindrucks, die wirkliche Präsenz der Bewegung.“²⁰⁴

¹⁹⁹ Schmidt, Siegfried J., „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“, Hg. Ansgar Nünning, Stuttgart [u.a.]: Metzler ⁴2008, S. 677.

²⁰⁰ Vgl. Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S.67.

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Metz, *Semiologie des Films*, S. 21.

²⁰³ Vgl. ebd.

²⁰⁴ Ebd., S. 28.

Die authentische Wirkung von Filmen als möglicherweise künstlich hergestelltem Effekt beschreibt auch Margrit Tröhler. Laut Tröhler fand die bewusste Annäherung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm bereits gegen Ende der 1980er Jahre statt, als sie eine Tendenz zur Grenzverwischung feststellen konnte.²⁰⁵ Sie bezieht diese Tatsache auf die wachsende Vorliebe für Alltagsgeschichten, speziell im Spielfilm und den daraus oft resultierenden „Effekt filmischer Authentizität“.²⁰⁶

Sie stellt die These auf, dass der angesprochene Effekt aufgrund der Hinterfragung der Echtheit der medialen Bilder die „Authentifizierung der Erzählinstanz in der dargestellten Welt und die gleichzeitige Fiktionalisierung der Autorinstanz, die in diese Welt eindringt, zustande kommt.“²⁰⁷ Dies bedeutet, dass der Begriff des Authentischen nicht nur ein stilistisches Mittel ist, sondern dem Zuschauer auch eine Erkenntnisfähigkeit bietet, die durch seine Beziehung zu den Filmbildern und seinem Wirklichkeitsverständnis auch zeitlich veränderbar ist.²⁰⁸ Ferner erkennt Walter Lesch die Aktualität dieser Hinterfragung.

„Wenn auch im Film Wirklichkeit nicht einfach abgebildet, sondern in Szene gesetzt und interpretiert wird, bleibt die Frage nach dem Realismus filmischer Ästhetik jenseits der Debatte über ideologisch gefärbte Spielarten des künstlerischen und politischen Selbstverständnisses hinaus doch aktuell.“²⁰⁹

Immer wieder ist in den Spielfilmen der letzten fünf Jahrzehnte zu erkennen, dass der fiktionale Film bewusst auf dokumentarfilmische Strategien zurückgreift, um beispielsweise seinen Authentizitätsgehalt zu erhöhen.²¹⁰ Dies liegt auch daran, dass dem Dokumentarfilm in filmischer Hinsicht allgemein der größte Grad von Authentischem zugesprochen wird.²¹¹

„Es gehört zu den harten Bedingungen der modernen Spielfilmregie, dass sie bei der Wiedergabe von Lebensprozessen in der Differenzierung kaum

²⁰⁵ Vgl. Tröhler, Margrit, „Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“, *Montage/av*, 13/2/2004, S. 149f.

²⁰⁶ Ebd., S. 150.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Vgl. Ebd.

²⁰⁹ Lesch/Martig/Valentin, *Filmkunst und Gesellschaftskritik*, S. 7.

²¹⁰ Vgl. Sponsel, *Der schöne Schein des Wirklichen*, S. 8.

²¹¹ Vgl. Kreuzer, Stefanie, „Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst“, in: *Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*, Hg. Wolfgang Funk/Lucia Krämer, Bielefeld: Transcript 2011, S. 179–204, S. 187.

hinter dem Dokumentarfilm zurückbleiben darf, soll der Eindruck von Authentizität erhalten bleiben“²¹².

Ganz allgemein und aktuell sieht Wuss im Diskurs von Filmtheoretikern und Kritikern „die Neigung, den Realitäts-Effekt des Films an einen bestimmten Formenkanon zu binden, der sich dem Realismus-Konzept verbunden fühlt“²¹³, mit Betonung der stilistischen Nähe zum Dokumentarfilm. Dieser angesprochene Realitäts-Effekt, oder auch Authentie-Eindruck, tritt durch technische, künstlerisch-kompositorische und medienkulturelle Bedingungen ein.²¹⁴ Es handelt sich dabei nicht um ein „isoliertes Wahrnehmungsphänomen“²¹⁵, sondern um einen Eindruck, der durch unterschiedliche Wahrnehmungstypen ermöglicht wird, die der Rezipient wiederholt in den Filmen durchläuft.²¹⁶

Aufgrund der angesprochenen Vermischung fiktionaler und dokumentarischer filmischer Mittel erscheint die Narration als Berührungspunkt der beiden Gattungen besonders deutlich. Die Erzählstrategien dienen der Authentisierung, wodurch Authentizitätssignale eindeutig zu Elementen der Filmgestaltung werden. In der klassischen Erzählweise dreht sich alles um einen eindeutig definierten Charakter, der in der Geschichte ein Ziel vor Augen hat - sei es die Lösung eines Problems oder die Herstellung der ursprünglichen Umstände.²¹⁷ Durch die Aneinanderreihung von Geschehnissen erhält die Geschichte ihren einheitlichen Erzählfluss, der durch die unauffällige Kameraarbeit und den angepassten Schnitt unterstützt wird.²¹⁸ Dabei weicht die Erzählung kaum von der Haupthandlung, der Nebenhandlung oder der Charakterisierung der Hauptfiguren ab, es sei denn sie dient dem Vorankommen der Geschichte. So würde man sich nicht aufhalten mit alltäglichen Geschehnissen, die zwar eine Situation oder Person prägen können, aber nicht für den Fortlauf der Handlung von Nutzen sind.

²¹² Wuss, Peter, *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*, Berlin: Ed. Sigma ²1999, S. 253.

²¹³ Wuss, Peter, „Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen“, *montage/av*, 9/2/2000, S. 101-126, S. 102.

²¹⁴ vgl. Wuss, *Filmanalyse und Psychologie*, S. 250.

²¹⁵ Wuss, „Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen“, S. 111f.

²¹⁶ Vgl. Perzeptions-Konzeptions-Stereotypen-Modell nach Wuss in: *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*, S. 56 ff.

²¹⁷ Vgl. Bordwell, David, *The classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*, London: Routledge 1999, S. 13ff.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 24ff.

„Während solche Alltagsbeobachtungen im klassischen und populären Film keine Rolle spielen, erhalten sie im Rahmen einer authentisierenden Erzählweise in starkes Gewicht und damit eine eigene Bedeutung. Man kann also in der authentisierenden Erzählweise eine Gewichtsverlagerung vom Spektakulären zum Unspektakulären beobachten.“²¹⁹

Es ist möglich, dass die Handlung des Filmes nicht in jeder Szene vorangetrieben wird sondern durch genaue Beobachtungen von Details oder Schauplätzen unterbrochen wird.²²⁰ Auch spontane Handlungen oder Geschehnisse, die ohne große Vorbereitung erfolgen, gelten als Authentizitätssignale. So kommt es durchaus vor, dass die Kamera wackelt, das Licht nicht optimal ist, sich Figuren an die Kamera wenden oder sogar direkt in diese hineinsprechen.²²¹ So wird deutlich, dass auch der technische Hintergrund der Filme gleichermaßen zu beachten ist.

„Der Eindruck der Authentizität eines Filmes ist in entscheidendem Maße an die Kamerahandlung als spezifisch filmischen Code gebunden. Durch die Wahl der gefilmten Motive (Selektion) und deren optische Gestaltung (Kombination) codiert die Kamera fotografische Zeichen von Wirklichkeit filmisch und situiert sie in dem rhetorischen Gesamtkontext (Montage).“²²²

Maßgebend für alle Überlegungen bezüglich der Kamerahandlung ist der gewählte Bildausschnitt, durch den auch die Kameradistanz festgelegt wird. Des Weiteren führt der point of view der Kamera den Zuseher in die Position der Figuren ein oder beobachtet sie von außen. Auch die Verweildauer eines Filmbildes bedeutet für den Zuseher, dass er der Zeitkalkulation des Filmes unterworfen ist. Er muss sich dem Zeitraum anpassen, in dem er Zugriff auf die filmischen Zeichen hat. All diese Faktoren können zu einer Identifikation mit dem Gesehenen, den Figuren oder Situationen führen, zu einem empathischen oder sympathischen Miterleben.²²³ All dies steigert den Eindruck der filmischen Authentizität.

Das Erzählen im fiktionalen Film bedeutet meist, dass der Blick geplant ist. Die Kamera weiß, was sie im Bild zu erwarten hat und verfügt über die Freiheit den Figuren eventuell sogar im Geschehen voraus zu eilen oder ihren Blickwinkel einzunehmen. Sie beherrscht nicht nur das Geschehen sondern auch die Zeit und den Raum. Anders ist es im Fall der dokumentarischen Kamera, die zwar eine Idee ihres Bildes hat, dieses aber

²¹⁹ Dunker, *Die Inszenierung von Wirklichkeit in Filmen* Andreas Dresens, S.26.

²²⁰ Vgl. ebd.

²²¹ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 43.

²²² Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 86f.

²²³ Vgl. Kanzog, Klaus, *Grundkurs Filmsemiotik*, München: Diskurs-Film-Verlag, Schaudig & Ledig 2007, S. 128ff.

dennoch nicht vollständig kontrollieren kann. Jederzeit kann eine Überraschung auftreten oder eine Irritation erfolgen.²²⁴

„In einem ersten Schritt identifiziert sich der Zuschauer mit sich selbst als reinem Wahrnehmungsakt. Anschließend produziert der filmische Diskurs sekundäre Identifikationen, indem er den Zuschauerblick durch den Kamera-Blick steuert. [...] Insbesondere die subjektive Kamera – das Zeigen einer Serie von Bildern vom Gesichtspunkt einer Filmfigur aus – regt zur Identifikation an. Wir müssen uns mit ihrem Kamera-Blick bzw. mit dem Projektionsapparat, der während der Aufführung die abwesende Kamera vertritt, identifizieren, wenn wir einen Film verstehen wollen.“²²⁵

Nur, wenn die persönlichen Phantasien und Erfahrungen des Zuschauers sich mit diesen dargestellten öffentlichen Bildern vereinen lassen, kann eine Identifikation erfolgen.²²⁶

Auch die Raumzeichen spielen in Bezug auf die Authentizitätssignale eine wichtige Rolle. So muss nicht nur der Blickwinkel der Kamera darauf eingestellt sein, auch die Wahl des Drehortes ist substantiell.

Stefanie Kreuzers jüngere Erkenntnis zur künstlichen Authentizitätskonstruktion orientiert sich an Theodor W. Adornos Text „Ästhetischer Theorie“ (1970) und Erika Fischer-Lichtes „Inszenierung von Authentizität“ (2007) und weist Parallelen zu Klaus Kanzog auf.²²⁷ Kreuzer geht dabei von einer Veränderung des Begriffes der Authentizität aus. Es handle sich nicht mehr um eine detaillierte Nachbildung der „außerfiktionalen >Realität<“, sondern um eine bewusst „kalkulierte artifizielle Technik.“²²⁸

Folglich hat sich die Bedeutung dieses Begriffes gewandelt und deutet mehr und mehr auf ein künstlich inszeniertes Szenario hin. Die ursprüngliche Echtheit scheint nicht

²²⁴ Vgl. Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart [u.a.]: Metzler ⁴2007, S. 184f.

²²⁵ Winter, *Filmsoziologie*, S. 61.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 66.

²²⁷ Siehe hierzu Kanzog, *Grundkurs Filmsemiotik*, S. 154; Kanzog führt vier Erscheinungsformen filmischer Authentizität an. Zum einen das „eindeutige Original“, welches abgefilmt wird, und quasi als Dokument gilt. Des Weiteren die „simulierte Authentizität, in der ein Original nachgebildet wird, ohne das der Zuseher dessen Originalstatus bezweifelt. Die „substituierte Authentizität“, bei der es sich um eine zweifellose Nachahmung handelt, die dem Zuseher bewusst ist, wobei „auf andere Weise Authentizität garantiert“ werden soll. Und schlussendlich die „fiktionalisierte Authentizität“, wobei „durch Fiktionssignale [...] der Zuschauer darauf aufmerksam gemacht [wird], daß die gezeigten Orte suggerierte Orte sind“.

²²⁸ Vgl. Kreuzer, „Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst“, S. 181.

mehr im Vordergrund zu stehen.²²⁹ Stefanie Kreuzer unterscheidet zwischen fünf Vorkommensarten der Authentizität in der Kunst.

- „Die Nähe zum Authentischen kann im Sinne eines idealisierten Echtheitskriteriums bestimmt werden.“ Diverse künstlerische Strategien geben hier einen experimentellen Einblick in die Darstellbarkeit von Wirklichkeit und berufen sich dabei auf die „nichtkünstlerische Erscheinungswelt sowie Erfahrungswirklichkeit“.
- Die „fingierte Authentizität auf der rezeptionsästhetischen Ebene“ täuscht den Wirklichkeitscharakter vor, um bis zu einem gewissen Grad und Zeitpunkt als authentisch rezipiert werden zu können.
- Die „fingierte Authentizität“, die auch auf der Inhaltsebene durch Manipulation ihre Wirkung zeigt.
- Bei der „antimimetischen Authentizitätsdarstellung“ handelt es sich um eine künstlerische Authentizität, die sich nicht auf die äußere Erscheinungswelt bezieht. Vielmehr sind eine „referentielle Bezugnahmen auf die innere, subjektive Erlebnis- und Erfahrungswirklichkeit so wie die Frage ‚was geschehen könnte‘, von zentraler Bedeutung.“
- Gegensätzlich zu den bereits genannten Versuchen Authentizität zu inszenieren, „kann die Einsicht in die Unmöglichkeit einer überzeugenden Authentizitätskonstruktion auch zu Darstellungsformen ex negativo führen.“ Im Film kann sich dies durch mechanische Experimente mit dem Filmmaterial oder die Verweigerung der Sichtbarkeit der Bildspur verdeutlichen.²³⁰

Neben der Kameraarbeit und den Raumzeichen führen auch andere, beispielsweise dokumentarische Mittel zum gewünschten Effekt. So gehört auch das Arbeiten mit natürlichem oder künstlichem Licht zu den wirkungsreichen Mitteln eines Filmes. Wird die Lichtgestaltung sehr reduziert, wie es auch Andreas Dresen oder die Filmemacher der Dogma 95-Filme tun, wird nicht nur der Schauspieler in seiner Bewegungsfreiheit

²²⁹ Kreuzer sieht hier zwei Seiten, positiv und negativ, der Bedeutungsveränderung. Da das Kunstwerk an sich, durch die Verschiebung der Bedeutung, zunächst an Glaubwürdigkeit einbüßt und dennoch der Kunst an sich ein großes Maß an Fähigkeiten zuspricht, die es ermöglichen Echtheit/Authentizität zu erstellen. Kreuzer geht davon aus, dass es sich per se in den Künsten immer um eine künstliche Konstruktion handelt und die Wirklichkeit nicht erreicht werden kann.

²³⁰ Vgl. Kreuzer, „Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst“, S. 182ff.

weniger eingeschränkt, auch der Regisseur kann wesentlich freier arbeiten.²³¹ Die Optik kommt dem Dokumentarfilm näher und so auch der natürlichen Wirkung des Abgebildeten.

Besondere Beachtung möchte ich den Improvisationen schenken, die nicht nur in Andreas Dresens allgemeinem Arbeitsprozess eine wichtige Rolle spielen. Insbesondere ist er für seine „umfangreichen Vorbesprechungen bei der Erarbeitung der Rollen sowie die Einbeziehung eigener Lebenserfahrungen“²³² bekannt. Andy Räder sieht in der Improvisationsarbeit Dresens, die besonders häufig an Originalschauplätzen eine Rolle spielt, eine suggerierte „Nähe zu den Figuren“²³³. In seinem Text „Aufführung einer gewöhnlichen Geschichte. Zum Performativen in Andreas Dresens *Halbe Treppe*“, untersucht Räder speziell die Einbeziehung performativer Aspekte in Hinblick auf das Filmerleben, welches eine Perspektivänderung erfordere. Sein Ziel ist es herauszufinden, „inwieweit ausgehend von der Entstehungssituation beim Dreh mit ihren performativen Elementen Rückschlüsse auf die Wirkung beim Zuschauer gezogen werden können.“²³⁴ „Erst wenn die Darsteller wahrhaftig erscheinen, entsteht eine realistisch wirkende Illusion einer gegenwärtigen Teilnahme des Publikums am Handlungsgeschehen.“²³⁵ Aus diesem Grund werden häufig auch Laiendarsteller eingesetzt. Bereits im Neorealismus wurde diesen eine wichtige Rolle in Bezug auf die Authentizitätswirkung zugeschrieben. Bazin gibt zu bedenken, dass nicht der reine Verzicht auf ausgebildete Schauspieler den Charakter eines sozialen Realismus im Film ausmacht, sondern vielmehr „die unbekümmerte Besetzung mit professionellen und Amateurdarstellern.“²³⁶ Gelingt dieses „Amalgam“²³⁷, wie es Bazin nennt, so kann auch der „Eindruck von Wahrheit“²³⁸ entstehen. In diesem Fall findet zwischen fließenden Grenzen der Fiktion und Realität eine Verbindung der außerfilmischen Realität der Laien mit den Rollen der Schauspieler statt.²³⁹

Auch die bedachte Wahl des Kostüms und der Maske sind sowohl für die Identifizierung des Schauspielers mit seiner Rolle wie auch für die Wirkung auf den

²³¹ Vgl. Hallberg, Jana/Alexander Wewerka (Hg.), *Dogma 95*, Berlin: Alexander-Verlag 2001, S. 322.

²³² Räder, Andy, „Aufführung einer gewöhnlichen Geschichte“, in: *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*, Hg. Von Thomas Schick/Tobias Ebbrecht, S. 225-224, S. 234.

²³³ Ebd., S. 237.

²³⁴ Ebd., S. 229.

²³⁵ Ebd., S. 234.

²³⁶ Vgl. Bazin, *Was ist Kino?*, S. 138.

²³⁷ Ebd., S. 139.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Vgl. Räder, „Aufführung einer gewöhnlichen Geschichte“, S. 236.

Zuseher notwendig. Doch nicht nur eine authentische Wirkung des Charakters wird so erzielt, darüber hinaus erhält der Zuseher Information auf einer zweiten Ebene, sei es durch die Farbwahl, Details oder Effekte, welche wiederum sinnbildlich für weitere Information stehen. Eine Möglichkeit der filmischen Realitätsinszenierung bietet neben der visuellen auch die auditive Ebene.

„Der größere Realismus von Originalton ist ein wirkungsästhetischer Effekt, der sich wie alle anderen Klangphänomene in den Gesamtzusammenhang der filmischen Diskurse einordnet.“²⁴⁰

Werden Geräusche auf der Tonebene bedacht, die das Auge durch den Blick auf das Filmbild erwarten könnte oder sogar voraussetzt? Erscheint uns die Umgebung durch das Gehörte real oder wird der Ton soweit verändert, dass der Schwerpunkt nur auf den gesprochenen Worten liegt und die Umgebungsgeräusche gänzlich unterdrückt werden? Diese Fragen gilt es zu beantworten, will man den Realitäts-Effekt eines Filmes beurteilen.

All diese angesprochenen „Authentizitätssignale stehen im Gegensatz zu der Konvention, bei filmischen Fiktionen die Anwesenheit eines Vermittlungsapparates um jeden Preis zu vertuschen.“²⁴¹ Als Beispiel verweise ich auf Andreas Dresens Schauspieler in *HALBE TREPPE*, die durch die Interviewsequenzen direkt auf die Kamera, den Vermittlungsapparat, reagieren. Ihnen werden Fragen zu ihrer Lebenssituation gestellt, zu ihren Wünschen, Träumen und Ängsten. Durch diese kurzen Unterbrechungen des Erzählflusses wird auch die Fiktion gestört. Dies wiederum führt zu einer Vermischung von Wirklichkeit und Imagination „und macht diesen Teil der Realität dadurch erst für den Zuschauer sichtbar.“²⁴²

Um noch einmal abschließend zum Realitäts-Effekt zurückzukommen, gibt die Aussage von Wuss einen Hinweis auf die Bedeutung des Filmrezipienten.

„Es geht beim Realitäts-Effekt nie um ein filmisches Strukturangebot per se, sondern stets auch um das Resultat einer psychischen Aktivität des Zuschauers, etwa einer perzeptiven Anstrengung, die auf die notwendige Interaktion von Formgestalt und internem Modell des Zuschauers hinausläuft.“²⁴³

²⁴⁰ Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 158.

²⁴¹ Dunker, *Die Inszenierung von Wirklichkeit in Filmen Andreas Dresens*, S. 27.

²⁴² Ebd., S. 30.

²⁴³ Wuss, „Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen“, S. 109.

Daniel Sponsel verdichtet diese Aussage von Wuss noch und gibt an, dass „die emotionale Genauigkeit jedes filmischen Charakters [...] eine der Voraussetzungen für die Authentizität der Szene [ist]. Ein anderer Weg führt über das szenische Material und betrifft das Handwerk.“²⁴⁴ Auf der einen Seite liegt die filmische Authentizität in der technischen Gestaltung begründet, auf der anderen Seite in der Rezeption.²⁴⁵ So ist nicht nur der Entstehungsprozess für die Art der authentischen Wirkung zuständig, auch der Wahrnehmungsprozess ist ein nicht zu missachtender Faktor. In beiden Momenten, der inszenierten Aufführung während des Drehs und der Aufführung im Kinosaal, entsteht ein Wirkungspotential, welches auf der einen Seite für die Inszenierung und auf der anderen Seite für den Zuseher von Bedeutung ist.²⁴⁶ Der Schauspieler, der im günstigsten Fall als Identifikationsfigur fungiert, kann durch seine Gestik, Mimik, Handlung und Gestalt im Zuseher etwas auslösen, was dieser wiederum mit eigenen Erfahrungen und dem eigenen Wissen verknüpft.

2.3. Filmische Repräsentation soziokultureller Zeichen

Der Grundgedanke der soziokulturellen Betrachtung ist die wechselseitige Beziehung zwischen Film und Gesellschaft. Einer der Begründer der klassischen Soziologie war Max Weber, der unter dem Begriff „eine Wissenschaft [verstand], welche soziales Handeln deutend verstehen und dadurch in seinem Ablauf und seinen Wirkungen ursächlich erklären will.“²⁴⁷ Die Soziokultur bezieht sowohl soziale, politische wie auch kulturelle Aspekte auf eine Gesellschaft oder gesellschaftliche Gemeinschaft und meint damit die direkte Lebenswirklichkeit eines Menschen, welche ihn umgibt und ihn beeinflusst. Es geht also, vereinfacht gesagt, um die Verbindung von Kultur und

²⁴⁴ Sponsel, *Der schöne Schein des Wirklichen*, S. 9.

²⁴⁵ Vgl. Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S.67.

²⁴⁶ Vgl. Räder, „Aufführung einer gewöhnlichen Geschichte“, S. 228.

²⁴⁷ Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, Tübingen: Mohr
⁵1980, S. 1.

Alltagsleben. Zudem will die soziokulturelle Praxis kreativ „zur Lösung und Bewältigung sozialer Probleme beitragen.“²⁴⁸

Erving Goffmans Ansatz in seiner „Rahmen-Analyse“ (1977), basiert auf der Annahme, dass unser Alltagsleben das Original repräsentiert, welches wiederum medial im Film oder anderen Formaten imitiert werden kann. Durch diese Kopie wird nicht nur unsere Vorstellungswelt, sondern auch unser Handeln beeinflusst und die Motivation der Nachahmung verstärkt sich.²⁴⁹ Dieses soziokulturelle Ausmaß des Alltagslebens kann sich laut Kracauer „nur auf der Leinwand [zu Gänze] enthüllen“.²⁵⁰ Da der Film nicht nur Träger, sondern auch Produkt der Gesellschaft ist, muss neben der Produktionsgeschichte auch die Rezeptionsgeschichte, also alle sozialen und kulturellen Einflüsse, berücksichtigt werden.²⁵¹ Der Film wird so als Kulturprodukt und „Spiegel einer bestehenden Gesellschaft“ gesehen.²⁵² Letztendlich können aber nur Vermutungen angestellt werden, wie das Gesellschaftliche seinen Weg in die Kunst findet.

„Ob beabsichtigt oder nicht: Filme haben einen Einfluss auf die gesellschaftliche Integration.“²⁵³ Häufig werden, ganz gleich wo auf der Welt, dieselben Filme gesehen und so zu einem Teil der alltäglichen Kommunikation zwischen den Menschen. Manfred Mai gibt dabei zu bedenken, dass es sich, unter anderem aufgrund der ökonomischen Dominanz, häufig um Hollywood-Produktionen handelt, die wiederum einen kritisch zu sehenden Eindruck von Rollenklischees und Vorbildern vermitteln.²⁵⁴ Die Aneignung eines Filmes vollzieht sich nach Winter „in den sozialen und historischen Kontexten, in denen Filme wahrgenommen, gedeutet, diskutiert und ins

²⁴⁸ Messner, Bettina/Michael Wrentschnur (Hg.), *Initiative Soziokultur: Diskurse, Konzepte, Praxis*, Wien: LIT Verlag 2011, S. 4.

²⁴⁹ Vgl. Goffman, Erving, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974; (Orig. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York: Harper & Row 1974), S. 604.

²⁵⁰ Kracauer, Siegfried, *Siegfried Kracauer - Erwin Panofsky, Briefwechsel 1941-1966*, Hg. Volker Breidecker, Berlin: Akademie-Verlag 1996, S. 16.

²⁵¹ „Von den unterschiedlichsten Seiten ansetzend, kamen (Wissenschaftler) zu dem Ergebnis, daß es sich beim Film als sozialem Phänomen um eine Art von Mikrokosmos handelt, durch das hindurch sich - wenn auch stilisiert, entstellt und angeordnet - das Bild einer Kultur wiederfinden läßt, und zwar derjenigen selbst, deren Produkt er ist.“; Siehe: Hg. Silbermann, Alphons/Michael Schaaf/Gerhard Adam (Hg.), *Filmanalyse. Grundlagen, Methoden, Didaktik*, München: Oldenbourg 1980, S. 1; Vgl. Elsaesser, Thomas, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München: ed. text + kritik 2002, S. 21.

²⁵² Vgl. Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 279.

²⁵³ Mai/Winter, „Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit“, S. 30.

²⁵⁴ Vgl. ebd.

alltägliche Leben integriert werden.“²⁵⁵ Er stellt fest, dass je nach kultureller Voraussetzung des Rezipienten die Aufnahme des Filmes unterschiedlich ablaufen kann.²⁵⁶ Durchaus ist eine Erweiterung des rezeptiven Blickwinkels möglich, da er in Filmen „sehr viel über soziale und kulturelle Wirklichkeiten westlicher und auch nicht-westlicher Gesellschaften erfahren“²⁵⁷ kann.

Im Hinblick auf die soziale Ebene schreibt Eva Hohenberger dem Dokumentarfilm eine andere gesellschaftliche Funktion zu als dem Spielfilm.²⁵⁸ Die Metzsche Filmtheorie sieht sie daher kritisch und gibt zu bedenken, dass hier keine sozialen, politischen, psychologischen oder ökonomischen Aspekte in die Wissenschaft mit einfließen.²⁵⁹ Laut Metz unterscheiden sich „nicht-narrative Film [...] von den >richtigen< Filmen im Grunde mehr durch ihre sozialen Bestimmungen und ihren substantiellen Inhalt als durch ihre >sprachlichen Verfahren<.“²⁶⁰

Die Kunst und so auch der Film sind nicht einfach ein Abbild der Realität.²⁶¹ Die Künstler sind, nach Mai, vielmehr „Vermittler, Zeugen und Seismographen gesellschaftlicher Krisen, Widersprüche, Moden und Stimmungen, selbst dann, wenn sie sich aus allem zurückziehen und scheinbar verstummen.“²⁶² Auch Seeßlen nutzt den Realismusbegriff in Bezug auf filmische Werke eher vorsichtig, da er in jedem Versuch, sich dem Realismus im Film zu nähern, nur einen Traum sieht.²⁶³ Er sieht es als absurden Vorgang, dass wir, um die Wirklichkeit zu erfahren, uns vom Leben vor der Haustür abwenden und stattdessen in einen dunklen Raum gehen, um „eine aus Licht geformte Wirklichkeit zu erleben“²⁶⁴. Gehen wir davon aus, dass es sich bei der Authentizität um ein hergestelltes filmisches Ereignis handelt²⁶⁵, so liegt die Verknüpfung zu Andreas Gruber sehr nahe, der die Authentizität als neues „Gütesiegel“ betrachtet.

²⁵⁵ Winter, *Filmsoziologie*, S. 69.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 71.

²⁵⁷ Mai/Winter, „Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit“, S. 11.

²⁵⁸ Vgl. Hohenberger, „Dokumentarfilmtheorie“, S. 20f.

²⁵⁹ Vgl. ebd., S. 19.

²⁶⁰ Metz, *Semiologie des Films*, S. 132.

²⁶¹ Vgl. Mai, „Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft“, S. 24.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Vgl. Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 9.

²⁶⁴ Ebd., S. 10.

²⁶⁵ Vgl. Kapitel 2.1.1.; Sponsel, Daniel, „Der schöne Schein des Wirklichen“, S. 9.

„Es kommt also nicht von ungefähr, dass gerade im Bereich des Films, der vielfach vom Abbild zum Vorbild und zur Gebrauchsanweisung für das Leben mutiert, Authentizität zum allgegenwärtigen Schlüsselbegriff geworden ist.“²⁶⁶

Doch ist dieses Lebenshandbuch Film noch „weitaus komplexer, als es naive Abbild- oder Widerspiegelungstheorien nahe legen.“²⁶⁷ Der Kinofilm, als repräsentatives Element einer Gesellschaft, reflektiert und verbindet sich immer auch mit aktuellen sozialen Debatten.²⁶⁸

Anknüpfend an die bereits erarbeiteten Überlegungen von Seeßlen in seinem Text „Die Rückkehr des Sozialen im Film“ ist zunächst, nähert man sich der filmischen Umsetzung des Sozialen an, die Position des Filmes als Teil soziokultureller Entwicklung zu nennen.

„Das Bewegungsbild des Kinos kann das Soziale nur darstellen, wenn es sich auf distinkte Kulturen und Klassen beziehen kann, die nicht nur durch das gleiche soziale Schicksal, sondern auch durch eine gemeinsame Sprache, eine gemeinsame Wahrnehmungs- und Ausdrucksweise charakterisiert werden.“²⁶⁹

Seeßlen meint hiermit den soziokulturellen Hintergrund der unterschiedlichen Gruppen und Gemeinschaften, die eine gemeinsame Expression gefunden haben.²⁷⁰

Die filmische Umsetzung sozialer und auch soziokultureller Themen stößt immer wieder auf die Problematik der Realitäts- oder Wirklichkeitsabbildung. Vermehrt spielen Filme mit einem gewissen Authentizitätsanspruch, eher im unteren Drittel unserer Gesellschaft, begleiten die Verlierer, statt die Gewinner, zeigen die, die ihren Platz verloren oder noch nicht gefunden haben und versuchen einen Moment der Alltäglichkeit festzuhalten. Aber auch diese Darstellung von sozialem Bewusstsein, die nicht in der Oberklasse unserer Gesellschaft spielt, unterliegt nur einer Einstellungsfrage und könnte, genau genommen, auch umgewandelt werden.²⁷¹

²⁶⁶ Gruber, Andreas, „Ein Moment in der Besessenheit vom Ablauf. Der Augenblick als Antithese zum Plot“, in: *Der schöne Schein des Wirklichen*, Hg. Daniel Sponsel, Konstanz: UVK 2007, S. 167-172, S. 147.

²⁶⁷ Mai, „Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung“, S. 27.

²⁶⁸ Mai/Winter, „Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit“, S. 10f.

²⁶⁹ Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 15.

²⁷⁰ Vgl. ebd.

²⁷¹ Vgl. ebd.

Martin Osterland erhebt 1972 kritische Einwände. Er findet in Filmen eine unrepräsentative Zusammenstellung sozialer Rollentypen vor, die weder in ihrer Vielfältigkeit noch in der Ausgewogenheit mit der realen Gesellschaft zu vergleichen sind. Besonders der Aspekt der Berufswelt, fällt Osterland auf, wird vernachlässigt. Die dargestellten Berufe bieten deutlich mehr Abenteuer, Mobilität und Abwechslung, als es in unserem Alltag der Fall ist. Dennoch geht er vom Wissen des Rezipienten aus, dass es sich um einen Schein handelt und er sich der Illusion und Übertreibung bewusst ist. Die filmische Darstellung der Gesellschaft ist für ihn gleichsam ein Zerr- und Wunschbild, welches wiederum, durch sein Nichtaufzeigen oder Umkehren, die gesellschaftlichen Zusammenhänge erkennen lässt.²⁷² Auch wenn dieser Ausblick sich nicht auf den jüngeren deutschen Film bezieht, so erkennt man doch Parallelen zu den deutschen Filmen der 1990er Jahre bis heute. So werden noch immer die dargestellten Berufsgruppen nach ihrer Beliebtheit, ihrem Grad der Anerkennung und ihrer Kreativität ausgewählt. Alte Menschen, (soziale) Berufe oder auch Arbeitslosigkeit werden zumeist nicht dargestellt, geschweige denn vordergründig behandelt. Doch gerade dieser Teil der gesellschaftlichen Gemeinsamkeit ist in Bezug auf die soziokulturellen Aspekte besonders prägend. Andreas Dresen selbst äußert sich zu dieser Beobachtung:

„Arbeit spielt schon eine ziemlich große Rolle im Leben. Ich finde immer seltsam, dass es im Kino kaum eine Rolle spielt. Weil es schon sehr damit zusammenhängt, was Menschen auch prägt: in ihrem sozialen Verhalten und in ihrem Zusammenleben auch mit dem Partner. Insofern hat mich das immer interessiert. Es kommt vielleicht auch noch ein bisschen von der HFF-Zeit, dass wir immer zu den Werktätigen mussten. Da war die Arbeitswelt schon Teil der Intention der Schule. Ich finde es interessant, Arbeitswelten zu zeigen. Man stößt auch in eine andere Optik rein mit der Geschichte. Man bleibt nicht nur im Beziehungsgeflecht hängen, sondern weitet die Horizonte für die jeweiligen Figuren, auch hinein in ein Milieu.“²⁷³

Dresen geht auf mehreren Ebenen der Frage nach den soziokulturellen Einflüssen nach. Er gibt nicht nur - durch seine Arbeit als Filmemacher im Allgemeinen, wobei seine Arbeitsweise eine fundamentale Rolle spielt - einen Einblick in die filmische Umsetzung sozialkritischer Fakten und Probleme, sondern zeigt seine Figuren

²⁷² Vgl. Osterland, Martin, „Die Funktion des Films in der Gesellschaft“, Osterland, Martin, „Die Funktion des Films in der Gesellschaft“, in: *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Hg. Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ²1973, S. 326–334, S. 326f.

²⁷³ Lode, David, *Abenteuer Wirklichkeit. Die Filme von Andreas Dresen*, Marburg: Schüren 2009, S. 125.

bevorzugt auch in soziokulturellen Gemeinschaften und Gruppierungen. Die Gemeinschaft erhält bei Dresen eine prägnante Wichtigkeit. „Das soziale Geflecht einer Gruppe, die Bedeutung von Gemeinschaft auch für das (Über-) Leben in der Gesellschaft.“²⁷⁴ Sei es die Gruppe zweier befreundeter Paare, die Musiker der Band 17 Hippies in HALBE TREPPEN oder die kollegiale Gemeinschaft in DIE POLIZISTIN.

„Wenn in den genannten Filmen soziales Leben also durchaus ambivalent in Szene gesetzt wird, scheint mir doch auffällig, wie häufig Dresen gegen bedrückende gesellschaftliche Verhältnisse, denen der einzelne nicht enttrinnen kann und die auch institutionell nicht aufzufangen sind, die Kleingruppe als letzte funktionierende soziale Größe setzt aus der sich bisweilen Akte der Solidarität entwickeln können, und seien sie auch noch so «punktuell», zufällig, oder gebrochen.“²⁷⁵

Filme, die das Leben so in den Mittelpunkt rücken und dabei den Nerv einer Generation treffen, wie es Dresen in seinen Filmen tut, sind gleichzeitig immer Träger spezifischer soziokultureller Zeichen, die durch ihren filmischen Ausdruck zum Spiegelbild einer Gesellschaft werden. So liegt auch der Wunsch nach einem Vergleich auf der Hand, der uns näher an ähnliche Bewegungen heranführt, sei es der italienische Neorealismus, das British New Wave Cinema oder das Dogma 95-Manifest.

2.4. Die Mischform des dokumentarischen Spielfilms – Das Verwischen der Gattungsgrenzen

„So verschieden diese beiden Möglichkeiten [Spiel- und Dokumentarfilm] auch in der Natur ihrer faktischen Manifestationen und Realisierungen (Faktum oder Fixierung einer Vorstellung) sind, so stehen sie doch beide vor dem Objektiv <wie vor dem Auge Gottes> und sind auf dieser Ebene gleichrangig.“²⁷⁶

²⁷⁴ Weyrich, Günter, „«Die Begegnung der Wirklichkeit mit der Fiktion suchen». Beobachtungen zu Filmen von Andreas Dresen“, in: *Filmkunst und Gesellschaftskritik*, Hg. Walter Lesch/Charles Martig/Joachim Valentin, Marburg: Schüren 2005, S. 155-168, S. 164.

²⁷⁵ Ebd., S. 165f.

²⁷⁶ Eisenstein, Sergej, „Das Mittlere von Dreien“ (1934), in: *Schriften I. Streik*, Hg. Hans-Joachim Schlegel, München: Hanser 1974, S. 238-273, S. 242.

Wenn es um die Zuordnung einer Filmrichtung, die Bestimmung einer Gattung geht, wird meist nicht von Sergej Eisensteins Zitat ausgegangen, sondern noch immer schlicht zwischen fiktionalem und nichtfiktionalem Film unterschieden. In meiner folgenden Untersuchung werde ich mich auf die Klassifikation der Filmgattungen Dokumentar- und Spielfilm²⁷⁷ stützen, wie sie auch Wolfgang Klaue und Christiane Mückenberger in dem „Taschenbuch der Künste. Film A-Z“ (1984) benennen.²⁷⁸

Neben den Untersuchungen zu den Merkmalen der beiden Gattungen steht dieses Kapitel auch vor den Fragen, aus welchen Bedürfnissen heraus sich der Spielfilm dem Dokumentarfilm annähert und wie die dokumentarische Ästhetik übertragen wird.

Bill Nichols Aussage der Dokumentarfilm sei „a fiction (un)like any other“²⁷⁹, da er sich, laut Jane Roscoe und Craig Hight, ähnlicher Codes und Konventionen bedient, um die Geschichten über die gesellschaftliche Welt zu konstruieren²⁸⁰, erkennt man deutlich als eine andere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Bestimmung dieser Filmgattungen.

Auch Dirk Eitzen verfolgt und kommentiert die zeitgenössische Debatte der Definitionsversuche. In seiner Beobachtung ist es von Bedeutung, dass der Dokumentarfilm nicht als Film gilt, der etwas behauptet, sondern als Film, der „so wahrgenommen wird, als ob er etwas behaupte.“²⁸¹ Dabei betrachtet er nie einen ganzen Dokumentar- oder Spielfilm, sondern lässt einzelne Passagen unabhängig voneinander sprechen. Für ihn sind die Übergänge meist fließend und daher die Filme nicht eindeutig zuordnen. Ein Dokumentarfilm sollte als „Leseart“²⁸² verstanden werden, statt als „Textsorte“²⁸³. Seine Kernfrage „Wann ist ein Dokumentarfilm?“²⁸⁴ zielt auf die zeitliche Wahrnehmung eines Filmes ab. Hier führt er das Beispiel des Filmes NO LIES (1973) von Mitchell Block an, der bewusst mit der getäuschten Wahrnehmung der

²⁷⁷ Den Animationsfilm, der als dritte Kategorie angeführt werden müsste, werde ich im Rahmen meiner Diplomarbeit nicht näher erläutern, da er nicht Grundlage meiner filmischen Analyse ist.

²⁷⁸ Vgl. Klaue, Wolfgang/Christiane Mückenberger (Hg.), *Taschenbuch der Künste. Film A-Z*, Berlin: Henschelverlag 1984, S.115; Der Animationsfilm erhält in meiner Diplomarbeit keine besondere Aufmerksamkeit, da Andreas Dresen in diesem Bereich noch nicht gearbeitet hat.

²⁷⁹ Nichols, Bill, *Representing reality: issues and concepts in documentary*, Bloomington [u.a.]: Indiana Univ. Press 1991, S. 113.

²⁸⁰ Vgl. Roscoe, Jane/Craig Height, *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester: Manchester Univ. Pr. 2001, S. 8.

²⁸¹ Eitzen, Dirk, „Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus“, *montage/av*, 7/2/1998, S.13 – 44, S. 21.

²⁸² Ebd., S. 31.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Ebd., S. 35.

Zuschauer arbeitet. Als Dokumentarfilm auf den ersten Blick durch eine Optik des direct cinema²⁸⁵ einzuordnen, handelt es sich tatsächlich um einen „gefakten“ Dokumentarfilm²⁸⁶. Erst der Abspann bezieht eindeutig Stellung und kennzeichnet die Figuren als Schauspieler. In diesem speziellen Fall erfolgt eine verzögerte Wahrnehmung des Filmes als Dokumentarfilm, soweit die Lesart „Dokumentarfilm“ für den Zuschauer überhaupt zugetroffen hat. „Sobald die Zuschauer wissen, wie der Film gemacht wurde, wird er auf zwei Ebenen gelesen“²⁸⁷. In diesem Zusammenhang kann man auch Knut Hickethiers Aussage sehen:

„Fiktionales und dokumentarisches Erzählen bilden kulturelle Konventionen und sind deshalb veränderbar, sie können auch als >Stilmittel< und damit als kalkulierbare ästhetische Strategien jeweils anders eingesetzt werden: Der Fiktionsfilm kann sich einen dokumentarischen Gestus geben, umgekehrt kann sich der Dokumentarfilm um fiktionale Erzählmuster bemühen.“²⁸⁸

So scheinen eine verwackelte Handkamera, ein grobkörniger Film oder die Umgangssprache (statt der Schriftsprache) auf den ersten Blick eher für einen Dokumentarfilm zu sprechen, wobei neben Hickethier auch Hohenberger zu bedenken gibt, dass auch dies Merkmale der synthetischen Herstellung sind.²⁸⁹ Andreas Dresen selber sagt: „Was dokumentarisch aussieht, ist in Wirklichkeit gezielte Inszenierung und auch Manipulation.“²⁹⁰

Hickethier versteht die beiden Gattungen Dokumentar- und Spielfilm als zwei unterschiedliche Erzählmodi, zwischen denen gewechselt werden kann, mit sowohl positiven wie negativen Auswirkungen. Zum einen kann die Erzählweise durch den Moduswechsel irritierend wirken, zum anderen kann aber auch ein häufiger Wechsel „eine besondere Form der Weltvermittlung, eine individuelle Sicht und ästhetische Handschrift ausdrücken.“²⁹¹

²⁸⁵ In diesem Fall bezogen auf die subjektive Handkamera des Filmemachers, die spontan wirkenden Kamerabewegungen, die ungleichmäßige Ausleuchtung der Räume und der diegetische Ton.; Vgl. Eitzen, „Wann ist ein Dokumentarfilm?“, S. 35.

²⁸⁶ Ebd., S. 32.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 35.

²⁸⁸ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 185.

²⁸⁹ Vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 58.

²⁹⁰ Binotto, Thomas, „Das Leben – zum Heulen komisch. Werkstattgespräch mit Andreas Dresen“, *Filmbulletin*, 02/2006, S. 18-30, S. 29.

²⁹¹ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 187.

Werden dokumentarische Mittel angewandt, besteht zumeist der Wunsch einer gesteigerten authentischen Wirkung eines Spielfilmes. Auch Hohenberger sieht, wie zunehmend „dokumentarische Authentisierungsstrategien in den Spielfilm Einzug“²⁹² halten. Allerdings gibt sie zu bedenken:

„Die aus der Subjektlosigkeit der photographischen Technik abgeleitete Authentizität filmischer Bilder, die eine privilegierte Referentialität des Dokumentarfilms begründen soll, gilt entweder für jedes filmische Bild oder für keines. Insofern ist den Realismustheoretikern Bazin und Kracauer rechtzugeben, die zwischen fiktionalen und dokumentarischen Filmen in dieser Hinsicht keinen Unterschied machen.“²⁹³

Hohenberger sieht keine charakteristische Qualität des Dokumentarfilms in der Aufzeichnung von Realität und somit auch keine Bindung an ein explizites filmisches Genre.²⁹⁴ Dennoch spricht sie dem Dokumentarfilm einen höheren „Anspruch auf Aufklärung und Wissen über die real existierende Welt“²⁹⁵ zu. Diese Überlegungen Hohenbergers beruhen auf ihrem Werk „Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnoprgraphischer Film. Jean Rouch“ (1988), in dem sie vor allem die Konstruktionsweise filmischer Realität und die Wirklichkeit der Bilder in den Mittelpunkt rückt.²⁹⁶ Laut ihrer überarbeiteten Dissertation von 1987 gibt es fünf unterschiedliche Realitäten²⁹⁷ des Dokumentarfilms, die in Zusammenhang mit dem Produzenten und Rezipienten unterschiedlich aussehen können, aber dennoch auch auf den fiktionalen Film anwendbar sind.

- Die *nichtfilmische Realität* steht für das „Reservoir überhaupt abbildbarer Realität.“ Sie bildet die Grundlage für die Ideenschöpfung der Filmemacher.
- Mit der *vorfilmischen Realität* sind die Momente gemeint, die zum Zeitpunkt der Filmaufnahmen vor der Kamera stattfinden. Hier macht sich, im Unterschied zur nichtfilmischen Realität, die Auswahl des Filmemachers bemerkbar. Diese Realität löst sich im fiktionalen Film gewissermaßen auf, „während sie im Fall

²⁹² Hohenberger, „Dokumentarfilmtheorie“, S. 23.

²⁹³ Ebd., S. 21.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 28; Hohenberger lehnt die strikte Unterteilung in nicht-narrativen und narrativen Film, somit in getrennte Gattungen, ab. Durch den Einfluss dokumentarischer Authentisierungsstrategien in den Spielfilm sieht sie den Dokumentarfilm nicht als „fiktionsfreie Diskursform“. Siehe hier: Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, S. 23.

²⁹⁵ Ebd., S. 20f.

²⁹⁶ Vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 5f.

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 28ff.

des Dokumentarfilms in die nichtfilmische Realität zurückgeht, aus der sie entstanden ist und in der sie ihre Geschichte hat“.

- Die *Realität Film* oder auch „Film als Institution“ bindet den kompletten Produktionsapparat des Filmes mit ein. Hier kommen ökonomische und intentionale Faktoren gemeinsam zum Tragen.
- Als das endgültige Produkt, welches schlussendlich dem Publikum vorgeführt wird, kann die *filmische Realität* verstanden werden, wobei auch hier der Akt der Vorführung mit eingeschlossen wird.
- Die *nachfilmische Realität* bezieht sich auf die gesamte Rezeption des Filmes, die Filmwahrnehmung, die Verarbeitung und Rückwirkung. Sie wird wiederum Teil der nichtfilmischen Realität.²⁹⁸

Für Hohenberger erweist sich diese Trennung der Realitäten und im Besonderen die Aufteilung in vorfilmische und nichtfilmische Realität²⁹⁹ als wichtig, da der Film, betrachtet man ihn als rein technischen Apparat, keinen Unterschied zwischen dokumentarischem und fiktivem Bild macht. Was vor der Kamera passiert, ist quasi real wie auch fiktiv, im Sinne eines endlosen Verweisspieles.

Die Forderungen, die Mischformen stellen, sind sehr different und bauen nicht immer auf denselben filmischen Grundlagen auf. Neben den technischen Mitteln, die der Film zur Verfügung hat, wird, im Zusammenhang mit dem Nachbilden des Realitäts-Effektes, auch auf emotionale Reize gesetzt.

„Auch wenn die kinematographischen Techniken Abbildungen der Lebenswelt schaffen, die für den Zuschauer Reizmuster aus der physischen Realität selektieren, stellt sich der Realitäts-Effekt nicht automatisch mit der Nutzung dieser Techniken her, und er ist auch nicht durch bestimmte Gegenstände der Darstellung oder deren Eigenschaften gegeben, etwa zufällig und ungestellte wirkende Momente der Realität.“³⁰⁰

Im Falle eines Spielfilmes ist die dokumentarische Ästhetik eine Darstellungsweise, die den Zuschauer glauben lassen kann, es handle sich um einen Dokumentarfilm und so seinen Eindruck in Bezug auf die Realität und den gezeigten Inhalt beeinflusst. Der

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 29f., 35.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 35.

³⁰⁰ Wuss, „Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen“, S. 110.

Unterschied zum Dokumentarfilm liegt hier in der gestalterischen Form begründet, wobei die Aspekte so vielfältig sind wie die dokumentarischen Stilmittel selbst.

Zum Realitätsendruck trägt nicht nur das tatsächlich Gezeigte bei - wie auch das Ungezeigte, welches durch die persönliche Realitätswahrnehmung ersetzt wird -, sondern auch die filmische Erzählung, die vergleichbar mit einem literarischen Text zu sehen ist. Neben den Faktoren Perspektive und Bewegung wird so auch der Ton zum Realitätsträger des Films.³⁰¹

„[Der Realitätseindruck] besteht in erster Linie in der Zuschreibung eines Modus des Gegenwärtigseins auf die dargestellten Figuren und ihre Handlungen. Er beruht vorrangig auf der Realität der Bewegungswahrnehmung und der imaginären Vervollständigung von Raum über den gesetzten Rahmen hinaus. Man kann den Realitätseindruck daher als das grundlegende ‚Als-Ob‘ der Filmwahrnehmung bezeichnen; ein Film wird so wahrgenommen, als ob er Wirklichkeit wäre.“³⁰²

Ausgelöst durch bestimmte Authentizitätssignale des Produktionsapparates, die der Zuseher durch die abgebildeten Ereignisse zu sehen bekommt, wird ihm das Gefühl vermittelt, er würde eine reale Handlung verfolgen. „Die Kamera greift durch ihre Anwesenheit in ein Geschehen ein, markiert aber diesen Eingriff und wird so zum Garanten der Wahrhaftigkeit.“³⁰³

Margrit Tröhler sieht dieses Vertrauen in das Bild kritisch und weist auf die Problematik der „digitalen Verfahren und virtuellen Welten“ hin, die immer mehr Einzug in die nichtfiktionalen Bilder erhalten.³⁰⁴ Auf der anderen Seite erlebt auch der Spielfilm verstärkt den Wunsch nach Glaubwürdigkeit, die er versucht mit Hilfe der Darstellung alltäglicher Geschichten zu finden versucht. Tröhler nennt ganz konkret die Vermischung der Gattungen als Nährboden für einen „Effekt filmischer Authentizität“³⁰⁵. Sie benutzt den Begriff nicht nur in Bezug auf den dokumentarischen Film und wendet sich davon ab, ihn als Antwort auf die Suche der „unverstellten Echtheit des Dargestellten“³⁰⁶ zu sehen. Dabei greift sie auf Manfred Hattendorfs Authentizitätsdefinition zurück, wobei sie nicht der Konstruktion, sondern vielmehr

³⁰¹ Vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 49f.

³⁰² Ebd., S. 50.

³⁰³ Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 31.

³⁰⁴ Vgl. Tröhler, „Filmische Authentizität“, S. 149.

³⁰⁵ Ebd., S. 150.

³⁰⁶ Ebd.

dem Effekt nachgehen möchte.³⁰⁷ Dieser Effekt sei „für die Kreation einer möglichen Wirklichkeit [...] wesentlich“ und würde sich durch „das konkrete Oszillieren zwischen Fiktion und Nichtfiktion als einer diskursiven und pragmatischen Wirkungskonstruktion, die nicht aufgelöst, d.h. letztlich als Illusion entlarvt wird“³⁰⁸ auszeichnen. Beiden Gattungen liegen „narrative Muster“³⁰⁹ zugrunde, wodurch sie auf einer Stufe

„gleichermaßen fiktional sind: Sie sind diskursive Konstruktionen, die das Dargestellte irrealisieren, da dieses auf der Leinwand zwar anwesend, aber körperlich-materiell abwesend ist. Und sie erschaffen beide diegetische, filmisch mögliche und erzählte Welten, die nicht zur Wirklichkeit gehören, sondern zum Diskursiven und die letztlich erst durch die imaginative Tätigkeit der Zuschauer Substanz und Konsistenz erlangen.“³¹⁰

Die Entstehung von Hybridformen und deren Anklang beim Publikum kann auch mit einer Gegenbewegung zu Digitalisierung und Technisierung in Verbindung gebracht werden, die in den letzten 20 Jahren deutlich zugenommen hat.³¹¹ Filmemacher wie die der Dogma 95-Bewegung und Andreas Dresen scheinen den technischen Apparat zuallererst überprüfen zu wollen, um dann zu merken, dass viel weniger benötigt wird, als in den aktuellen großen Produktionen angenommen, um Filme zu machen.³¹² Sie legen Wert auf eine überschaubare Teamgröße oder auch die Reduzierung der technischen Mittel und haben so die Möglichkeit, wesentlich unauffälliger zu arbeiten, was ihnen vor allem bei dokumentarischen Aufnahmen zugute kommt. Im Übrigen ist zu beobachten, dass die Ausstattung bei diesen Mischformen beziehungsweise bei dokumentarischen Spielfilmen im Allgemeinen eher nebensächlich erscheint. Sie ist bei weitem nicht so symbolträchtig wie in einem klassischen Spielfilm. Auch zeigen die Beobachtungen, dass neben der optischen und narrativen Annäherung an den Dokumentarfilm immer häufiger gesellschaftskritische Schwerpunkte gesetzt werden, handelt es sich um einen vorgeblich authentischen Film.

³⁰⁷ Vgl. ebd.

³⁰⁸ Ebd., S. 152.

³⁰⁹ Ebd., S. 153.

³¹⁰ Ebd., S. 156.

³¹¹ Dennoch möchte ich auch an dieser Stelle auf die bereits vergangene Bewegung der italienischen Neorealisten hinweisen, die ich im vierten Kapitel noch genauer beleuchten werde. Diese wuchs beispielsweise aus anderen Beweggründen, als der Digitalisierung oder Technisierung.

³¹² Vgl. Hallberg/Wewerka, *Dogma 95*, S. 320.

„Sozialkritische Filme verweisen hingegen auf den wirklichen Ernst des Lebens. Ihre Authentizität entspringt dem Realismus der Figuren und der Geschichten, wobei die ästhetische Umsetzung lediglich die authentische Wirkung beim Zuschauer verstärkt. Obwohl sie fiktional sind, möchten sie einen Ausschnitt der gesellschaftlichen Realität repräsentieren und kommentieren.“³¹³

Unabhängig von dokumentarischen oder fiktionalen Inhalten können die hier aufgeführten Mittel und Elemente zu einer dokumentarischen Ästhetik führen. Ob der Zuschauer diese allerdings als glaubwürdig erachtet, hängt von weiteren Faktoren ab, wie der inhaltlichen Glaubwürdigkeit und der Erwartungshaltung des Filmrezipienten.

„Zum Beispiel deuten eine unruhige Kamera, unzureichende Lichtverhältnisse und schlechter Ton an: ‚Dies ist ein direct cinema-Film.‘ Aber dennoch gibt es nichts an diesem Filmmaterial, das notwendigerweise vorschreiben würde, den Film auf diese bestimmte Weise zu rahmen.“³¹⁴

Das Verwischen der Gattungsgrenzen ist somit ein ständiger, sich verändernder Prozess, der einhergeht mit den Erwartungen und Sehnsüchten der Rezipienten, die wiederum durch Mutmaßungen und Hinweise das Gesehene rahmen.³¹⁵

Schlussendlich ist es nicht möglich, eine eindeutige und alleingültige Definition der einzelnen Gattungen, vor allem des Dokumentarfilms, zu benennen, da sich die Debatte immer wieder um neue Gesichtspunkte und Theorien erweitert, die von unterschiedlichen Ansatzpunkten ausgehen und fortdauernden Prozessen unterliegen.³¹⁶

³¹³ Staiger, „Sozialkritik im Dogma-Stil“, S. 185.

³¹⁴ Eitzen, „Wann ist ein Dokumentarfilm?“, S. 31; Anmerkung des Autors: „’Rahmen’ ist ein Begriff aus der Soziolinguistik, der die Anwendung einer metatextuellen Etikettierung oder eines Interpretationsrahmens auf einen Diskurs beschreibt.“, ebd., S. 31.

³¹⁵ Vgl. ebd.

³¹⁶ Vgl. Hohenberger, „Bilder des Wirklichen“, S. 19; Vgl. Eitzen, „Wann ist ein Dokumentarfilm?“, S. 37.

3. Werkbiografischer Kontext - Andreas Dresen und die Rückkehr des sozialen Kinos

„Die Filme, die ich mag, haben teilweise wenig miteinander zu tun, weil sie formal sehr verschieden sind, aber in einem sind sie sich ziemlich ähnlich: Das Weltbild, das sie vertreten, verteidigt irgendwo die Würde von Menschen, und das finde ich wichtig, dass man über die Menschen, über die man erzählt, mit Würde spricht und sie, auch wenn sie mal ganz unmöglich erscheinen, Scheiße bauen, ein Stück weit verteidigt und zu verstehen versucht.“³¹⁷

Der Regisseur Andreas Dresen zählt zu den deutschen Filmemachern, die in regelmäßigen Abständen auch außerhalb des eigenen Landes mit ihren Werken erfolgreich geworden sind. Zuletzt erhielt sein neuester Spielfilm HALT AUF FREIEN STRECKE (2011) den Hauptpreis der Sektion Un Certain Regard bei den Filmfestspielen von Cannes 2011, sowie den Deutschen Filmpreis 2012 für die Kategorien Regie, Film, Hauptdarsteller und Nebendarsteller. Ein meist verdrängtes und doch allgegenwärtiges Thema, der Tod durch eine Krebserkrankung, bildet das Hauptgerüst dieses Films. Dresen begleitet dabei einen krebserkrankten Familienvater und seine Familie durch alle Hochs und Tiefs des Krankheitsverlaufes bis hin zu seinem Tod.

Dabei bedient sich Dresen nicht nur in diesem Film filmischer Mittel des fiktionalen, sondern auch des dokumentarischen Films, die ich, anhand von drei weiteren Filmbeispielen, in der zweiten Hälfte dieser Arbeit näher erläutern werde.

Auch ältere Werke wie HALBE TREPPE (2002), SOMMER VORM BALKON (2005) oder WOLKE 9 (2008) wurden im In- und Ausland ausgezeichnet und sprechen gesellschaftskritische oder tabuisierte Themen an. Nicht nur durch diese Filme von Dresen, auch durch weitere Werke international bekannter deutscher Filmemacher wie beispielsweise Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Fatih Akin, Hans-Christian Schmid und Christian Petzold, scheint es, als ob es meist eher gesellschaftskritische oder soziale Themen sind, mit denen deutsche Filme im Ausland eine gewisse Aufmerksamkeit erzeugen.

Andreas Dresens „humorvoll erzählte Alltagsgeschichten“³¹⁸ siedeln sich zwischen gesellschaftskritischen Komödien, Dramen und Tragödien an und machen zudem häufig

³¹⁷ Richter, Erika, „Man muß versuchen, nicht ganz soviel Angst zu haben, wie man wirklich hat“, *Film und Fernsehen*, 25, 5-6/1997, S. 6-15, S. 14.

³¹⁸ Lode, *Abenteuer Wirklichkeit*, S. 11.

durch ihren besonderen Produktions-/Arbeitshintergrund auf sich aufmerksam. Sei es das überschaubare, ensembleartige Team um den Regisseur, die unausformulierten oder gar nicht vorhandenen Drehbücher, die am Set durch Improvisation ergänzt und fertig gestellt werden, oder aber auch die Arbeit mit Laiendarstellern, die er zum Teil direkt am Drehort findet.

„Francoise Truffaut hat glaub ich mal gesagt: „Improvisation ist wenn man die Vorbereitung nicht merkt.“ Man kommt durch die improvisierte Arbeitsweise sehr dicht an ein Gefühl und ich sag ganz bewusst an ein Gefühl von Authentizität ran, weil natürlich ist es keine. Authentizität gibt es nicht im Kino, nicht mal im Dokumentarfilm, es ist immer gestaltete Wirklichkeit. Was man im Kino im glücklichsten Fall finden kann ist Wahrheit. Die Wirklichkeit sieht man besser auf der Straße. [...] Aber wir können natürlich durch diese Arbeitsweise Dialoge lebensecht klingen lassen.“³¹⁹

Um der Annahme vorzubeugen, sein Ziel wäre eine rein authentische Wirkung seiner Filme, nennt er selber seine Arbeitsweise einfach nur eine Form der Filmherstellung.³²⁰ Andreas Dresen selbst beruft sich dabei auf seinen Wunsch, möglichst unterhaltsam das abzubilden, was in unserer Welt geschieht.

So dreht Dresen in seiner Karriere auch immer wieder Dokumentarfilme, wie zum Beispiel KUCKUCKSKINDER (1994), ein Film über ein 14jähriges Mädchen, das ohne Kontakt zu den Eltern ein Jahr auf der Straße und danach in einem Kinder- und Jugendheim im Osten verbringt, oder HERR WICHMANN VON DER CDU (2002), in dem er den CDU-Politiker in Brandenburg bei seinem Wahlkampf begleitet. Dabei handelt es sich für ihn, unabhängig des Filmformates, immer um einen subjektiven Blick auf die Welt und die Menschen.³²¹

Dresen selbst sieht sich eher beim Kino als beim Fernsehen und verbindet dies vor allem mit der Möglichkeit der veränderbaren Arbeitsweise, die er benötigt, aber auch mit dem Ensembledenken. „Film ist die Arbeit einer Gruppe, nicht eines einzelnen.“³²² Hintergründig versteht er den Entwicklungsprozess seiner Filme als Zusammenführung einzelner kreativer Leute, für die er, mit Peter Brooks Worten

³¹⁹ Runge, Evelyn, „'Halt auf freier Strecke' - Andreas Dresen im Interview“, *Zeit Online*, 21.11.2011, www.zeit.de/video/2011-11/1273877443001/kino-halt-auf-freier-strecke---andreas-dresen-im-interview, Zugriff am 08.07.2012.

³²⁰ Vgl. ebd.

³²¹ Vgl. Boehm, Felix von, „Andreas Dresen on Authenticity“, *Cine-Fils*, 12/2008, www.cine-fils.com/interviews/andreas-dresen.html, Zugriff: 07.07.2012.

³²² Richter, „Man muß versuchen, nicht ganz soviel Angst zu haben, wie man wirklich hat“, S. 15.

(„Führer im Dunkeln“³²³), eine Atmosphäre schafft, in der sich alle wohlfühlen und ihren Teil in den Prozess mit einbringen. Er möchte Dinge wie etwa seine Arbeitsroutine oder Herangehensweisen in Frage stellen dürfen und seine persönliche Arbeit überdenken können, was ihm, seiner Meinung nach, ein starrer Fernsehproduktionsrahmen nicht ermöglichen könnte.³²⁴

3.1. Vom Studium bis zur Wendezeit

Dresen wird am 16. August 1963 in Gera geboren und wächst als Sohn des Theaterregisseurs Adolf Dresen und der Schauspielerin Barbara Bachmann im Osten Deutschlands auf. Bereits während der Schuljahre setzte er sich mit dem Medium Film auseinander und drehte Amateurfilme.

Vor seinem Regiestudium absolvierte Dresen ein anderthalb Jahre langes Volontariat in den DEFA-Studios, nach welchem er von 1986 bis 1991 das Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg begann. Er selber hält die Zeit seines Volontariats als die beste Ausbildungszeit, die unabdingbar mit dem Einfluss von Günther Reisch in Zusammenhang steht. Reisch beeindruckte ihn und wurde letztendlich sein Mentor, der ihn über die gesamte Studienzeit begleitete.³²⁵ Bereits während seiner Studienjahre erkannte Dresen, wie wichtig für ihn ein kritischer Blick auf sein Umfeld ist.

„Mir erschien es wichtig, von der Wirklichkeit zu erzählen – nicht mehr dauernd diese Mittelstandsgeschichten, wo es eigentlich allen, mindestens in ihrer Existenz, ganz gut geht – und dafür eine ästhetisch adäquate Form zu finden.“³²⁶

Unterstützt und angespornt durch den neuen Direktor der Babelsberger Filmhochschule Lothar Bisky entstanden Dokumentarfilme, die fernab von den üblichen

³²³ Ebd., S. 15, 53; Bezug nehmend auf Brook, Peter, *Der leere Raum*, Berlin: Alexander-Verlag ¹⁰2009; (Orig. *The empty space*, Harmondsworth: Penguin Books 1977).

³²⁴ Vgl. Richter, „Man muß versuchen, nicht ganz soviel Angst zu haben, wie man wirklich hat“, S. 15.

³²⁵ Vgl. Dresen, Andreas, „Mit der Wende fing es erst an“, in: *Es geht auch anders. Gespräche über Leben, Film und Fernsehen*, Hg. Egon Netenjakob, Berlin: Verlag Bertz + Fischer 2006, S. 411-432, S. 419.

³²⁶ Baumgarten, Oliver/Nikolaj Nikitin, „Nicht mit der Wurst nach der Speckseite schmeißen“, *Schnitt*, www.schnitt.de/233,5333,01, Zugriff am 22.06.2012.

Propagandafilmen der DDR lagen und sich mit den unbequemen Problemen des Landes beschäftigten. Trotz Dresens früher Vorliebe für den fiktionalen Film lag es zu Beginn in der Hand der Hochschule, ihm eine fundierte Dokumentarfilmbildung zukommen zu lassen, die ihn bis heute geprägt hat.

„Ich habe das im Nachhinein erst als Qualität begriffen und praktiziere bis heute den Ansatz, sich erstmal die Realität anzugucken, bevor man überhaupt eine Kamera einschaltet.“³²⁷

Auch der Einfluss östlicher Filmkultur, bestimmt durch den Schwerpunkt der HFF, und der Einblick in den Neorealismus prägten Dresens filmischen Weg.³²⁸

Die Wendejahre, die zeitlich parallel zu seinem Universitätsabschluss verliefen, verspürte er als nicht ganz unproblematisch. Das Leben musste, auch für Andreas Dresen, neu geordnet und sortiert werden, bis man den Anschluss im Westen wirklich finden konnte.³²⁹ Nachdem er seinen Abschlussfilm SO SCHNELL ES GEHT NACH ISTANBUL (1990) fertig gestellt hatte, sprach ihn der Produzent Wolfgang Pfeiffer an, der ihn bei seinem ersten großen Projekt unterstützen wollte.³³⁰ So kam es zu seinem Debütfilm STILLES LAND (1992), mit dem er sich schließlich in der west- und ostdeutschen Filmbranche einen ersten Namen machte, den er mit dem Erfolg von NACHTGESTALTEN (1998/99) noch auszubauen wusste.

3.2. Dresens Arbeit in Ost und West

Prägend für Dresens Arbeit und Entwicklung war ohne Zweifel der komplette gesellschaftliche Bruch, der durch den Mauerfall in Gang gekommen war und ihm einen wichtigen Blick auf beide Seiten des Landes ermöglichte. Die Mauer war zuvor ein feststehender Bestandteil seines Lebens gewesen, mit dem er sich abgefunden hatte und der nicht in Frage gestellt wurde.³³¹

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Dresen, „Mit der Wende fing es erst an“, S. 424.

³²⁹ Vgl. Dresen, Andreas, „Die Bilder der Anderen“, *film-dienst*, 22/2009, S. 32–34, S. 33.

³³⁰ Vgl. Schlaich, Frieder, „Über seinen Schatten springen“, *Schnitt*, www.schnitt.de/233,5321,01.html, Zugriff: 25.06.2012.

³³¹ Dresen, „Mit der Wende fing es erst an“, S. 424.

Seine Themenwahl lag vor allem in eigenen Erfahrungen und Interesse begründet und ließ besonders zu Beginn seiner Karriere deutlich den Einfluss der Wendejahre und des Mauerfalls erkennen.

„Für mich persönlich fiel die Erfahrung des Mauerfalls annähernd zusammen mit dem Start ins Berufsleben. Das sollte sich als großes Glück erweisen, obwohl ich es damals keineswegs so empfunden habe, denn ich war, wie so viele, erst mal desorientiert. Das System der Filmproduktion im Westen unterschied sich erheblich von dem, was ich bis dahin bei der DEFA, dem volkseigenen Filmstudio, kennengelernt hatte. Statt sicherer Festanstellung auf Lebenszeit unter teilweise restriktiven politischen Bedingungen fand ich mich plötzlich auf dem sogenannten freien Markt wieder.“³³²

Dresen lernte die „anderen Schwingungen in der Welt“³³³ aufzunehmen und für sich zu nutzen. Er selbst lernte aus der Möglichkeit, viele Menschen und auch sich selbst in dieser Grenzsituation kennen zu lernen, Menschen und Situationen besser einzuschätzen.³³⁴ Dies kommt seinen Werken mit Sicherheit auch bei der Auswahl der Figuren und Darsteller zugute.

„Soweit die Dramaturgie Raum lässt, sind die Personen nicht bloße Spielfiguren, sondern die Schauspieler zeigen unter Dresens Regie Menschen, die aus Gründen so handeln wie sie handeln.“³³⁵

Er selber, sagt er, sei aufgrund seiner Kindheit und dem Studium in der DDR vom osteuropäischen Kino sehr beeinflusst worden. Als ihn prägende Regisseure nennt er sowohl Wassili Schukschin (KALINA KRASSNAJA – Roter Holunder) als auch Aleksandr Mitta (Leuchte, Mein Stern, Leuchte), welche beide mit den Schwierigkeiten der Kunst in wechselnden politischen Verhältnissen leben und arbeiten mussten. Aber auch andere, darunter modernere, Regisseure wirkten sich auf sein Schaffen aus. „Ich mag Filme von Truffaut, die frühen Filme von Fellini. [...] Auch im modernen Kino gibt es Filme, die ich liebe, das neue englische Kino finde ich wahnsinnig spannend.“³³⁶ Seine Sozialdramen lassen sich dabei deutlich von Ken Loach oder Mike Leigh inspirieren und zeigen dennoch eine ganz eigene Note.³³⁷

³³² Dresen, „Die Bilder der Anderen“, S. 33.

³³³ Dresen, „Mit der Wende fing es erst an“, S. 431.

³³⁴ Vgl. Dresen, „Die Bilder der Anderen“, S. 34.

³³⁵ Dresen, „Mit der Wende fing es erst an“, S. 429.

³³⁶ Richter, „Man muß versuchen, nicht ganz soviel Angst zu haben, wie man wirklich hat“, S. 14.

³³⁷ Baumgarten/Nikitin, „Nicht mit der Wurst nach der Speckseite schmeißen“.

„Ich halte es für wichtig, nicht nur Dinge nachzuäffen, sondern aus dem ganz eigenen inneren Impuls Geschichten zu erzählen, die einem wichtig erscheinen, weil sie etwas mit der eigenen Wahrnehmung von Wirklichkeit und dem ureigenen Erzähltrieb zu tun haben. Oft erscheint mir unsere Filmwirtschaft ein bißchen zu angepaßt und erfolgsgeil.“³³⁸

Die Notwendigkeit der Auseinandersetzen mit Themen der Wendezeit und der Ost-Vergangenheit wurde von vielen schlichtweg verdrängt.³³⁹ Drei Versuche brauchte er bis Ende der 1990er Jahre um zu merken, dass seine Filme wie *STILLES LAND*, *DAS ANDERE LEBEN DES HERRN KREINS* (1994) und *RAUS AUS DER HAUT* (1997) zu sehr in der Vergangenheit wühlten und die Zuseher eher abschreckten, als sie in das Kino zu ziehen. Mit Sicherheit waren vor allem die Nähe zu ihrer eigenen Geschichte und Vergangenheit ein Grund dafür, dass die Besucher seinen Filmen fern blieben. *DAS ANDERE LEBEN DES HERRN KREINS* und *RAUS AUS DER HAUT* sind, trotz der Entstehung während der Nachwendejahre, durch die DDR-Geschichte geprägt und wehren sich dabei dennoch gegen ein eindeutige Schuldzuweisungen in Bezug auf die kritisch betrachteten DDR Einflüsse.³⁴⁰

Dresen versucht, das gesamtdeutsche Publikum für sich zu gewinnen und kann seinen ersten größeren Erfolg mit *NACHTGESTALTEN* verbuchen. In dieser episodisch erzählten Geschichte geht es um die Außenseiter der Gesellschaft, die auf der Schattenseite stehen. Themen werden angesprochen, die sonst eher hinter vorgehaltener Hand diskutiert wurden: Obdachlosigkeit, Vorurteile, Rassismus, Drogen oder Prostitution. Mit seiner entdeckungsfreudigen Arbeitsmethode schafft es Dresen viele der Szenen und vor allem Dialoge erst am Drehort konkret zu entwickeln. Dresen merkt, dass ihm die „herkömmliche Machart“³⁴¹ nicht genügen Realitätsspielraum gibt.

„Andreas Dresens Werk muss nicht im Kontext des westeuropäischen sozialkritischen Kinos gesehen werden, sondern verdankt sein spezifisches Verhältnis zu Individuum und Institution einem leicht verschobenen ostdeutschen Blick auf die bundesrepublikanische Realität der Nachwendejahre.“³⁴²

Für Dresen besteht eine der Aufgaben von Kunst darin zu entmystifizieren. Es geht ihm nicht darum, große Figuren, ja wohlmöglich Helden, zu schaffen oder Menschen

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Vgl. Dresen, „Die Bilder der Anderen“, S. 34.

³⁴⁰ Vgl. Dresen, „Mit der Wende fing es erst an“, S. 427.

³⁴¹ Ebd., S. 431.

³⁴² Lesch/Martig/Valentin, *Filmkunst und Gesellschaftskritik*, S. 11.

bloßzustellen, es geht ihm viel mehr darum, die Geschichten der Personen zu erzählen, ihr Handeln und ihre Motivation erkenntlich zu machen und so eine Bindung zwischen Zuschauer und Rolle herzustellen.³⁴³ So spielt für ihn immer auch das Thema der Wirklichkeit und des Alltags eine bedeutende Rolle.

4. Analytischer Blick auf Andreas Dresens Spielfilme

Die folgende Filmanalyse widmet sich Andreas Dresens Filmen *DIE POLIZISTIN*, *HALBE TREPPE* und *SOMMER VORM BALKON*. Die drei ausgewählten Spielfilmen eignen sich auf der einen Seite für die Analyse, da es sich um eine chronologische Entwicklungsreihe innerhalb von wenigen Jahren handelt, wobei die jeweiligen Filme auf der anderen Seite gemein haben, dass sie in Rahmen der Rezeption des Publikums als „realitätsnah“ eingestuft wurden. Interessant ist in diesem Zusammenhang Dresens Aussage zur realistischen Form in seinen Filmen:

„Realismus ist ein schwieriges Wort. Für mich hat es etwas mit Wahrheit-Sagen zu tun. Oft wird Realismus aber damit verwechselt, dass man ein 1:1-Abbild der Wirklichkeit geben sollte. Nach meinem Gefühl stimmt das nicht. Für mich beinhaltet Realismus durchaus die Möglichkeit zur Verfremdung, wenn man damit bei einer Form von Wahrheit ankommt, die ins Herz der Gesellschaft zielt und ins Herz der Menschen.“³⁴⁴

Ausgehend von der Annahme, dass es sich bei der Umsetzung einer filmischen Idee immer um ein bewusstes, konzipiertes Vorgehen handelt, liegt die Konzentration dieser Analyse auf dem Aspekt der filmischen Darstellung der Arbeitswelt, beziehungsweise der Berufe der Figuren, wodurch sich insbesondere ein präziser Blick auf die Figuren anbietet. Mein Vorgehen wird nicht nur durch grundlegende Gedanken Werner Faulstichs und seinem „Grundkurs Filmanalyse“ (2002), sondern auch durch Margrit Tröhlers Figurenanalyse und ihr Buch „Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film“ (2007) geprägt sein.

³⁴³ Vgl. Dresen, „Mit der Wende fing es erst an“, S. 431f.

³⁴⁴ Lode, *Abenteuer Wirklichkeit*, S. 97.

Ausgehend von der forschungsleitenden Annahme, dass die Filme von Andreas Dresen durch die spezifische Wahl und Darstellung der Berufe der Figuren an Authentizitätsgehalt gewinnen, stellt sich die Frage, durch welche filmischen Mittel und Strategien dies umgesetzt wird. Folglich nähern wir uns der Antwort auf diese Frage durch die genaue Betrachtung der ästhetischen Struktur und der Gestaltungsmittel der einzelnen Filme an. Da es den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen würde, alle möglichen Aspekte genauer zu betrachten, erfolgt eine dezimierte Auswahl mit besonderer Konzentration auf das Visuelle - Kamera, Licht, Schauplätze, Ausstattung, Kostüm und Maske; das Narrative – Drehbuch und Dialoge; das Auditive – Ton und Musik. In Bezug auf die auditive Ebene ist der Unterschied zwischen Fernseh- und Kinofilm von großer Bedeutung. Handelt es sich bei den ausgewählten Filmen um Kinofilme, so muss die realitätsnahe Anordnung der Geräuschquellen im Kinosaal bedacht werden. Der Rezipient wird dabei, durch das 360° Hörpanorama, in das Geschehen mit einbezogen, da, anders als vor dem heimischen Fernsehgerät, die sinnliche Erfahrung deutlich näher an das herankommt, was er in einer ähnlichen Situation in der nichtfilmischen Realität erleben könnte.

Des Weiteren bietet sich ein grenzüberschreitender Blick auf die europäischen Bewegungen des italienischen Neorealismus, der Dogma 95 und des New British Cinema an. Dabei liegt auf der einen Seite ein Bezug zwischen diesen Strömungen nahe, da, durch diverse filmische Mittel hervorgerufen, auch diesen Filmen ein gewisser Realitätscharakter zugeschrieben wird. Auf der anderen Seite soll nicht davon abgelenkt werden, dass diese Bewegungen deutliche Unterschiede in ihrer Motivation und dem politischen und sozialen Hintergrund aufzeigen, aus dem sie hervorgegangen sind.

4.1. DIE POLIZISTIN

4.1.1. Synopsis

Nachdem die junge Postangestellte Anne Küster aufgrund von Einsparungen ihre Stelle in Brandenburg verliert, beginnt sie eine Umschulung zur Polizeibeamtin. Nach ihrer Ausbildung wird sie von Berlin nach Rostock versetzt, wo sie nicht nur auf einen

beruflichen, sondern auch privaten Neuanfang hofft. Motiviert und mit Freude auf die bevorstehende Arbeit wird ihr schnell klar, dass der Berufsalltag in der Neubausiedlung anders ist als gedacht. Auch ihre Vorstellung, in ihrem Beruf mit Menschen zu tun zu haben, ihnen zu helfen und in der neuen Stadt eine neue Liebe zu finden scheint sich nicht zu erfüllen. Besonders der Fall des vernachlässigten Jungen Benny, dem sie sich schließlich annimmt, geht ihr nahe. Als sie sich in Bennys Vater verliebt, einen russischen Kleinkriminellen, der bereits bei der Polizei bekannt ist, gerät sie in einen moralischen und beruflichen Konflikt.

4.1.2. Der Arbeitsplatz am Arbeitsplatz

Das Tagebuch der Streifenpolizistin Annegret Held war Grundlage des Films von Andreas Dresen. Den Roman mit dem Titel *Meine Nachtgestalten* (1988) entdeckte die Drehbuchautorin Laila Stieler ein paar Jahre vor der Verfilmung, wobei sie insbesondere der weibliche Blick und die intensiven Beobachtungen der Polizistin inspirierten. Stieler überzeugte die spürbar große Nähe zu den Menschen, mit denen Held durch ihren Beruf zu tun hatte. Die zu Beginn entwickelten ersten Drehbuchideen schienen eher auf eine Episodengeschichte hinauszulaufen, wie sie NACHTGESTALTEN erzählt. Da dies aber zu wenig auf die weibliche Hauptrolle zugeschnitten war, wurde der Dreh zu NACHTGESTALTEN vorgeschoben und parallel weiter am Drehbuch von DIE POLIZISTIN gearbeitet. Letztendlich dauerte die Drehbuchentwicklung über sieben Jahre, wobei vierzehn Fassungen entstanden.

Dresens Team bestand bei diesem Dreh aus bereits bekannten Kollegen: Peter Hartwig übernahm die Aufnahmeleitung, Monika Schindler den Schnitt, Sabine Greunig das Kostüm und Peter Schmidt den Ton. Neu war allerdings die Zusammenarbeit mit dem Kameramann Michael Hammon, der bereits vielfach für seine dokumentarischen Arbeiten ausgezeichnet wurde.³⁴⁵

Aufgrund der ursprünglichen Planung die Geschichte in Berlin stattfinden zu lassen, recherchierten Laila Stieler und Andreas Dresen in einer Polizeistation in Berlin. Als

³⁴⁵ Vgl. Piffel Medien GmbH, „Die Polizistin“, www.piffel-medien.de/die_polizistin/download/Polizistin_Notizen.pdf, Zugriff: 18.12.2012.

sich allerdings der Fernsehsender NDR interessiert zeigte, entschieden sie sich DIE POLIZISTIN in Rostock spielen zu lassen, um dem Sender einen Grund mehr für seine Finanzierung zu bieten. Das Polizeirevier in Lütten-Klein bot seine Unterstützung an und ließ Dresen und Stieler auch hier den Polizeialltag mitverfolgen.

Die Wahl, den Film in Rostocks Neubaugebieten spielen zu lassen und auch dort zu drehen, hing ursprünglich mit dem Auftraggeber, dem Fernsehsender NDR, zusammen. Nachdem dieser absprang, übernahm der WDR das Projekt. Eine erneute Änderung des Drehortes zog dieser Wechsel allerdings nicht nach sich. Die deutsche Erstaussstrahlung erfolgte dann im Jahr 2000 in der ARD um 20:15 Uhr.

Der Schauplatz Rostock war durchaus auch in Hinblick auf die Geschichte eine typisch Dresensche Entscheidung. Wie bereits bei seinen Filmen STILLES LAND (1991/1992) und RAUS AUS DER HAUT (1997) wählte er den Osten Deutschlands als Lebensort der Figuren. "Ich wohne im Osten und kenne mich dort am besten aus. Da liegt es nahe für mich, auch dort zu drehen – aber nicht ausschließlich."³⁴⁶

Durch die Auflösung der DDR wurden die einst musterhaften Neubaugebiete in Rostocks Randbezirken zu Gegenden sozialer Brennpunkte. Nicht nur eine hohe Abwanderungsquote, Fremdenfeindlichkeit und die weit verbreitete Arbeitslosigkeit prägten zum Zeitpunkt des Drehs - und auch heute noch - die Gegend. Für Dresen war dies keine Abschreckung, sondern bekräftigte seine Entscheidung, den Film dort spielen zu lassen. Wie in NACHTGESTALTEN geht es in Dresens Filmen, wenn auch von ihm nicht bewusst in den Vordergrund gestellt, immer auch um einen politischen Aspekt. Er erzählt bewusst, auf seine persönliche, realitätsnahe Art, von den kleinen Leuten, manchmal auch den Verlierern dieser Gesellschaft.

„Ich glaube, daß es ein großes Bedürfnis danach gibt, etwas von der eigenen Wirklichkeit auf der Leinwand wiederzufinden. Die soziale Situation in unserem Land hat sich in den vergangenen Jahren sehr verändert. Neoliberalismus und Globalisierung fordern ihren Tribut, und vier Millionen Arbeitslose sind ja nun keine Kleinigkeit. Die Gesellschaft driftet auseinander, und diese starke Polarisierung findet sich selbstverständlich auch in den Geschichten, die wir erzählen.“³⁴⁷

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Dresen, Andreas, *Nachtgestalten*, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1999, S. 111.

Dresen und Stieler wollten auch auf die Situation der Polizisten vor Ort aufmerksam machen. Diese arbeiten quasi auf „verlorenem Posten“. Die Häufigkeit der Sozialfälle in dieser Region im Vergleich mit der geringen Anzahl an Polizeibeamten zeigen, „wie der Staat sich aus den sozialen Diensten zurückzieht.“³⁴⁸

Die Recherche vor Ort, sei es noch in der Polizeistation in Berlin oder bereits in Rostock, färbt den Charakter des Filmes. Viele Details, wie das andauernde Telefonieren des Polizeistationschefs, haben ihre Wurzeln in Beobachtungen von Stieler.

Gedreht wurde im bereits bekannten Polizeirevier Lütten-Klein parallel zum regulären Polizeialltag. Diese situative Grundlage ergab auch für die Darsteller neue Perspektiven. Sie mussten sich dem Rhythmus der Wache anpassen, den Menschen und den Geschehnissen.³⁴⁹

Dresens Wurzeln liegen, durch den Besuch der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam, im dokumentarischen Film. Nachdem er die dokumentarischen Mittel erst in der fortgeschrittenen Studienzeit zu schätzen lernte, nutzt er diese auch in seinen späteren Spielfilmen.³⁵⁰ So ist auch der anfängliche Gedanke Dresens nachvollziehbar, dass die Zuschauer, die zufällig im Fernsehen auf den Film schalten, den Eindruck haben sollten, es handle sich um einen Dokumentarfilm und dann erst, auf den zweiten Blick, merken, dass es ein Spielfilm ist.³⁵¹

So drehte Dresen auch meist an Originalschauplätzen wie dem Polizeirevier, im Supermarkt, in dem Anne immer wieder Benny beim Stehlen beobachtet, im Altenheim, in das die Polizisten Frau Seemann zurückbringen, dem Imbiss in dem sie ihre Pausen verbringen oder auch in der Disko, in die Anne geht um in ihrer neuen Heimat Kontakte zu knüpfen. Durch das Drehen an Originalschauplätzen erfolgt auch die gewünschte Vermischung von Realität und Fiktion. Nicht nur auf Originalschauplätze beruft sich Dresen, auch auf eine zweite Art der filmischen Inszenierung, die Improvisation.

„Letztendlich sind es nur zwei unterschiedliche Formen von Inszenierungen. Improvisation ist auch inszenierte Form. Es gibt keine Wirklichkeit auf der Leinwand. Sondern immer nur die Anmutung. Aber

³⁴⁸ *Die Polizistin*, Regie: Andreas Dresen, D 2000; DVD-Video, *Die Polizistin*, Audiokommentar, Köln: Westdeutsche Universum Film GmbH im Auftrag des WDR, 2000, 01:24:54.

³⁴⁹ Vgl. Binotto, Thomas, „Die Welt ist klein“, *Filmbulletin*, 2/2006, S. 16-30, S. 29f.

³⁵⁰ Vgl. Kohlhaase, Wolfgang, *Sommer vorm Balkon*, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2005, S. 163.

³⁵¹ Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 00:01:18.

dazu ist zu viel weggeschnitten. Links, rechts, hinten ... Man weiß nicht, was da stattgefunden hat. Es gibt immer eine Selektion. Die Film-Wirklichkeit ist die, die Leute hinter und vor der Kamera kreiert haben. Selbst im Dokumentarfilm. Da hat es leider auch nichts mit dem Leben zutun. Mutet eben nur an. Als ob...“³⁵²

Ein Beispiel für die Improvisationsarbeit von Andreas Dresen ist die Szene, in der Anne ihren Kollegen vorgestellt wird.³⁵³ Die Szene im Aufenthaltsraum wurde in direktem Anschluss an ihr persönliches Gespräch mit ihrem Chef im Büro gedreht, ohne dass Gabriela Maria Schmeide davon wusste. Auf das Gespräch mit ihrem Chef konnte sie sich vorbereiten, auf die Begrüßung der Kollegen allerdings nicht. Dresen ging es um ihre natürliche Reaktion, ihre Überraschung und eventuell auch ihre Unsicherheit, wenn sie unvorbereitet ihre neuen Kollegen trifft.³⁵⁴ Bestätigt wird hier, dass die Improvisation als ein weiteres Authentizitätsmittel gesehen werden kann, da die Reaktionen der nichts ahnenden Schauspieler deutlich natürlicher sind, als hätten sie die Möglichkeit diese Situationen zu üben und sie dadurch zu kontrollieren.

4.1.3. Berufsbild Polizistin – eine Figurenanalyse

Dresens Wahl viel zum größten Teil auf Schauspieler, wie auch im Fall von Gabriela Maria Schmeide, die nicht zu den bekanntesten Gesichtern der deutschen Schauspielriege gehörte. Sie übernahm die Rolle der 27 jährigen Protagonistin Anne Küster. Dresen wollte es vermeiden, dem Zuschauer eine Figur zu zeigen, die aufgrund ihres bisherigen schauspielerischen Daseins bereits bestimmte Rollenbilder besetzte und dadurch den Zusehern nicht glaubwürdig erschien.³⁵⁵ Neben Schmeide besetzte er die Rolle des Arbeitskollegen Mike mit Axel Prahl, der zu dieser Zeit ebenso wenig von der Fernseh- oder Kinoleinwand bekannt war. Ein weiteres unbekanntes Gesicht im deutschen Film war Jewgenij Sitochin, der selber kleine Filme drehte und ursprünglich als Clown arbeitete. Er schlüpfte in Dresens Film in die Rolle des Kleinkriminellen

³⁵² Mattern, Ulrike, „Der warme Herzschlag eines Sommers gegen den kalten Winter Interview mit Andreas Dresen zu seinem Film ‚Sommer vorm Balkon‘“, *Jump Cut Online*, www.jump-cut.de/interview-andreasdresen.html, Zugriff: 16.12.2012.

³⁵³ *Die Polizistin*, 00:02:00 – 00:02:42.

³⁵⁴ Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 00:02:00.

³⁵⁵ Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 00:54:00f.

Jegor, in den sich Anne schließlich verliebt. Die von Christel Peters gespielte Frau Seemann gab es zu Recherchezeiten wirklich und wurde so in den Film integriert.³⁵⁶

Neben den auf der Filmleinwand eher unbekannten Theaterschauspielern besetzen auch die Laiendarsteller, wie bereits in *NACHTGESTALTEN*, in *DIE POLIZISTIN* einen großen Teil des Filmes. Uwe „Hunni“ Hundertmark, von der Theatergruppe „Die Ratten“, war auch in der realen Welt drogenabhängig und obdachlos, die Diskobesucher waren keine Komparsen³⁵⁷, der Gast im Imbiss³⁵⁸ einfach nur ein Gast, sowie die Polizisten im Polizeirevier im Film ihrem normalen Beruf nachgingen. Auch das Altersheim, in welchem die beiden Polizisten Frau Seemann absetzten, ist ein reales Heim mit seinen realen Insassen.³⁵⁹

„Mir war diese Kreuzung zwischen Fiktion und Realität wichtig: dass die Schauspieler bei der Arbeit ständig von der Wirklichkeit umfungen sind. Ein Schauspieler, der sich neben einem echten Polizisten bewegt, verhält sich automatisch anders. Er orientiert sich dichter an der Realität.“³⁶⁰

Aufgrund der ständigen Begleitung der Protagonistin in ihrem Arbeitsalltag, wird ihrem Beruf in diesem Film von Dresen ein besonders großer Platz eingeräumt. Verstärkt wurde dieser Aspekt dadurch, dass in dem Polizeirevier, in dem gedreht wurde, der normale Dienst weitergeführt wurde und viele der im Film gezeigten Kollegen echte Polizisten waren, die an den Drehtagen Dienst hatten. Dies war auch für die spielerische Selbstkontrolle der Darsteller wichtig, um ihre eigene Darstellung zu überprüfen und anzupassen.³⁶¹

Nicht nur die Figur der Anne steht im Mittelpunkt der Geschichte, auch die Institution Polizei. Diese Verbindung bietet einen umfassenden Blick auf das Innere der Figuren, da nicht nur private Eigenschaften verdeutlicht werden, sondern diese in Verbindung mit dem beruflichen Alltag eine neue Ebene eröffnen.

Auffällig an Dresens Film ist, dass er die Polizeiarbeit weder idealisiert noch verteufelt. Er interessierte sich für "die Nahtstelle zwischen verlängertem Arm des Gesetzes und

³⁵⁶ *Die Polizistin*, 00:11:00f.

³⁵⁷ *Die Polizistin*, 00:31:10.

³⁵⁸ *Die Polizistin*, 00:17:30.

³⁵⁹ *Die Polizistin*, 00:11:20f.

³⁶⁰ Buck, Caroline M., „Ein ziemlich hartes Brot“, *Neues Deutschland*, 14.05.2001.

³⁶¹ *Die Polizistin*, 00:16:00f.

einem eigenen Empfinden von Moral und Gerechtigkeit' am Berufsbild Polizist.³⁶² Mit Anne Küster erscheint in der eher „furchtgebietenden Institution“³⁶³ ein einfühlsamer Mensch, der es schwer hat mit der abgestumpften Routine ihrer Kollegen mitzuhalten. Dies macht sich in der Szene im Krankenhaus deutlich, als sie mit Mike zusammen Herrn Wagner, der seine Frau umgebracht hat, beobachten sollen. Mike sitzt teilnahmslos vor seiner Zeitung, während Anne an der Geschichte des Mörders interessiert ist. Sie scheint Mitleid zu haben, als sie von dem dementen Mörder gefragt wird, ob und wie er seine Frau umgebracht haben soll und nicht recht antworten möchte.³⁶⁴

Der Rat, den Anne von ihren Kollegen oder dem Chef nicht nur ein mal zu hören bekommt, „Du musst dir eine dickere Haut zulegen!“³⁶⁵, wird zum verbalisierten Leitmotiv des Filmes.

„Polizisten haben ständig mit dem sozialen Elend unserer Welt zu tun und müssen damit irgendwie umgehen. Da entsteht so ein lakonischer Witz, der zum Teil natürlich auch Selbstschutz ist, sonst wird es unerträglich.“³⁶⁶

Diesen Selbstschutz versucht Anne immer wieder aufzubauen, ihre sensible Seite zu überspielen oder zu unterdrücken. So zieht sie zum Schutz Latexhandschuhe an, als sie eine Prostituierte untersuchen soll, bei der eine gestohlene Geldbörse vermutet wird.³⁶⁷ Diese Geste verdeutlicht wiederum, dass Anne diese dicke Haut fehlt und sie sich anderweitig Schutz suchen muss. Man merkt ihr ihren Wunsch an, ihren Beruf korrekt auszuüben und trotzdem nicht auf ihre feinfühlige Art verzichten zu müssen. Wie sie zum Beispiel mit der Prostituierten spricht, die sie nach der gestohlenen Geldbörse untersuchen soll, macht deutlich, dass sie versucht sich in diese Frau hinein zu versetzen. Dabei bleibt sie bei ihren Aufforderungen freundlich und höflich, wobei sie letztendlich ihr Mitgefühl über die Berufsvorschriften stellt und die gefundene Geldbörse verschweigt.³⁶⁸

³⁶² Tittelbach, Rainer, „Regisseur Andreas Dresen vermeidet in ‚Die Polizistin‘ alle Klischees“, *Die Welt Online*, www.welt.de/print-welt/article540368/Regisseur-Andreas-Dresen-vermeidet-in-Die-Polizistin-alle-Klischees.html, Zugriff: 09.10.2012.

³⁶³ Weyrich, „«Die Begegnung der Wirklichkeit mit der Fiktion suchen»“, S. 160.

³⁶⁴ *Die Polizistin*, 00:35:37 – 00:39:50.

³⁶⁵ *Die Polizistin*, 00:30:37; 01:32:23.

³⁶⁶ Tazman, Jörg, „Arm und Herz des Gesetzes“, *Berliner Zeitung*, www.berliner-zeitung.de/archiv/ein-gespraech-mit-dem-regisseur-andreas-dresen-zu-seinem-film--die-polizistin--arm-und-herz-des-gesetzes,10810590,9900914.html, 10.05.2001, Zugriff: 14.03.2012.

³⁶⁷ *Die Polizistin*, 00:25:14.

³⁶⁸ *Die Polizistin*, 00:25:14 – 00:28:50.

Den Hintergrund für die Figurenbildung bildet das Milieu, die soziale Armut in Rostock und die Geschichten, mit denen sich Anne befassen muss. Sie bieten die Grundlage für den Rezipienten, Annes Inneres zu entdecken. Dabei spielen die „Akte der Zuwendung, des Verständnisses, des Mitleids“³⁶⁹ eine besondere Rolle. Innerhalb eines staatlichen Rahmens wird hier Menschlichkeit dargestellt, die, im Fall von Anne, zum Teil zu einer Überschreitung dieser institutionellen Grenzen führt.³⁷⁰

Auch durch die Darstellung alltäglicher Details, wie die von Anne zurückgelegte Schokolade im Supermarkt³⁷¹ oder ihre Vorbereitungen auf Jegors Besuch³⁷² lassen erkennen, dass es sich bei dieser jungen Frau um eine unsichere, zarte Person handelt, die der Außenwelt gefallen möchte. Vermittelt durch diese kleinen Gesten lassen sich ihre Motivation und ihr innerer Zustand ganz deutlich erkennen.³⁷³ Auch ihr grundsätzlicher Gegensatz zu Mike wird durch Kleinigkeiten zum Beispiel beim Essen verdeutlicht. Er isst fast ununterbrochen³⁷⁴, während sie eher Diät hält und sagt: „Du isst und isst. Ich werd schon fett, wenn ich ein Brötchen überhaupt ansehe.“³⁷⁵ Dresen stellt diese Unterschiede zwischen Figuren, die auf einer persönlichen Ebene verbunden sind, häufig durch solche Details heraus. Ein weiteres Merkmal, das als konflikthaltige Grundlage zwischen zwei Figuren gesehen werden kann, ist beispielsweise der Geruch, den ich im Kapitel zu HALBE TREPPE genauer erläutern werde.

Das Soziale manifestiert sich in diesem Film auf unterschiedliche Arten, sei es die Beobachtung des Alltags, der kleinen Leute, der Hilfsbedürftigen oder der Details, die nebensächlich erscheinen und nicht dazu beitragen die Handlung voran zu treiben. Das „konkrete gesellschaftliche Umfeld“ und der „soziale[...] Hintergrund“ der Menschen sind wichtig, um eine Geschichte wie diese zu erzählen. Dresen ist sich dieser Tragweite bewusst und zeigt die sozialen Fakten ganz konkret. Denn nur „dann kann ein Film über seine konkrete Geschichte hinaus etwas über die Gesellschaft vermitteln, in der er spielt.“³⁷⁶

³⁶⁹ Weyrich, „«Die Begegnung der Wirklichkeit mit der Fiktion suchen»“, S. 161.

³⁷⁰ Vgl. Weyrich, „«Die Begegnung der Wirklichkeit mit der Fiktion suchen»“, S. 161.

³⁷¹ *Die Polizistin*, 00:18:54.

³⁷² *Die Polizistin*, 00:56:29 – 00:57:10.

³⁷³ Vgl. Hallam, Julia/Margaret Marshment, *Realism and Popular Cinema*, Manchester: Manchester University Press 2000, S. 107.

³⁷⁴ *Die Polizistin*, 00:02:15; 00:06:48; 00:07:55; 00:17:00; 00:52:25.

³⁷⁵ *Die Polizistin*, 00:17:00 – 00:17:09.

³⁷⁶ Piffel Medien GmbH, „Die Polizistin“.

All diese Beobachten, durchgängig aus Annes Blinkwinkel dargestellt, scheinen „unspektakulär im dramatischen Sinne“³⁷⁷ und sind doch von großer Bedeutung um den Schwerpunkt, den Blick auf das Innere der Hauptfigur, zu verdeutlichen.

"Mir war klar, daß ich dafür auch eine entsprechende Umsetzung suchen muß, den Alltag also so darzustellen habe, dass man ihn absolut als glaubwürdig empfindet, sonst funktioniert die Geschichte nicht. Deshalb haben wir die filmischen Mittel entsprechend gewählt".³⁷⁸

Zu diesen filmischen Mitteln gehören neben der Kamerawahl, der Wahl des Filmmaterials, der Ausleuchtung und Musikuntermahlung auch die improvisierende Arbeit und die Besetzung mit Laienschauspielern. Das Aufwerten der Details wird zum Authentisierungsmittel. So Matthias Dell über die Filme von Andreas Dresen:

„Wenn bei Dresen jemand nebenbei einen Big Mac bestellt, wie Axel Prahl als Polizist in *Nachtgestalten*, dann bekommt er ihn in einer darauffolgenden Szene von den Kollegen mitgebracht. Wenn eine Packung Zucker eingekauft wird, [...] dann wird der Zucker später auch in ein Glas gefüllt.“³⁷⁹

Wie Oliver Baumgarten schreibt, hat es Dresen mit Hilfe dieser Mittel geschafft, seine Figuren „von jeglicher Künstlichkeit zu befreien.“³⁸⁰

4.1.3.1. Die Figur als visueller Schwerpunkt

Michael Hammon drehte auf hochempfindlichem Filmmaterial, das zusätzlich im Kopierwerk um zwei Blenden forciert wurde, um auch in schwierigen Lichtsituationen jedes Bild einfangen zu können. So entstand auch das grobkörnig Erscheinungsbild, das dem Film noch deutlicher einen dokumentarischen Charakter verlieh.³⁸¹ Dadurch, dass *DIE POLIZISTIN* auf 16mm gedreht wurde, kam es beim Vergrößern für die zunächst

³⁷⁷ Piffel Medien GmbH, „Die Polizistin“.

³⁷⁸ Piffel Medien GmbH, „Die Polizistin“.

³⁷⁹ Dell, Matthias, „Normalität als Nische“, *epd Film*, 9/2008, S. 14-17, S. 15f.

³⁸⁰ Baumgarten, Oliver, „Die Berührbare“, *Schnitt*, www.schnitt.de/202,2328,01, Zugriff am 17.12.2012.

³⁸¹ Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 01:13:30f.

nicht geplante Kinoversion zu optischen Problemen. Die grobe Körnung des Bildmaterials bei der Kinofassung war schließlich auch Dresen zu extrem.³⁸²

Der Einstieg bei *DIE POLIZISTIN* erfolgt sehr direkt, fast dokumentarisch nüchtern ohne Blende oder Aufblende. Wir werden eingeführt in die Umgebung, die Stadt beziehungsweise noch genauer in den Stadtteil, in dem dieser Film spielt. Die Kamera fährt in totalen Einstellungen vorüber an Neubausiedlungen, Hochhäusern, eingezäunten Sportplätzen, großen Verkehrsstraßen und realen Personen, während die Hauptfigur aus dem Off spricht.³⁸³ Durch eine Schwarzblende, auf die der Titel folgt, wird der eingeführte Ort von der Hauptfigur getrennt, die daraufhin in Großaufnahme erscheint. Die Kamera behält die erste halbe Minute nur Anne im Bild und gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, sie kennenzulernen und ihre Mimik zu studieren.

Hammon geht grundsätzlich, häufig durch Großaufnahmen, nah an die Figuren ran. So auch beim zweiten Aufeinandertreffen von Anne und Jegor in der Disko. Durch das grelle und bewegte Licht kann man die Gesichter nicht ganz klar erkennen und dennoch sieht man die Ernsthaftigkeit bei beiden. Es ist der Moment, in dem sie sich unabhängig von ihren Berufen sehen, ganz privat. Hier könnte man den Beginn der Liebesgeschichte vermuten, die die beiden später verbindet.³⁸⁴ Auch als Benny beim Diebstahl im Supermarkt aufgegriffen wird und auf der Wache mit Anne redet, beobachtet die Kamera die beiden ganz aus der Nähe.³⁸⁵ Die freundschaftliche Geste von Mike, als er das Karussell mit Anne auf dem Spielplatz dreht und die beiden sich näher kommen, zeigt Hammon durch die Großaufnahme³⁸⁶, wie auch den ersten körperlichen Kontakt zwischen Anne und Jegor.³⁸⁷ Es sind die persönlichen, zwischenmenschlichen Geschichten, auf die Dresen in Zusammenhang mit Anne besonderen Wert legt.

Durch die teilweise improvisierte Arbeit benötigt Hammon eine bewegliche Kamera. Die Handkamera gibt ihm dabei die Möglichkeit schnell zu reagieren und situationsbedingt zu entscheiden, wie bei einem Dokumentarfilm. Zusätzlich stellt sie

³⁸² Vgl. Lode, *Abenteuer Wirklichkeit*, S. 107f.

³⁸³ *Die Polizistin*, 00:00:05 - 00:00:46.

³⁸⁴ *Die Polizistin*, 00:31:40.

³⁸⁵ *Die Polizistin*, 00:34:47.

³⁸⁶ *Die Polizistin*, 00:41:04.

³⁸⁷ *Die Polizistin*, 00:58:19.

eine große Nähe zum Geschehen und zu den gezeigten Figuren her. Die Kamerabewegungen passen sich aber auch den Geschehnissen an. Der Streit der Kubischeks scheint hektisch und anstrengend, das Gespräch zwischen Benny und Anne ruhig und persönlich. Die Folgen der spontanen Kamerabewegungen können also nicht nur unruhige Bilder sein, sondern auch Achsensprünge und Reißschwenks. Sicher ist, dass die Wirkung der Unmittelbarkeit der Ereignisse durch die dokumentarische Nutzung der Kamera verstärkt wird.

Dresen und Hammon haben den Film gänzlich ohne zusätzliches künstliches Licht gedreht. Als die beiden Polizisten Anne und Mike in einer Wohnung voller Alkoholiker für Ruhe sorgen sollen, nutzen sie das Licht der Taschenlampen, die die Polizisten bei sich tragen. So mussten auch die Darsteller bewusst mit dem Licht arbeiten, das ihnen zur Verfügung stand, arbeiten.³⁸⁸

Hammon schafft es bei der Sexszene auf der Waschmaschine, den Moment alleine mit dem realen Sonnenlicht auszuleuchten.³⁸⁹ Ganz im Gegensatz zu dieser Sexszene mit Jegor vollzieht sich die Sexszene mit Mike im Dunkeln. Nachdem Dresen das Licht der Nachttischlampe zu romantisch war, wurde die Bettszene ohne zusätzliches Licht gedreht, was wiederum den Kontrast zur Szene auf der Waschmaschine in der Küche bei Sonnenlicht bildet.³⁹⁰ Man erahnt Anne und Mike eher und bekommt gleichzeitig das Gefühl, sie verstecken sich. Es ist ein Ausrutscher, ein Fremdgehen von Mikes Seite und zugleich eine misslungene und unbefriedigende Situation.

Wie bereits angesprochen handelt es sich zum größten Teil um Originalschauplätze. Im Polizeirevier wurde ausstattungstechnisch so gut wie nichts verändert. So war auch die einzige Dusche, nur für Männer, real. Die Szene, in der Anne Mike quasi ablöst, ist durch diesen bereits vorhandenen Umstand entstanden.³⁹¹ Des Weiteren war auch der Schnellimbiss ein Originalmotiv. Seine zerstörten Fenster wurden bereits in den Wochen vor Drehbeginn wiederholt eingeschmissen. So fand sich ein Detail aus dem Drehbuch im wahren Leben wieder, ohne das die Ausstattung dies übernehmen musste.³⁹²

³⁸⁸ Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 00:54:30ff.

³⁸⁹ Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 00:57:40ff.

³⁹⁰ Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 01:12:23f.

³⁹¹ Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 00:08:55 – 00:10:19.

³⁹² Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 00:07:38 – 00:08:42.

Die Wohnungen, die im Film vorkommen, sind die einzigen Orte, die durch die Ausstattung eingerichtet wurden. Sie nehmen im Vergleich zu den Bildern der Arbeit eine geringe zeitliche Dauer ein und bieten ausgestattet die Möglichkeit, mehr auf die Figuren einzugehen. Annes Wohnung ist kaum eingerichtet. Überall stehen noch unausgepackte Kartons³⁹³, auch eine Waschmaschine fehlt noch, wie sich in der Szene mit Jegor rausstellt.³⁹⁴ Rostock ist noch nicht ganz zu ihrem neuen Zuhause geworden und man kann vermuten, dass auch die Anstrengungen der Arbeit ihr abends nicht die Zeit geben, sich weiter einzurichten.

Durch die geringe Nutzung von künstlichem Licht war es besonders wichtig, die Wohnungen so einzurichten, dass sie auch für die Kamera gut erfassbar sind. Die Bettwäsche wurde beispielsweise in dunklen Farben gewählt um die hellen, darin liegenden Körper besser absetzen zu können.³⁹⁵

Durch die Vorgabe der Polizeiuniform bei den meisten Figuren nehmen die Kostüme im Gesamten keinen großen Platz ein. Wichtig war auch hier wieder die authentische Wirkung der einzelnen Figuren, sei es ein Polizist, ein Obdachloser, ein Verkäufer oder Diskobesucher. So wurden die meisten vorkommenden Menschen in ihrer alltäglichen, eigenen Kleidung gefilmt.

In der Szene, als Anne die Prostituierte nach dem gestohlenen Portemonnaie des Freiers durchsuchen soll, fällt einem der Zwiebellook der Frau auf. Hier war es nicht nur für die Dauer der Szene und den Ablauf des Ausziehens wichtig, es ist auch die authentische Darstellung einer Obdachlosen, die auf viele Schichten Kleidung im Winter angewiesen ist.³⁹⁶ Dennoch ist zu beobachten, dass die Ausstattung, die Kostüme und die Arbeit der Maskenbildner im Allgemeinen eher nebensächlich erscheint. Sie sind bei weitem nicht so symbolträchtig wie in einem klassischen Spielfilm.

Die Szene vom Beginn, als die Neubaublöcke im Vorbeifahren gezeigt werden, wird ganz am Ende von *DIE POLIZISTIN* wiederholt. Anne sitzt rauchend im Polizeiwagen auf dem Beifahrersitz, nachdem sie Jegor zum letzten Mal gesehen hat.³⁹⁷ Diese Rahmung lässt wiederum die Offenheit der Geschichte erkennen. Keine Lösung eines Problems,

³⁹³ *Die Polizistin*, 00:18:10 – 00:18:49.

³⁹⁴ *Die Polizistin*, 00:49:52.

³⁹⁵ Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 01:12:23f.

³⁹⁶ *Die Polizistin*, 00:25:14 – 00:28:40.

³⁹⁷ *Die Polizistin*, 00:00:06, 01:30:59.

kein Happy End, kein Antiheld oder Widersacher ist wirklich besiegt. Annes Geschichte, der Einblick in ein Leben eines durchschnittlichen Menschen, läuft einfach weiter.

4.1.3.2. Wir hören, was wir sehen

Der Filmtone und auch die Filmmusik sind als filmische Mittel, neben den visuellen Aspekten, weitere Elemente, die zu einem realistisch empfundenen Filmenerlebnis beitragen. Auch die auditive Ebene nutzt filmische Codes, die dem Filmrezipienten bereits bekannt sind und die meist eine Verbindung zur nichtfilmischen Realität aufweisen.

Häufig wird Filmmusik genutzt, um bei den Filmrezipienten Emotionen zu erzeugen. Dabei kann die Musik sowohl einer einzelnen Sequenz dienen und diese unterstreichen oder auf eine Figur oder ihre Stimmung zugeschnitten sein.³⁹⁸ Harald Wolff gibt zu bedenken, dass ein Musikeinsatz zumeist eher zu einem Abbau von Realitätsbezügen führt, ganz im Gegensatz zu Geräuschen, welche, je nach Einsatz, eher verstärkend wirken.³⁹⁹ Die Tonspur unterliegt, wie auch die Bildauswahl, dem persönlichen künstlerischen Eingriff des Filmemachers. Auch Dresen „nimmt den Prozeß des selektiven Hörens auf seinen [sic!] des Rezipienten teilweise vorweg“⁴⁰⁰, indem er eine Auswahl trifft, Geräusche und Töne vermindert oder eventuell ganz eliminiert. Dies ist zumeist keine künstlerische Entscheidung, sondern vielmehr eine dramaturgische Strukturierung.

Kurz bevor Dresen *DIE POLIZISTIN*, drehte sah er den Film *ROSETTA* (1999) von Jean-Pierre und Luc Dardenne. Er inspirierte ihn in Bezug auf den puristischen Einsatz der Musik und so wollte er dies auch für seinen Film umsetzen.⁴⁰¹

"In vielen Filmen wird gerade mit Musik sehr inflationär und leichtsinnig umgegangen. Leider wird sie auch häufig dazu entfremdet, inszenatorische

³⁹⁸ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 141f.

³⁹⁹ Wolff, Harald, *Geräusche und Film. Materialbezogene und darstellerische Aspekte eines Gestaltungsmittels*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1996, S. 259; Siehe auch: De la Motte-Haber, Helga, *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber: Laaber 1985, S. 233.

⁴⁰⁰ Wolff, *Geräusche und Film*, S. 260.

⁴⁰¹ Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 01:00:18.

Schwächen zu kaschieren. Ich finde das schade, denn Filmmusik ist ein phantastisches und ganz eigenständiges Mittel zum Erzählen. Bei diesem Film hatte ich allerdings das Bedürfnis, sehr spartanisch in den Mitteln zu sein und alles Ausschmückende wegzulassen, um einen streng dokumentaren Gestus zu erhalten.“⁴⁰²

In dem Fall von *DIE POLIZISTIN* scheint die Musik gänzlich aus dem Film ausgeklammert zu sein und lässt Raum für Dialoge und Geräusche, die wiederum ihren eigenen Rhythmus finden.⁴⁰³ Dresens Prinzip: ein Film ohne Musik. Das einzige Lied, welches im Film vorkommt, ertönt während der Abendessen-Szene mit Anne und Jegor⁴⁰⁴, wobei es sich hier um die CD handelt, die Anne in der Szene aufgelegt hat.⁴⁰⁵ Die Geräusche unterstreichen die naturalistische Atmosphäre. Die klingelnden Telefone und telefonierenden Polizisten auf der Polizeiwache⁴⁰⁶, die Musik in der Diskothek⁴⁰⁷ oder die alltäglichen Hintergrundgeräusche im Supermarkt und auf der Straße⁴⁰⁸ vermitteln Hektik und Stress, aber auch Ausgelassenheit und Freizeit. Insbesondere bei den urbanen Lautsphären laufen die Geräusche synchron mit der visuellen Geräuschquelle.

Vor allem aber wird dem Inneren der Figuren und hier besonders Anne eine andere Ebene der Darstellung geboten. Nicht durch empathische Musikeinspielungen wird die Figur dem Rezipienten nahe gebracht, sondern durch die Konzentration auf die Beobachtungen von Gesten, Bewegungen und Gesagtem.

4.1.3.3. Tagebuch einer Beamtin

Dresens Weg führte ihn im Laufe der Dreharbeiten immer wieder über die Improvisationen zum filmischen Bild. Trotz eines vorhandenen Drehbuches bot er den Schauspielern wiederholt Freiflächen und erprobte in diesem Zusammenhang unterschiedliche Dialogvarianten. Dabei war ihm insbesondere die Dialektfärbung

⁴⁰² Piffel Medien GmbH, „Die Polizistin“.

⁴⁰³ Vgl. Lode, *Abenteuer Wirklichkeit*, S. 107.

⁴⁰⁴ *Die Polizistin*, 01:01:08 – 01:04:13.

⁴⁰⁵ Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 01:01:07ff.

⁴⁰⁶ *Die Polizistin*, 00:01:01, 00:41:20, 00:41:44, 00:45:45, 01:15:28.

⁴⁰⁷ *Die Polizistin*, 00:31:12 – 00:31:57.

⁴⁰⁸ *Die Polizistin*, 00:18:09ff.; 00:31:57; 01:04:13; 01:16:31.

wichtig. Das Norddeutsche sollte die Geschichte begleiten und kolorieren, wie auch der Polizeijargon, der durch Laila Stielers Recherche aufgegriffen und eingefügt wurde.⁴⁰⁹

Ein Beispiel für eine dieser improvisierten Dialogszenen ist die Szene, in der Anne und Mike, aufgrund einer Ruhestörung, eine große Runde befreundeter Alkoholiker auflösen sollen. Hier arbeitete Dresen mit Laien und Schauspielern einer regionalen Theatergruppe zusammen, die sich in dieser Wohnung tatsächlich gemeinsam betrunken haben. Dresen hatte einen groben thematischen Fahrplan vorgelegt, an den sich alle Beteiligten halten sollten, ließ ihnen aber dennoch Freiraum bei der Wortwahl, dem Rhythmus und der Abfolge.⁴¹⁰

Die Arbeit mit Laien kann sich allerdings auch als schwierig herausstellen, da „Menschen, auf die eine Kamera gerichtet ist, [sich anders] bewegen und verhalten [...]. Das ist Leben plus Kamera, plus Tonbandgerät, plus Filmleute.“⁴¹¹

Die ursprüngliche Form des Tagebuches, also die Vorlage von Annegret Held, löst sich in Stielers Drehbuch gänzlich auf. Durch die langjährige genaue Überarbeitung und Anpassung erzählt der Film schließlich eine Geschichte, die vielleicht auf der ersten Moment dokumentarisch erscheint, dann aber auf die Entwicklung der Protagonistin eingeht.⁴¹²

„Annes Erlebnisse sind größtenteils unspektakulär im dramatischen Sinne. Mir war klar, dass ich dafür auch eine entsprechende Umsetzung suchen musste. Alles sollte den rohen Charakter von zufällig wirkenden Alltagsbeobachtungen behalten, fast so, als hätte da niemand gestalterisch eingegriffen.“⁴¹³

Daraus resultiert letztendlich auch, dass die klassische oder populäre Erzählweise hier zum größten Teil nicht mehr gegeben ist. Laut Hallam und Marshment gilt die Aufmerksamkeit häufig eher nebensächlichen Details.

„[That] often meant writing dialogue that accurately reflected a character's social identity, as well as, or instead of, forwarding the plot. In production, realist effect was created through props and sets that reproduced everyday life in great detail, whether or not the action required them.“⁴¹⁴

⁴⁰⁹ Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 00:05:39ff.

⁴¹⁰ Vgl. *Die Polizistin*, Audiokommentar, 00:54:30ff.

⁴¹¹ Piffel Medien GmbH, „Die Polizistin“.

⁴¹² Vgl. Piffel Medien GmbH, „Die Polizistin“.

⁴¹³ O.N., „Die Polizistin“, Berlinale Katalog, 2001,

www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20010396.pdf, Zugriff: 19.12.2012.

⁴¹⁴ Hallam, Julia/Margaret Marshment, *Realism and Popular Cinema*, Manchester: Manchester University Press 2000, S. 20.

Zwar ist es kein Episodenfilm wie NACHTGESTALTEN, zeichnet sich aber dennoch durch eine Abfolge von Begegnungen aus. Annes Zusammentreffen mit diversen Nebenfiguren bilden die „Bausteine in der inneren Entwicklung“⁴¹⁵ ihrer Figur und werden so unverzichtbar. Bordwells Idee einer klassischen Erzählweise entspricht DIE POLIZISTIN daher nur zum Teil. Die Liebesgeschichte deutet noch am ehesten auf eine klassische Unterteilung in Anfang, Klimax und Schluss hin, wobei die Ausgangssituation oder das zu Beginn bestehende Problem am Ende der Geschichte weder wiederholt noch gelöst wird.⁴¹⁶ Am Ende lösen sich Annes Leben, ihre Probleme oder Hoffnungen nicht einfach auf, es wird keine allgemeine Lebensfrage beantwortet, wie es die klassische oder populäre Erzählweise vorsehen würde. Dafür fängt „das, was in Krimis ausgespart bleibt, [...] der bemerkenswerte WDR-Fernsehfilm beinahe dokumentarisch ein.“⁴¹⁷

Dresen empfindet im Nachhinein besonders diesen dramaturgischen Bogen seines Filmes als misslungen. „Heute wären wir wahrscheinlich mutiger“, sagt er. Die Liebesgeschichte war für ihn schlussendlich eher ein Korsett, das er für notwendig gehalten hat.

4.1.4. Das New British Cinema - Ken Loach und Mike Leigh im Vergleich mit Andreas Dresen

Auch Kenneth Loach und Mike Leigh sind Filmemacher, die sich in ihrer Arbeit Zugehörigen der Arbeitergesellschaft zuwenden oder Menschen, die am Rande der Gesellschaft leben. Die Berücksichtigung des gesellschaftlichen Kontexts ist, wie auch bei den Filmen Andreas Dresens, hier von großer Bedeutung.

Inwiefern die Filmemacher des New British Cinema als Nachfolger der British New Wave Generation⁴¹⁸ gehandelt werden können, ist noch immer ein Diskussionspunkt in

⁴¹⁵ Piffel Medien GmbH, „Die Polizistin“.

⁴¹⁶ Vgl. Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, London u.a.: Methuen 1985, S. 48-62.

⁴¹⁷ Tittelbach, „Regisseur Andreas Dresen vermeidet in "Die Polizistin" alle Klischees“.

⁴¹⁸ Die British New Wave ist eine Bewegung, die aus dem Free Cinema der 1950er Jahre hervorgegangen ist, wobei sich diese ausschließlich mit Dokumentarfilmen beschäftigte. Sie begann 1958 mit ROOM AT THE TOP von Jack Clayton und endete 1963 mit Lindsay Andersons THIS SPORTING LIFE. Siehe: Helbig, Jörg, *Geschichte des Britischen Films*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 1999, S. 203-206.

der Filmlandschaft. Mit Sicherheit kann man allerdings gemeinsame Tendenzen und thematische Vorlieben ausmachen.⁴¹⁹

Im Rahmen des New British Cinema, ab Anfang der 1980er Jahre unter anderem ausgelöst durch die Reduzierung der staatlichen Filmsubventionen der Thatcher-Regierung, erhielten Filmemacher wie Leigh und Loach, aber auch Stephen Fears, Peter Greenway und Derek Jarman internationale Beachtung.⁴²⁰ Ihre Figuren leben meist in der Arbeiterschicht oder an deren Rand. „Characters were not cosy couples in Mayfair or the shires, but working-class people, tart an passionate.“⁴²¹ Häufig spielen die Geschichten vor der optischen Tristesse der Industriestädte, die zusammen mit den beruflichen und privaten Lebensumständen der Figuren zur Grundlage der Handlung zählen.⁴²² Die Arbeiterschicht wurde auch für Loach zum Fundament seiner Erzählungen, die von Familien, sozial Schwachen und Ausgegrenzten handeln.

„Die Berücksichtigung der gesellschaftlichen Kontexte ist in der Tatsache begründet, dass in den Filmen von Loach keine Heldengeschichte erzählt wird, sondern fast ausnahmslos einfache Figuren im Vordergrund stehen, die mit ihrer Umwelt bzw. der gesellschaftlichen Wirklichkeit in einem engen Zusammenhang stehen.“⁴²³

Die Arbeitsweisen von Loach, Leigh und Dresen unterscheiden sich dabei zum Teil mehr, zum Teil weniger und doch ist bei allen die „Verwendung von bestimmten stilistischen Merkmalen und die künstlerische Konstruktion“ charakteristisch, um „das Leben jener Bevölkerungsschicht so ‚realistisch‘ wie möglich wiederzugeben.“⁴²⁴ Leigh nutzt beispielsweise intensiv die Vorarbeit mit seinen Schauspielern, um mit ihnen die genauen Bewegungen, Ausdrücke und die Sprache zu definieren.⁴²⁵ Die Mittel, um den „Eindruck von Realitätsnähe“⁴²⁶ zu erwecken, sind bei allen drei Regisseuren ähnlich. So schreibt Michelle Strozykowski in Bezug auf Loach:

⁴¹⁹ Vgl. Helbig, *Geschichte des Britischen Films*, S. 248-250.

⁴²⁰ Vgl. Wannaz, Michèle, „Das New British Cinema“. in: *Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95*, Hg. Thomas Christen/Robert Blanchet, S. 141-165, S. 141-143.

⁴²¹ Brown, Geoff, „Paradise Found and Lost: The Course of British Realism“, in: *British Cinema*, Hg. Robert Murphey, S. 187-197, S. 188.

⁴²² Vgl. Wannaz, „Das New British Cinema“, S. 147.

⁴²³ Uk Yun, Jong, *Die Spielfilme von Ken Loach. Perspektive eines realistischen Kinos*, Darmstadt: Büchner-Verlag 2010, S. 12.

⁴²⁴ Uk Yun, *Die Spielfilme von Ken Loach*, S. 11.

⁴²⁵ Vgl. Carney, Ray/Leonard Quart, *The films of Mike Leigh. Embracing the World*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 29.

⁴²⁶ Uk Yun, *Die Spielfilme von Ken Loach*, S. 13.

„Loach is renowned for using non-professional actors, and taking his time over the casting process to ensure that an actor's personal experience and outlook impacts the look and feel of the film.“⁴²⁷

Außerdem scheinen Darsteller, die regionale Dialekte oder Umgangssprache sprechen und aussehen, als seien sie aus der Gegend, aus der auch die Figur im Film ist, einen großen Teil zu der Authentizitätswirkung beizutragen.⁴²⁸

Auch Loach ließ sich durch den italienischen Neorealismus und die tschechische New Wave beeinflussen.⁴²⁹ Im Gegensatz zum konventionellen britischen Kino arbeitet er viel mit natürlichem Licht, mit Laiendarstellern und dreht an realen Schauplätzen.⁴³⁰ Diese prägende Grundlage hat er mit Andreas Dresen gemeinsam. Allerdings stieß Loach, im Gegensatz zu Dresen, der im Rahmen seines Studiums an den Dokumentarfilm herangeführt wurde, durch Umwege über das Theater und das Fernsehen auf den Film. In den 1980er Jahren beschäftigte er sich fast ausnahmslos mit Dokumentarfilmen, da er auf diese Weise seine Möglichkeit sah, direkt auf die Politik Margaret Thatchers einzugehen.⁴³¹ Beide Filmemacher haben bis heute sowohl dokumentarische als auch fiktionale Erfahrungen sammeln können.

Dresen nimmt ganz klar Bezug auf Loachs Arbeit. „RIFF RAFF war für mich ein einschneidender Film. Hinreißend wie das erzählt ist mit so viel Nähe und Liebe.“⁴³²

Bevor Loach Robert Carlyle für seinen Film RIFF-RAFF entdeckte, arbeitete dieser nach seiner Schulzeit selber als Maler und Handwerker.⁴³³ Loach war es wichtig, keine kompletten Laien zu besetzen. Er wollte jemanden, der mit dem Lebenshintergrund der von ihm im Film dargestellten Figuren bereits Erfahrung hatte.

Der eine Teil der Geschichte handelt von den Handwerkern, die aus einem alten Krankenhaus Luxuswohnungen bauen, der andere Teil von der Beziehung zwischen Stevie und der drogenabhängigen Susan, die sich in ihren Zukunftsträumen verliert.

⁴²⁷ Strozykowski, Michelle, „The Making of the Film Riff Raff“, *Suite101*, <http://suite101.com/article/the-making-of-the-film-riff-raff-a89046>, 12.01.2009, Zugriff: 18.12.2012.

⁴²⁸ Vgl. Strozykowski, „The Making of the Film Riff Raff“.

⁴²⁹ Vgl. Helbig, *Geschichte des britischen Films*, S. 236.

⁴³⁰ Vgl. O.N., „Und bist du nicht willig ‚Ladybird, Ladybird‘. Spielfilm von Ken Loach. Großbritannien 1994.“, *Der Spiegel*, 4/1994, S. 208.

⁴³¹ Vgl. Uk Yun, *Die Spielfilme von Ken Loach*, S. 18.

⁴³² Interview vom 04.01.2013.

⁴³³ Vgl. Hayward, Anthony, *Which side are you on? Ken Loach and his films*, London: Bloomsbury Publishing 2004, S. 209.

„Given how much the cause of the working class had been set back by Thatcherism, *Riff-Raff* is remarkably cheerful. An insistence on the need to fight back, and not to be destroyed by the system, unites the two parts of the film“.⁴³⁴

Loach arbeitete auch in diesem Film immer wieder mit Improvisationen und Überraschungen. So ließ er die Schauspieler in dem Glauben, dass ein Motor, der eigentlich in einen Container geworfen werden sollte, die Windschutzscheibe eines realen Autos getroffen hat, obwohl es sich dabei um ein Requisitenfahrzeug handelte. Es ging ihm um die Spannung, die sich in diesem Moment in Worten löste, um eine möglichst realistische Reaktion. Auch ließ er unerwartet die echte Freundin auf dem Telefon von Robert Carlyle anrufen, anstelle einer fiktiven Freundin oder ließ bei der Beerdigung die Asche der Mutter durch eine Windmaschine unerwartet sich in alle Winde verstreuen, ohne dass die Schauspieler dies vorab wussten.⁴³⁵ „Thinks like that make Ken a puppet master“⁴³⁶ sagte Carlyle in Bezug auf die unerwarteten Eingriffe des Regisseurs.

Immer wieder geht Loach in seinen Filmen wie *MY NAME IS JOE* (1998), *BREAD AND ROSES* (2000), *THE NAVIGATORS* (2001) oder *IT'S A FREE WORLD...* (2007) auf die britische Arbeiterklasse und die Lage der Einwanderer ein und zeigt die Probleme, aber auch Träume seiner Figuren. Meist schwingt dabei auch ein kritischer Anklang mit, der mit dem Hintergrund der Thatcher-Ära zu betrachten ist.

„His finest films remain explicitly political without becoming didactic, deadly serious though leavened by humor, and powerfully emotional even when fueled by the most intellectual ideas. Like the Italian and Czech films he cites as major influences, Loach mines profound insights out of the mundane details of ordinary life, creating a multivalent portrait of the working class seldom seen on film.“⁴³⁷

Besonders in *IT'S A FREE WORLD...* wirft er einen kritischen Blick auf den Neoliberalismus. Angie, die Hauptfigur, ist geprägt von einer neoliberalen Ideologie, die sie schließlich in das Zeitarbeitsgeschäft bringt. Hier vermittelt sie osteuropäische Arbeiter als günstige Hilfskräfte, um den größtmöglichen Gewinn zu erzielen. Loach zeigt dabei zwei Seiten auf: Zum einen Angies Position, die versucht ihr eigenes

⁴³⁴ Murphey, Robert, „Conclusion: A Short History of British Cinema“, in: *The British Cinema Book*, Hg. Robert Murphey, London: Palgrave Macmillan 2009, S. 264.

⁴³⁵ Vgl. Hayward, *Wich side are you on?*, S. 212f.

⁴³⁶ Hayward, *Wich side are you on?*, S. 213.

⁴³⁷ Robins, Mike, „Ken Loach“, *Senses of Cinema*, <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/loach/>, 12/2003, Zugriff: 18.12.2012.

mittelständisches Leben zu sichern und zum anderen die Position der Hilfsarbeiter, die für die Ausbeutung durch ihre Vermittlerin sogar dankbar sind, da sie so wenigstens etwas Lohn erhalten.

Loach versteht es häufig, Komödie und Drama zu vereinen. Dabei unterstützten ihn, in den 1990er Jahren, neben den Produzentinnen Rebecca O'Brien und Sally Hibbin auch der Drehbuchautor Jim Allen und Kameramann Barry Ackroyd bei mehreren Projekten.⁴³⁸ Auch dies, eine Gemeinsamkeit mit Dresen, der mehrere seiner Filme mit den gleichen Teammitgliedern erarbeitet hat.

Neben der thematischen Verbundenheit zu sozialkritischen Themen lässt auch die optische Verbundenheit zum Dokumentarfilm den Wunsch nach einem realistischen Kino deutlich erkennen.⁴³⁹ So greift Loach bewusst auf einen „documentary look“⁴⁴⁰ zurück.

„Durch diesen Rückgriff auf dokumentarische Konventionen entstehen Bilder, die innerhalb des filmischen Erzählens einen dokumentarischen Exzess bewirken und die sich über die Linearität der Narration legen. Zusätzlich bewirkt diese Form des dokumentarischen Exzesses, dass die Dialoge der Figuren nicht die Fiktionalität der Handlung sprengen, sondern den Authentizitätscharakter der Darstellung verstärken.“⁴⁴¹

Im Gegensatz zu RIFF-RAFF ist LADYBIRD, LADYBIRD (1994) eindeutig ein Melodrama. Die Geschichte basiert auf einer wahren Begebenheit. Es geht um das Leben einer Frau, die selbst als Kind misshandelt wurde, und ihrer vier Kinder, die sie mit vier verschiedenen Männern gezeugt hat. Die Kinder werden Maggie Conlan nach und nach durch das Jugendamt weggenommen, da eines bei einem Feuer fast ums Leben gekommen ist, nachdem sie es alleine Zuhause gelassen hatte. Der anhaltende Vorwurf, sie sei nicht in der Lage, ihren Kindern ein gefestigtes Zuhause zu bieten und ihr aktueller Freund Jorge, der als politischer Flüchtling immer auf der Hut sein muss, bestimmen Maggies Leben.

Das Drehbuch stammt von Rona Munro, die gemeinsam mit Ken Loach Gespräche mit Sozialarbeitern und der realen Frau und ihrem südamerikanischen Freund führten, die

⁴³⁸ Vgl. Helbig, *Geschichte des britischen Films*, S. 239.

⁴³⁹ Vgl. Wannaz, „Das New British Cinema“, S. 147f.

⁴⁴⁰ Caughie, John, „Progressive television an documentary drama“, in: *Screen*, 21/1980, 3/1980, S. 9-35, S. 26f.

⁴⁴¹ Krewani, Angela, *Hybride Formen. New British Cinema – Television Drama – Hypermedia*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 2001, S. 97.

die Grundlage für den Film geboten haben. Auch Crissy Rock war als Schauspielerin eher aus dem Fernsehen bekannt und verdiente ihr Geld zwischenzeitlich als Stand-up Comedian. Vladimir Vega, der die Rolle des Jorge übernahm, war selbst politischer Flüchtling und Musiker. Die Darsteller der Sozialarbeiter im Film, hatten zum Teil, wie Albert Hall, bereits Erfahrung im sozialen Bereich und konnten diesen daher überzeugend für ihre Rollen einsetzen.⁴⁴²

Loach nutzte Momente der Überraschung und ließ Cassy Rock und Vladimir Vega beispielsweise improvisieren. Als sie im Krankenhaus von den Sozialarbeiter und der Polizei überrascht wurden, wussten die beiden Darsteller zu Beginn des Drehs nicht, dass sie an diesem Ort mit den Personen konfrontiert werden würden und mussten sich spontan der Situation anpassen.⁴⁴³

Ähnlich wie in *DIE POLIZISTIN* wird diese Geschichte aus dem Blickwinkel der Protagonistin geschildert. Loach nutzt allerdings andere filmische Mittel als Dresen, wie zum Beispiel die Rückblenden, die von Maggies voice-over⁴⁴⁴ begleitet werden und so einen ganz direkten Einblick in ihr Inneres geben. Loach regt durch seinen Film zum Nachdenken über die gesellschaftlichen Verhältnisse an. Besonders gelingt ihm dies durch die „Unmöglichkeit einer klaren und konventionellen Zuschreibung der Rollen von Gut und Böse“⁴⁴⁵.

Mike Leigh studierte Schauspiel, arbeitete Ende der 1960er Jahre für die Royal Shakespeare Company in Stratford und zeigte in den 1970er und 1980er Jahren diverse Theaterproduktionen. Bereits parallel produzierte er Fernsehspiele für die BBC und präsentierte 1971 seinen ersten Kinofilm *BLEAK MOMENTS*.⁴⁴⁶

„Leigh is clearly political, a man of the left and a Thatcher hater who views the ‚reactionary‘ Tory governments as helping to destroy the fabric of English society. His films of the eighties, in particular, were shaped by the same political and social environment that spawned other contemporaneous British films critical of Thatcherism“⁴⁴⁷.

⁴⁴² Vgl. Hayward, *Which side are you on?*, S. 220f.

⁴⁴³ Vgl. Hayward, *Which side are you on?*, S. 221f.

⁴⁴⁴ *Ladybird, Ladybird*, Regie: Ken Loach, GB 1994; DVD-Video, Leipzig: Arthaus 2010; 00:14:35, 00:17:18.

⁴⁴⁵ Uk Yun, *Die Spielfilme von Ken Loach*, S. 131.

⁴⁴⁶ Vgl. Krewani, *Hybride Formen*, S. 215.

⁴⁴⁷ Carney/Quart, *The films of Mike Leigh*, S. 4

Die Arbeitsprozesse von Ken Loach und Mike Leigh weisen zwar einige Parallelen auf, wie beispielsweise Erfahrungen mit der Arbeit am Theater, sie kommen aber in ihrer filmischen Arbeit doch zu unterschiedlichen Ergebnissen. Dem gemeinsamen Ansatz der unkommerziellen, unabhängigen Filmproduktion, stehen grundsätzliche Unterschiede in der Erarbeitung ihrer Filme entgegen.⁴⁴⁸

„Their ways of dealing with politics and their formal strategies, however, differ radically. According to Leigh, Loach would regard him politically, as, at best, a lily-livered liberal.’ Leigh’s films rarely provide answers – his world is too ambiguous, too bound by contradiction, to be given a schematic reading – while Loach permeates his work with a class-conscious, radical social agenda.“⁴⁴⁹

Des Weiteren ist für Leigh zum Auftakt der Dreharbeiten der improvisatorische Teil abgeschlossen, während er bei Loach noch während des Drehs anhält.⁴⁵⁰ Leigh orientiert sich bei der Vorbereitung deutlich mehr am Theater und kombiniert dies mit der visuellen „Fernsehästhetik“⁴⁵¹. Inhaltlich scheinen in Leighs Filmen die Geschichten trotz aller Trostlosigkeit und trüber Stimmung, immer auch einen Funken Hoffnung zu transportieren.⁴⁵²

„Mein Interesse oder besser: mein natürlicher Instinkt ist es, Menschen zu beobachten. Ich fühle eine Verpflichtung, Filme über Menschen zu machen, über die sonst niemand Filme macht.“⁴⁵³

Wie Dresden lässt Leigh seinen Schauspielern immer einen gewissen Freiraum. Zu ALL OR NOTHING (2002) gab es beispielsweise kein festes Drehbuch, dafür aber eine sechsmonatige Probenzeit. So stößt man innerhalb von Leighs Arbeit immer wieder auf die Themen „Diskussion“, „Recherche“ und „Improvisation“. Der Unterschied zu Dresden liegt allerdings im Dreh selbst begründet. Das, was innerhalb der Vorbereitung erarbeitet wurde, wird von Leigh beim Dreh erwartet. Zu dieser Zeit gibt es keine Möglichkeiten mehr zu improvisieren oder auszuprobieren.⁴⁵⁴

⁴⁴⁸ Vgl. Carney/Quart, *The films of Mike Leigh*, S. 6f; Vgl. Helbig, *Geschichte des britischen Films*, S. 241.

⁴⁴⁹ Carney/Quart, *The films of Mike Leigh*, S. 7.

⁴⁵⁰ Vgl. Helbig, *Geschichte des britischen Films*, S. 241.

⁴⁵¹ Vgl. Krewani, *Hybride Formen*, S. 220.

⁴⁵² Vgl. Gansera, Rainer, „All or Nothing. Wenig Licht am Ende des Tunnels – Mike Leighs geschundene Helden“, *epd Film*, 1/2003, S. 34-35, S. 34.

⁴⁵³ Ranze, Michael, „Ich mache Filme über Menschen, über die sonst niemand Filme macht“, *epd Film*, 1/2003, S. 35.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd.

Der Vergleich dieser beiden britischen Filmemacher mit Andreas Dresen liegt aufgrund von konkreten Aussagen Dresens nahe. In einem Interview mit David Lode beschreibt er selbst seine Verbindung zum New British Cinema des Loach und Leigh:

„Ähnlichkeiten gibt es ganz sicher in der Sicht auf die Gesellschaft, in der Sicht auf Figuren. Da vereinen sich Mike Leigh und Ken Loach. So unterschiedlich die Methoden sind, so genau denken sie über ihre Figuren nach. Und beide Regisseure nehmen die Charaktere, von denen sie sprechen, sehr ernst. Das versuche ich auch. Ich versuche auch, diese Charaktere immer sozial einzubinden. Die sind nie außerhalb von Raum und Zeit, sondern immer ganz konkret in der Gesellschaft und den Gegebenheiten, in denen sie leben, verortet und haben darin ihre Reibung. Das ist das, was mich auch interessiert.“⁴⁵⁵

Neben den sozialkritischen Filmen Großbritanniens, die optische und inhaltliche Parallelen zu Andreas Dresens Werk aufweisen, erlebten auch die Working-Class-Filme ein Wiederaufleben in den 1990er Jahren. Im Gegensatz zu den eher tristen, realistischen Filmen von Loach und Leigh werfen die „Working-Class-Feel-good-Filme“ einen optimistischeren und humorvolleren Blick auf die aktuelle wirtschaftliche und soziale Situation in Großbritannien.⁴⁵⁶ Als Beispiele kann man Peter Cattaneos *THE FULL MONTY* (1997) oder auch *BILLY ELLIOT* (2000) von Stephen Daldry sehen. Diese spielen ebenso vor dem Hintergrund der Arbeiterklasse, vermitteln aber durch ihre komödiantische Art, ihre optische, akustische und dramaturgische Form, die eher in Richtung des Mainstreamkinos zu verorten ist, eine deutlich positivere Grundstimmung.⁴⁵⁷

Ein aktuelleres Beispiel möchte ich mit *FISH TANK* (2009)⁴⁵⁸ von Andrea Arnold zumindest kurz erwähnen. Erzählt wird die Geschichte der 15 jährigen Mia, die mit ihrer Mutter und ihrer Schwester in einer Hochhaussiedlung, einem sozialen Brennpunkt, in Essex lebt. Die Mutter, erst Ende Zwanzig, ist alkoholkrank und vernachlässigt ihre Kinder, die die meiste Zeit für sich selbst sorgen müssen. Mia geht nicht mehr zur Schule und hat als einzige Leidenschaft das Hip Hop tanzen für sich entdeckt. Sie möchte Tänzerin werden und übt regelmäßig in verlassenen Wohnungen

⁴⁵⁵ Lode, *Abenteuer Wirklichkeit*, S. 91.

⁴⁵⁶ Vgl. Wannaz, *Das New British Cinema*, S. 152.

⁴⁵⁷ Vgl. ebd., S. 152ff.

⁴⁵⁸ *Fish Tank*, Regie: Andrea Arnold, GB 2009; DVD-Video, Hamburg: Indigo 2011.

der Hochhäuser. Bei dem Versuch ein Pferd zu befreien, lernt sie Billy kennen und kommt ihm näher. Als ihre Mutter Connor als neuen Partner in die Familie bringt, der sich auch für die beiden Töchter interessiert, scheint sich das Leben der drei Frauen doch zum Positiven zu verändern. Jedoch vergreift sich Connor schlussendlich an Mia. Sie findet heraus, dass er bereits Frau und Tochter hat, mit denen er in einer gepflegteren Gegend lebt. Arnold bringt - neben der Besetzung durch Laiendarsteller, was ihn mit die Loach, Leigh und Dresen verbindet - einen neuen Ansatz hinzu.

„Arnold gab ihren Schauspielern immer nur einzelne Szenen zu lesen, nie das ganze Skript. Das Ergebnis ist, dass alle, insbesondere die ungeschulte Katie Jarvis, in jeder Szene so intensiv spielen, als wäre es die einzige und letzte.“⁴⁵⁹

Katie Jarvis wurde auf der Straße entdeckt, als sie ihren Freund laut anschrie. Neben ihrer Figur ist es auch die Gegend in der der Film spielt, was die Atmosphäre von FISH TANK entscheidend prägt: zum Teil leerstehende Hochhäuser, verdreckten Straßen, das Pferd auf dem heruntergekommenen Gelände neben den Wohnwägen. Die innere Unruhe und Unzufriedenheit Mias scheint sich ihren Weg in die Bilder gebahnt zu haben. Dabei wirkt Arnolds Blick oft auch dokumentarisch.

Wie in DIE POLIZISTIN gibt es eine Szene, in der die Kamera einen Vogelschwarm beobachtet - ein Moment der Freiheit, des Glückes, frei von allen Zwängen, Konventionen und den beruflichen Konflikten. Im Fall von Anne ist es die sexuelle Begegnung mit Jorge⁴⁶⁰, im Fall von Mia die Erfahrung der Gelöstheit mit Billy⁴⁶¹, in dessen Anwesenheit sie endlich Kind sein darf.

⁴⁵⁹ Borcholte, Andreas, „Schau nicht heimwärts, Engel!“, *Spiegel Online*, 23.09.2010, www.spiegel.de/kultur/kino/teenager-drama-fish-tank-schau-nicht-heimwaerts-engel-a-718694.html, Zugriff: 27.12.2012.

⁴⁶⁰ *Die Polizistin*, 01:00:00.

⁴⁶¹ *Fish Tank*, 01:00:51 – 01:01:21.

4.2. HALBE TREPPE

4.2.1. Synopsis

Der Film erzählt die Geschichte von Ellen und Uwe Kukowski sowie Katrin und Chris Düring, zwei befreundete Ehepaare in Frankfurt an der Oder, die in ihrem offenbar tristen, aber auch stressigen Alltag zwischen Familie, Job und Freundschaft ihrer Routine nachgehen. Als Ellen und Chris eine Affäre miteinander beginnen, kommen ihr vertrautes Weltbild, ihre Beziehungen und auch die Freundschaft der vier ins Wanken. Nicht nur die Ellen und Chris, auch ihre Ehepartner beginnen ihr bisheriges Leben zu hinterfragen und nach ihren eigentlichen Zielen und Wünschen zu suchen.

4.2.2. Gleichberechtigung statt Hierarchie

Gemeinsam mit dem Produzenten Peter Rommel entstand 2001/2002 der Film HALBE TREPPE, der 2002 seine Premiere bei den Internationalen Filmfestspielen von Berlin feierte und sogleich den Silbernen Bären als großen Preis der Jury gewann. Nicht nur national gelang Dresen mit diesem Film der endgültige Durchbruch, auch auf dem Chicago International Filmfestival überzeugte er mit seiner Arbeit und seinem Schauspielerensemble.⁴⁶² Dabei stand insbesondere sein Produktionskontext häufig im Mittelpunkt der Diskussionen über seinen Film. Dresens künstlerischer Impuls, flexibler zu arbeiten, formte sich bereits während der Dreharbeiten zu NACHTGESTALTEN.

„Nicht wie sonst: Man versucht, das Drehbuch zu erfüllen, indem man die Wirklichkeit danach gestaltet, sondern man nimmt die Wirklichkeit und baut die Geschichte danach. Und man lässt sich davon treiben, was man eben findet.“⁴⁶³

Dresens Wunsch, von einem durchgeplanten Arbeitsrhythmus abzukommen, äußerte sich nicht nur in Form seiner Vorbereitung, auch das Equipment und die Teamkonstellation zeigten deutliche Unterschiede zu seinen ersten Arbeiten. „Bei Halbe Treppe [...] wollte ich bewusst eine andere Formsprache ausprobieren, weil ich bei

⁴⁶² Vgl. Lode, *Abenteuer Wirklichkeit*, S. 123.

⁴⁶³ Ebd., S. 124.

dieser Geschichte radikal nahe an den Personen dran sein wollte.“⁴⁶⁴ So stellte er sich selbst und seinem Team nur eine Art Fahrplan zur Verfügung, mit Stichworten zu den jeweiligen Szenen, anhand dessen die Geschichte sich entwickeln sollte. Es ging ihm darum, den Film gemeinsam zu erarbeiten. Jeder im Team hatte Mitspracherecht, jeder war beteiligt und jeder bekam den selben Lohn für seine Arbeit. Dresens Position war die eines Leiters, der sein Ensemble durch das Projekt begleitet und so jedem die Möglichkeit gab, einen Beitrag zu leisten.

„Es gab ein Arbeitskonzept, das festlegte, wie das Team strukturiert ist und wie man die Dreharbeiten aufbaut. Außerdem gab es eine Vorgabe für die Biografien der vier Figuren und einen losen Plot: [...] Dialoge oder konkretere szenische Vorgaben hatten wir nicht, wir haben sie im Verlauf der Dreharbeiten gemeinsam entwickelt.“⁴⁶⁵

Aufgrund des nicht ausgearbeiteten Drehbuches stellten sich die staatlichen Fördergeber zu Anfang quer. Daher entstand der Film allein durch die Preisgelder für NACHTGESTALTEN und private Finanzierung. Erst als HALBE TREPPE bereits im Rohschnitt war, förderte das Filmboard Berlin-Brandenburg die Postproduktion.⁴⁶⁶

Wie bereits in DIE POLIZISTIN lässt Dresen seinen Film in einer ostdeutschen Stadt spielen. Frankfurt an der Oder ist, als ehemalige Stadt der DDR, geprägt von sozialen Problemen wie der Arbeitslosigkeit und der gestiegenen Abwanderungsquote seit dem Mauerfall. Die Stadt vermittelt eine grundlegend triste Atmosphäre. Optisch bestimmend sind die Plattenbauten und die Oder, als Grenze zwischen Deutschland und Polen. Die Lage am Rande Deutschlands, an einem Durchgang zweier Länder, markiert zum einen einen immer in Bewegung bleibenden Übergang und zum anderen ein Ende, eine Grenze. Hier fließen nicht nur die Autos und LKWs vorbei, auch die Schiffe und Menschen durchlaufen diese Stadt häufig nur nebenbei. Zu beachten ist, dass Polen zu dieser Zeit noch kein Teil der Europäischen Union⁴⁶⁷ war und Frankfurt an der Oder somit nicht nur als Landesgrenze, sondern auch als EU-Grenze fungiert.

⁴⁶⁴ Binotto, „Die Welt ist klein“, S. 26.

⁴⁶⁵ Nord, Christina, „Die peinlichsten Begebenheiten erzählt“, *die tageszeitung*, 5./6.10.2002.

⁴⁶⁶ Vgl. Lode, *Abenteuer Wirklichkeit*, S. 125.

⁴⁶⁷ Erst ab Mai 2004 trat Polen der EU bei, wodurch sich Frankfurt an der Oder zu einem EU-Binnengrenzgebiet verwandelte.

Damit Dresen seine Vorstellung der geteilten Arbeitsweise umsetzen konnte, brauchte er ein kleines flexibles Team, mit dem er sowohl beruflich als auch privat eine Ebene finden konnte. So gesellten sich zu Dresen neben dem Kameramann Michael Hammon für das Kostüm Sabine Greunig, Susanne Hopf für die Ausstattung, für den Ton Peter Schmidt, Michael Bucher für die Bühne, Peter Hartwig als Produktionsleiter sowie die Schauspieler Gabriela Maria Schmeide, Steffi Kühnert, Axel Prahl und Thorsten Merten. Innerhalb von drei Monaten⁴⁶⁸, die das Team um Andreas Dresen in Frankfurt an der Oder verbrachte, wurden die Ideen und Szenenüberschriften weiter entwickelt, es wurde über mögliche Lebenssituationen und Erfahrungen der Mitte dreißig jährigen Figuren diskutiert und der Film wurde an Originalschauplätzen direkt vor Ort gedreht.

„Durch seine spezielle Art der Inszenierung, die eng mit dem Entstehungsprozess des Films verbunden ist, liefert er dem Zuschauer zahlreiche Ansatzpunkte, die Handlung und die dargestellten Figuren auf eine für Dresens Filme typische Art zu erfahren.“⁴⁶⁹

Diese Form trägt etwas Beiläufiges in sich, wobei Dresen dennoch ganz detaillierte Blicke auf die Lebensumstände seiner Figuren wirft. Er entwickelt ein „jederzeit nachvollziehbares Gespür für Personen und ihre Nöte [...] indem er sich ihnen quasi mit dem Herzen nähert“.⁴⁷⁰ In diesem Fall begegnet der Rezipient durchschnittlichen Menschen, die in ihren festgefahrenen Leben durch unglückliche Umstände auf ihre eigenen Wünsche und nicht erreichte Ziele aufmerksam werden.

Abgesehen von der Darstellung der soziokulturellen Bedingungen konkretisiert der Blick auf die Berufe der Figuren die Sicht auf ihr Inneres. Dresen ging in seinem Projekt sogar soweit, seine Schauspieler vor den Dreharbeiten in die Arbeitswelt ihrer Figuren zu entlassen, damit sie sich dort auskennen, als wäre es ihre eigene.⁴⁷¹

Die Anfangsszene gibt einen Einblick in die Beziehung zwischen den vier Protagonisten. Sie sitzen zusammen bei einem Diaabend und schauen sich Urlaubsbilder an. Die beiden Paare scheinen gut befreundet zu sein und sich, wie man aus ihren Gesprächen erfährt, schon eine Weile zu kennen. Die darauf folgende Titelsequenz von HALBE

⁴⁶⁸ Vgl. Dockhorn, Katharina, „Dresen, Andreas“, *DEFA Stiftung*, 3/2006, www.defa.de/cms/DesktopDefault.aspx?TabID=1683, Zugriff: 15.09.2012.

⁴⁶⁹ Räder, „Aufführung einer gewöhnlichen Geschichte“, S. 226.

⁴⁷⁰ Koll, Horst Peter, „Halbe Treppe“, in: *Filmklassiker*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 1998, S. 293-296, S. 294f.

⁴⁷¹ *Extras. Berufsbilder*, Regie: Andreas Dresen, D 2002; DVD-Video, *Halbe Treppe*, Köln: WDR, 2003; Siehe auch: Lode, *Abenteuer Wirklichkeit*, S. 125.

TREPPE führt uns in die Alltagswelt der vier Protagonisten ein. Wir sehen sie bei ihren morgendlichen Tätigkeiten, ihrem Gang zur Arbeit und auf der Arbeit. Während der Vorspann läuft, beobachtet die Kamera Katrin, wie sie früh morgens auf dem LKW-Parkplatz an der Grenze als Parkplatzzuweiserin ihrer Arbeit nachgeht, Uwe, der im Großmarkt für seinen Imbiss einkauft, Chris, der im Studio des Radiosenders sitzt und moderiert und Ellen, die sich und ihre Kinder für den Tag fertig macht.⁴⁷² Diese Sequenz gibt den Rahmen der Geschichte vor und etabliert die Figuren unabhängig voneinander.

Die Berufe der Figuren bildeten, laut Dresen, die Basis des Filmes. Am ersten Tag seiner Recherche vor Ort stieß er mit seinem kleinen Team auf die unterschiedlichen Arbeitsplätze, die dann auch im Film auftauchen.⁴⁷³ Die Bilder der morgendlichen Arbeitswege der Figuren strukturieren die Geschichte. Das soziale Leben der Figuren war das einzige, was vorab wenigstens grob durchdacht wurde und so zu den Berufen führte.⁴⁷⁴ Innerhalb der Interviewsequenzen, die sowohl mit den Protagonisten als auch mit Laien wie dem Zahnarzt, der Fitness-Trainerin oder dem Küchenverkäufer geführt wurden, erschließen sich dem Rezipienten sowohl die beruflichen als auch die privaten Lebensläufe der Figuren.⁴⁷⁵ Katrin erzählt, dass sie Lehramt studiert hat, aber eigentlich immer gerne viel reisen wollte. Ihren Traum hat sie zurück gesteckt, weil Chris den Job als Radiomoderator in Frankfurt an der Oder bekommen hatte. Eigentlich sollte ihr Job auf dem LKW-Parkplatz nur eine Übergangslösung sein. In dem Interview wird allerdings ganz deutlich, dass sie die Hoffnung auf eine Änderung ihrer beruflichen und privaten Situation fast abgeschrieben hat.⁴⁷⁶

Die familiäre filmische Welt vermischt sich immer wieder mit der Arbeitswelt der Figuren. Sei es Ellen, die in Chris' Studio auftaucht, um ihm sein vergessenes Handy zu bringen, Chris, der in der Parfümerie, in der Ellen arbeitet, ein Parfum für Katrin kauft oder der Besuch der Kinder in der Imbissbude ihres Vaters.⁴⁷⁷ Die Arbeitswelt gehört zum Alltag wie das morgendliche Duschen, die kleinen Streitereien wegen eines entflohenen Vogels und die Hausaufgaben der Kinder.

⁴⁷² *Halbe Treppe*, 00:04:10-00:06:05.

⁴⁷³ Vgl. Lange, Kim, Interview mit Andreas Dresen, Potsdam, 04.01.2013.

⁴⁷⁴ Vgl. *Halbe Treppe*, Audiokommentar, 00:04:13.

⁴⁷⁵ Interviews: Imbiss, Küchenverkäufer, Katrin, Uwe, Fitness-Trainerin, Chris, Katrin, Ellen, Zahnarzt; 00:11:02, 00:13:36, 00:25:50, 00:31:13, 00:35:05, 00:48:11, 01:04:58, 01:11:03, 01:29:10.

⁴⁷⁶ *Halbe Treppe*, 00:25:49.

⁴⁷⁷ *Halbe Treppe*, 00:08:23, 00:23:55, 00:56:16.

„Die Arbeit formt und deformiert, und sie beschleunigt den Antrieb in den Beziehungen. Uwe steht bis spätabends in seinem Imbiss und hat kaum noch Zeit für seine Frau und die Kinder. Und bei Chris, dem Möchtegern-Intellektuellen und Schmalspur-Journalisten, spürt man den Frust über die gescheiterten Karriereträume.“⁴⁷⁸

Das alltägliche Leben, in das der Rezipient hier einen Einblick bekommt, wird mit einem Mal, durch den Seitensprung von Chris und Ellen, durchbrochen. Dresen macht durch die Wiederholungen der morgendlichen Arbeitswege deutlich, dass dadurch auch im Alltag Veränderung vonstatten gehen.⁴⁷⁹

4.2.3. Andreas Dresens Figurenensemble

Das Besondere an der dramaturgischen Figurenentwicklung in HALBE TREPPE ist, dass wir keinen einzelnen Protagonisten oder Helden begleiten, sondern gleich vier gleichberechtigte Figuren. In diesem Zusammenhang ist die Auseinandersetzung mit Margrit Tröhlers Konzept der „Pluralen Figurenkonstellation“ und der dadurch entstehende Abgleich mit Dresens Figuren naheliegend.

Tröhler beschreibt in ihrem Buch *Offene Welten ohne Helden: plurale Figurenkonstellationen im Film* (2007) drei verschiedene Modelle der pluralen Figurenkonstellation. Dabei entspricht weder das Modell der Gruppenfigur, des Figurenensembles, noch des Figurenmosaiks einem klassischen Muster.⁴⁸⁰ Der Unterschied des Figurenensembles zu den beiden anderen genannten Modellen liegt in der Individualisierung der Figuren, die nicht als Sammelfigur fungieren und sich des Gruppendaseins gänzlich bewusst sind.⁴⁸¹ Das Figurenensemble, welches sich „vorzugweise in fiktionalen Alltagswelten situiert“⁴⁸², ist meist bereits durch

⁴⁷⁸ Knoblen, „Halbe Treppe“, S. 28.

⁴⁷⁹ *Halbe Treppe*, 00:04:10, 00:19:50, 00:54:17.

⁴⁸⁰ Vgl. Tröhler, Margrit, *Offene Welten ohne Helden: plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg: Schüren 2007, S. 13f.

⁴⁸¹ Vgl. ebd., S. 317.

⁴⁸² Tröhler, Margrit, „Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten“, *Montage/av*, 15.2.2006, S. 95-114, S. 96.

„ein offenes Netz von Beziehungen angelegt, das nebst familiären und Paarverbindungen auch Freundschaften, Nachbarschaften, berufliche Beziehungen und flüchtige Bekanntschaften umfasst“⁴⁸³.

Der Erzählprozess unterliegt dabei den Bewegungen, Spannungen und Interaktionen innerhalb des Ensembles.⁴⁸⁴ Es erfolgt weniger eine Ausrichtung auf das Ziel des Geschehens, wie im klassischen Erzählstil, sondern vielmehr eine Beobachtung der Bewegungen der Gruppenmitglieder.⁴⁸⁵

In Zusammenhang mit Dresens Figuren in *HALBE TREPPE* erscheint mir insbesondere das Figurenensemble interessante Parallelen aufzuweisen. Hier erfolgt eine „Konstruktion von fiktionalen Alltagswelten und «gewöhnlichen» Figuren als Nicht-HeldInnen, die einem ethnografischen, expressiven Realismus verpflichtet sind.“⁴⁸⁶ Dabei ist eine Umverteilung innerhalb der sozialen Gruppe möglich und wirkt gleichzeitig dynamisierend.⁴⁸⁷ So tauschen Dresens Figuren innerhalb ihres Freundeskreises die Positionen und wechseln die Partner.⁴⁸⁸ Einzelne Gruppenmitglieder oder -paare agieren zeitweise auf Nebenschauplätzen, wobei dies „den Eindruck eines *huis clos* verhindert und das Ensemble dezentriert.“⁴⁸⁹ Günther Weyrich stellt mit seinen „Beobachtung zu Filmen von Andreas Dresen“ die Verbindung zwischen Tröhlers Modell und der Umsetzung in Dresens Filmen her.

„Wenn in den genannten Filmen soziales Leben also durchaus ambivalent in Szene gesetzt wird, scheint mir doch auffällig, wie häufig Dresen gegen bedrückende gesellschaftliche Verhältnisse, denen der einzelne nicht enttrinnen kann und die auch institutionell nicht aufzufangen sind, die Kleingruppe als letzte funktionierende soziale Größe setzt aus der sich bisweilen Akte der Solidarität entwickeln können, und seien die auch noch so «punktuell», zufällig, oder gebrochen.“⁴⁹⁰

Uwe Kukowski, gespielt von Axel Prahl, Chris Düring, dargestellt durch Thorsten Merten, Steffi Kühnert als Ellen Kukowski und Gabriela Maria Schmeide, die Katrin Düring verkörpert, bilden das Figurenensemble in *HALBE TREPPE*. Uwe und Ellen sind

⁴⁸³ Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 209.

⁴⁸⁴ Vgl. Tröhler, „Plurale Figurenkonstellationen“, S. 101.

⁴⁸⁵ Vgl. Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 211.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 42.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd., S. 209.

⁴⁸⁸ Vgl. Tröhler, „Plurale Figurenkonstellationen“, S. 102.

⁴⁸⁹ Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 211; In diesem Zusammenhang bezieht sich Tröhler auf Jean Paul Sartres Drama „Huis clos“, welches von drei Figuren handelt, die nach ihrem Tod in der Hölle zusammen eingeschlossen sind. Siehe: Sartre, Jean-Paul, *Geschlossene Gesellschaft*, Stück in einem Akt / Neuübers. von Traugott König. *Tote ohne Begräbnis. Die respektvolle Dirne*, Reinbek: Rowohlt, 1991.

⁴⁹⁰ Weyrich, „«Die Begegnung der Wirklichkeit mit der Fiktion suchen»“, S. 165f.

seit dreizehn Jahren verheiratet. Ganz offensichtlich ist der Reibungspunkt zwischen den beiden auch auf der beruflichen Ebene zu erkennen. Ellen arbeitet in einer Parfümerie, während Uwe täglich in seinem Imbiss steht. Ein Kontrast der olfaktorischen Wahrnehmung: Ellen riecht nach duftendem Parfum, Uwe nach fettigem Imbiss. Das Konfliktpotential liegt auf der Hand. Auch Katrin und Chris haben keinen Platz in ihren Traumberufen gefunden und halten sich so mit dem über Wasser, was halt gerade da ist. Alle vier Figuren arbeiten in gewöhnlichen Berufen und gehören zum Durchschnitt der Gesellschaft. Sie haben sich eingelebt, einen Partner gefunden, eine kleine Familie gegründet und doch liegt das Gefühl in der Luft, dass sie nicht glücklich sind in ihrer momentanen Situation.⁴⁹¹ Ohne Wertung oder Erklärung scheinen die Geschehnisse und Details des Alltags sich in der dezentrierten Erzähldynamik einer soziokulturellen Beschreibung anzunähern.

Dresens Herangehensweise an die Ausarbeitung der Figuren und die Einstudierung der Rollen bedeutet häufig eine Auseinandersetzung mit dem „Method-Acting“⁴⁹². Dabei wird die Persönlichkeit in den Mittelpunkt gestellt und verhilft so den Schauspielern zu einem „affektiven Gedächtnis“⁴⁹³. Der Darsteller ist angehalten, auch persönliche Erfahrungen und Gefühle in seine Figurendarstellung einfließen zu lassen.⁴⁹⁴ Durch die lange Vorbereitungszeit am Drehort und die berufliche Orientierungsphase der vier Protagonisten wurden sie auch von ihrem Umfeld nach und nach akzeptiert und bildeten zur Zeit des Dreh keinen Fremdkörper an den Originalschauplätzen und zwischen den Laiendarstellern⁴⁹⁵. Die Methode des Einlebens ohne Kamera

„kann eine dokumentarische Langzeitrecherche mit alternativen Methoden unterstützen und auch fiktionale Genres Figuren, Dialogmaterial, Szenenbilder u. ä. erschließen; insgesamt mit einer kulturellen Verdichtung, mit Erfahrungswerten und mit einer bei den Filmschaffenden beginnenden

⁴⁹¹ Vgl. Schwartz, Claudia, „Der Himmel über Frankfurt an der Oder. Andreas Dresens Beziehungskomödie «Halbe Treppe»“, *Neue Züricher Zeitung*, 04.10.2002, www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8FMX9-1.428851, Zugriff: 10.10.2012.

⁴⁹² Lee Strasberg entwickelte, auf die Lehre Konstantin Stanislawskis beruhend, diese Schauspiel-Methode, bei der sich Erinnerungen mit eigenen Erlebnisse und Entspannungstechniken verbinden; Siehe hierzu: Strasberg, Lee, *A Dream of Passion. The Development of the Method*, New York: Penguin 1988.

⁴⁹³ Spielmann, Yvonne, „Die Wiederkehr des ganz normalen Lebens im Film – eine Farce?“, in: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*, Hg. Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2000, S. 25-40, S. 31.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd.

⁴⁹⁵ Neben den Kollegen auf dem LKW Parkplatz, den Parfümverkäuferinnen und Radiomoderatoren sind auch die Stammgäste der Imbissbude „Halbe Treppe“ im Film vertreten. Schöni, Doris und der Besitzer Eberhard spielen sich selbst beziehungsweise Kunden. Vgl. hierzu Lode, *Abenteuer Wirklichkeit*, S. 125.

Bereitschaft zur Reflexion die Geschichte des Films bereichern.“⁴⁹⁶

Dresens Verbindung zu diesem Inszenierungsansatz zeigen beispielsweise die Interviewbeiträge mit den Schauspielern in HALBE TREPPE. Für Tröhlers Ansatz, dass „die Ikonografie des Alltags zwischen Dokument und Fiktion“ durch die schauspielerische Aktion sichtbar gemacht wird, findet sich in den Interviewszenen in HALBE TREPPE ein brauchbarer Vergleich. Das mediale Gerüst wird dabei nicht verleugnet, sondern verdeutlicht dem Rezipienten vielmehr seine fortwährende Anwesenheit. Es erfolgt ein „körperlicher Authentisierungseffekt im Hier und Jetzt der profilmischen Repräsentation“⁴⁹⁷.

Mit Hilfe der pluralen Figurenkonstellation erhält der Zuschauer die Möglichkeit, sich „imaginativ in die komparativen Dynamiken im Ensemble“⁴⁹⁸ einzubringen. Auf der einen Seite kann der Rezipient sich und seine persönlichen Erfahrungen aus dem sozialen Alltag mit dem Vorhandenen abgleichen und auf der anderen Seite die Interaktion der Figuren untereinander beurteilen. Dabei ist es hilfreich, dass es sich nicht um unerreichbare Helden handelt, sondern um vertraute Figuren unserer Alltagswelt.⁴⁹⁹

4.2.3.1. Die visuelle Herausforderung einer Improvisation

Der Raum wird in Halbe Treppe vollkommen ausgenutzt, da Dresen nicht in einem Studio, sondern hauptsächlich an Originalschauplätzen drehte. Eine Ausnahme bilden die Wohnungen der beiden Paare. Susanne Hopf entschied sich, für den Drehaufenthalt zwei komplett leere Wohnungen anzumieten. Diese wurden nicht nur mit Hilfe von Hopf ausgestattet, auch die Teammitglieder brachten aus ihren eigenen Wohnungen Utensilien mit, die ihrer Meinung nach gut zu der jeweiligen Figur passten.⁵⁰⁰ Die Schauspieler lebten zum Teil in diesen Wohnungen, wodurch sie innerhalb der drei Monate quasi auch zu einer Art Originalschauplatz. Durch die improvisierte Arbeit war

⁴⁹⁶ Pfeifer, Jens, „Das Leben der Anderen und ich. Der Film *Them an Me* von Stéphane Breton und die ethnografische Authentizitätsstrategie“, in: *Der schöne Schein des Wirklichen: zur Authentizität im Film*, Hg. Daniel Sponsel, Konstanz: UVK 2007, S. 73-90, S. 87.

⁴⁹⁷ Tröhler, „Plurale Figurenkonstellationen“, S. 107.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 109.

⁴⁹⁹ Vgl. ebd., S. 109f.

⁵⁰⁰ Vgl. *Halbe Treppe*, Audiokommentar, 00:03:02.

es von großer Bedeutung, Schauplätzen ohne Begrenzung zu wählen. Michael Hammon kann daher als zusätzlicher Schauspieler gesehen werden, der sich gemeinsam mit den Figuren durch den Raum bewegt.⁵⁰¹ Er heftet sich an die Fersen der Schauspieler und begleitet sie teilweise mit unruhigen Bewegungen und Reißschwenks. Dennoch kam die Kamera nicht in allen Szenen hinter den Schauspielern her. Als Chris, zu Ellens Überraschung, in die Oder springt, nachdem sie sich im Auto näher gekommen sind, kann Hammon nicht schnell genug reagieren um mit der Kamera Chris aus dem Auto zum Wasser hinterher zu laufen. Auch Steffi Kühnerts Überraschung ist in diesem Moment nicht gespielt, sondern echt, da sie keine Ahnung hatte, dass Thorsten Merten in dieser Szene mit seiner Kleidung und bei Minusgraden in den Fluss springt.⁵⁰²

Wichtig war die Beweglichkeit der Kamera, wodurch manche technische Unsauberkeit nicht zu vermeiden war. So wurden die Zweiergespräche der beiden Paare, nach ihrem gemeinsamen Diaabend, zwar gefilmt, sollten aber ursprünglich keinen Platz im Endschnitt erhalten, wodurch die Bilder kameratechnisch, besonders im Auto von Chris und Katrin, nicht ganz ausgefeilt waren. Schlussendlich entschied sich Dresen dann aber doch, die Szenen mit in den Film zu nehmen, ohne sich an ihrer technischen Unvollkommenheit zu stören.⁵⁰³

Aufgrund des improvisatorischen Vorgehens wusste Michael Hammon zu Anfang einer Szene oft nicht, wie sie tatsächlich ablaufen würde und welche Figur in welchem Moment etwas sagt. Die Brennweite wurde daher bei den ersten Takes grundsätzlich eher kurz gewählt. Nach ein paar Versuchen traute sich Hammon dann näher an die Figuren heran und arbeitete mit längeren Brennweiten. Dadurch entstehen zwar auch kleine Unsauberkeiten und Unschärfen, wobei diese aber wieder zur Lebendigkeit der Erzählung beitragen.⁵⁰⁴ Diese Vorgehensweise erinnert an eine spontane, unvorhersehbare Dokumentarfilmkamera und scheint das Vorhandensein des Apparates absichtlich nicht verstecken zu wollen. Auf den Rezipienten wirkt dies deutlich als Authentizitätssignal. Dominant tritt insbesondere die Großaufnahme in Dresens Film auf. Hammon geht nah an die Figuren, ihre Gesichter, Gesten und Emotionen heran. So erfährt der Rezipient durchgehend eine Nähe zu den Figuren und hat die Möglichkeit, sich mit diesen zu identifizieren.

⁵⁰¹ Vgl. Dunker, *Die Inszenierung von Wirklichkeit in Filmen Andreas Dresens*, S. 100.

⁵⁰² *Halbe Treppe*, 00:30:36-00:31:00.

⁵⁰³ *Halbe Treppe*, 00:02:06-00:04:10.

⁵⁰⁴ Vgl. *Halbe Treppe*, Audiokommentar, 00:47:23.

Zwar gab es für den Kameramann, durch die Arbeit mit der Handkamera, kaum räumliche Grenzen, dennoch ist die Begrenzung im Alltag der Figuren in vielen Szenen deutlich erkennbar. Eine dieser Grenzen wird von Ellen und Chris nicht nur im übertragenen Sinne überschritten, als sie eine Affäre miteinander beginnen, auch ganz konkret wagen sie den Schritt auf die andere Oderseite und nehmen sich ein Zimmer in einem Stundenhotel in Slubice.⁵⁰⁵ Die optische Grenze, sei es der Blick vom Oderturm auf die polnische Seite oder die hohen Plattenbauten, die Ellen und Uwe umgrenzen, als sie ihren entflohenen Vogel suchen, scheinen die Positionen der Figuren an einem stagnierenden Punkt im Leben, noch zu verstärken. Der Schnitt von Uwe zu den Liebenden macht den Bruch zwischen den Ehepaaren noch deutlicher.⁵⁰⁶ Dresen folgt mit seiner Montage nicht den gängigen Richtlinien. Als Ellen nach dem Ehebruch abends alleine in ihr Schlafzimmer kommt, erfolgt ein Schnitt, der wieder auf der Figur von Ellen im Schlafzimmer endet. Doch inzwischen sind ein paar Minuten vergangen und sie hat ihre Position im Raum verändert. Sie wirkt nachdenklich und scheint ihren Seitensprung zu bereuen. Dresen geht somit mehr auf den inneren Gemütszustand der Figur ein, als auf die klassische Montagetechnik.⁵⁰⁷

Die triste Stimmung, die optisch durch das nicht vorhandene künstliche Licht, die körnigen Bilder der Videokamera und das winterlich, graue Wetter verstärkt wird, lässt auch die Plattenbausiedlungen noch deprimierender erscheinen.⁵⁰⁸ Die Grenzparkplätze, Kaufhäuser und Plattenbauten erhalten in Dresens Film eine eigene Ästhetik. Sie werden nicht als Schauplatz sozialen Elends, sondern als Lebensraum der Figuren, ihrer Träumen, Sehnsüchten und Alltäglichkeiten dargestellt.

„Lange genug hat das Kino die Welt aus einem bürgerlichen Blickwinkel gezeigt, in der das Schöne und das Hässliche nach furchtbaren Parametern sortiert waren. [...] Die Rückkehr des Sozialen im Film müsste wohl auch bedeuten: eine Zärtlichkeit gegenüber den Lebensräumen, die der

⁵⁰⁵ Vgl. auch Gabriele Muellers Anmerkungen: «[T]he river represents a border or a limit within themselves, and by emphasizing its fluidity, freshness and cleansing qualities, it becomes a challenge to their seemingly secure, but stagnant identities, with the potential to disrupt their lives, but also to provide the space to discover new or forgotten dimensions of the self.”; Mueller, Gabriele, “‘Welcome to Reality’: Constructions of German Identity in ‘Lichter’ (Schmid, 2003) and ‘Halbe Treppe’ (Dresen, 2002)”, in: *New Cinemas*, 4/2006, 2/2006, S. 117–127, S. 125.

⁵⁰⁶ *Halbe Treppe*, 00:31:13.

⁵⁰⁷ *Halbe Treppe*, 00:34:54.

⁵⁰⁸ Vgl. Glasenapp, Jörn, “Am Rand, am Ufer. Frankfurt an der Oder und die deutsch-polnische Grenze in Andreas Dresens »Halbe Treppe« und Hans-Christian Schmid's »Lichter«”, *Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V.*, 33. Jahrgang, 3–4/2008, http://rundfunkundgeschichte.de/assets/RuG_2008_3-4.pdf, S. 50-54, S. 51.

Neoliberalismus die Globalisierung, die Wiedervereinigung geschaffen haben und die sie zugleich negieren.⁵⁰⁹

Dresens Blick auf die Lebenswelten seiner Figuren besitzt diese Zärtlichkeit und ist dabei intensiv und detailreich. Fast beiläufig zeigt er, was die Menschen dort im realen Leben auch sehen und erleben könnten.

Die Arbeitsweise des Regisseurs in HALBE TREPPE wirkt sich auch auf die Entwicklung der Kostüme der Kostümbildnerin Sabine Greunig aus. Ohne eine genaue Beschreibung der Figuren musste sie anhand der Berufe und genannten Lebensumstände eine Kostümauswahl treffen. Um herauszufinden, wie sich beispielsweise ein Imbissbuden-Besitzer im wirklichen Leben kleidet, traf Greunig Eberhard Urban, den Besitzer der Imbissbude aus HALBE TREPPE, in Frankfurt an der Oder. Seine Kleidung wirkte auf Greunig so überzeugend, dass Urbans Jacke im Film sogar von Axel Prahl getragen wurde.⁵¹⁰ Sie ging dort einkaufen, „wo auch viele Frankfurter ihre Kleidung kaufen: auf den Polenmarkt.“⁵¹¹ Für jede mögliche Situation, die sich innerhalb der improvisierten Arbeit entwickeln mochte, musste ein passendes Kostüm parat liegen. So fertigte sie nicht in Hinblick auf einzelne Szenen bestimmte Kostüme an, sondern stellte für jede Figur einen kompletten Kleiderschrank zusammen.⁵¹²

Mit Sicherheit war die lange gemeinsame Vorbereitungszeit des gesamten Drehteams von drei Monaten prägend für die Einarbeitung in die unterschiedlichen Rollen, die Berufe und auch in die Stadt und ihre Umgebung. Es entsteht so eine merkliche Selbstverständlichkeit im Handeln der Figuren, die die Möglichkeit hatten, über den gesamten Zeitraum in ihren Filmwohnungen zu leben.

4.2.3.2. Eine musikalische Gruppierung – Die 17 Hippies

Die Band „17 Hippies“ lieferte die Musik für den Film. Dabei handelt es sich um eine zwölköpfige Band aus Berlin, die 1995 gegründet wurde. Ihr Musikstil reicht von osteuropäischen Melodien über Folkmusik bis hin zu populären Klängen. Vorwiegend

⁵⁰⁹ Seeßlen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 23.

⁵¹⁰ Gehrmann, Alva, „Jacke mit Pommesgeruch“, *Der Tagesspiegel*, 27.12.2002, www.tagesspiegel.de/weltspiegel/gesundheit/jacke-mit-pommesgeruch/376080.html, Zugriff: 20.07.2012.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Ebd.

arbeiten die Musiker mit akustischen Instrumenten und verbinden dabei Musikstile aus aller Welt.

Dresen wollte eine vitale Filmmusik, die der doch eher tristen Grundstimmung seiner Schauplätze entgegen steht. Axel Prahl kam schließlich auf die Idee, die Band als Straßenmusiker in den Film direkt einzubauen, wodurch eine Art Running Gag aus der plötzlichen Vermehrung der Musiker vor seinem Imbiss wird.⁵¹³ Als zu Anfang nur ein einzelner Dudelsackspieler auf der Treppe vor dem Imbiss steht, hat Uwe noch einen lockeren Spruch auf den Lippen. Mit der Zeit und mit jedem morgendlichen Gang von Uwe zu seiner Arbeitsstelle werden es mehr Musiker, bis sie schließlich am Ende sogar von Uwe in den Imbiss eingeladen werden.⁵¹⁴ Die Musiker scheinen wie „Schutzengel, die immer dann erscheinen, wenn es Uwe schlecht geht.“⁵¹⁵ So werden sie immer enger in die Geschichte eingebunden, bis die Musik sogar aus dem Radio⁵¹⁶ oder aus der Toilette ertönt⁵¹⁷. Christopher Blenkinsop erzählt von der Zusammenarbeit mit Dresen:

„Wir fuhren ab und zu auch nach FF/O [Frankfurt an der Oder; Anm. d. A.] und brachten jedesmal [sic!] neue Stücke mit, die Andreas dann direkt unter die gefilmten Szenen legte. Die Musik entschied mit einem mal quasi mit, welche Wende die Geschichte nehmen sollte: eine melancholische, fröhliche, hoffnungslose oder aufbauende...“⁵¹⁸

Deutlich wird auch hier Dresens Kollektivgedanke erweitert. Nicht nur die Teammitglieder und Schauspieler wurden in die Produktionsentwicklung eingespannt, auch die Musiker ließen ihre Ideen mit einfließen und verliehen HALBE TREPPE auf der musikalischen Ebene teilweise einen unbefangenen, humorvollen und leichten Ton, der immer wieder die Hoffnung aufleben lässt, die Dresens Figuren nie ganz missen müssen. Dieser Einsatz der Musik kann durchaus als Romantisierung verstanden werden.

⁵¹³ *Halbe Treppe*, 00:06:43.

⁵¹⁴ *Halbe Treppe*, 01:42:34.

⁵¹⁵ *Halbe Treppe*, Audiokommentar, 01:10:25.

⁵¹⁶ *Halbe Treppe*, 01:21:14.

⁵¹⁷ *Halbe Treppe*, 01:26:20.

⁵¹⁸ O.N., *Soundtrack zum Film Halbe Treppe*, o.J., <http://17hippies.de/de/musik/soundtrack-zum-film-halbe-treppe>, Zugriff: 12.12.2012.

4.2.3.3. Szenenüberschriften als Drehbuchgrundlage – Die Grenzgänge der Improvisation

Dresens Wunsch, auch bei einem Spielfilmprojekt freier arbeiten zu können, ohne allzu sehr von äußeren Faktoren abhängig zu sein, legte den Grundstein für diesen Film. „Es war [für Dresen] ein langer Weg der Erkenntnis“, bis er sich traute, ohne ein ausgearbeitetes Drehbuch dieses Projekt zu starten. Bereits in NACHTGESTALTEN wagte er sich an längere Improvisationen und überließ die Szenen den Schauspielern, ohne sich in ihre Dialoge oder Bewegungen einzumischen.⁵¹⁹ So wurde er endlich mit Szenen belohnt, die er mit genauen Dialogvorgaben seiner Meinung nach nicht erhalten hätte. Dresen sagt, dass „Filmemachen auch und in erster Linie ein Abenteuer ist und nicht die Angelegenheit von Bürokraten.“⁵²⁰

Bereits ab dem ersten Take ist die Improvisation, laut Dresen, schon keine Improvisation mehr. Er beginnt, nachdem er einen ersten Eindruck bekommen hat, wie diese Szene ablaufen könnte, zu organisieren und zu inszenieren und geht Schritt für Schritt mit den Schauspielern die Szene durch. Es ist eine Kombination aus beidem: Inszenierung und Improvisation.⁵²¹ Natürlich nutze er auf diese Weise „oft die Mittel des Dokumentarfilms“, sagt aber, dass auch das, „was scheinbar dokumentarisch wirkt“, doch nur künstlich hergestellt ist.⁵²²

Auch wenn es für die Schauspieler kein gewohnter Drehablauf war, ganz ohne Dialoge, so fühlten sie sich dennoch wohl.

„Ich habe es genossen, nicht irgendwelche Dialoge vorgesetzt zu bekommen, die dann, wie es manchmal passiert, kaum wirklich zu sprechen sind. Mitunter wirkt das bei Drehbüchern schon mal künstlich. Das ist das große Glück an dem Film, dass überhaupt kein Kunstton drinsteckt, dass alles sehr wahr ist durch die eigenen Worte, die du beim Drehen erfindest.“⁵²³

Die eingebauten Interviews waren zusätzlich zur Vertiefung der Figuren gedacht. Sie sollten helfen, sich in die Rollen einzufinden und deren Biografien zu kennen. Erst später entschied Dresen, sie in den Film einzubauen und nutzte so die Interviews als

⁵¹⁹ Vgl. Kremski, Peter, „Suche nach der Wirklichkeit. Der Filmemacher Andreas Dresen“, *Kinomagazin WDR*, 2002, *Halbe Treppe*, DVD Extras, 00:15:12.

⁵²⁰ *Halbe Treppe*, DVD Extras, 00:19:15.

⁵²¹ Vgl. Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 172.

⁵²² Binotto, „Die Welt ist klein“, S. 29.

⁵²³ Dresen, Andreas, „Halbe Treppe - Presseheft zum Film von Andreas“, Delphi Filmverleih, 2002, S. 6.

Mittel zur Verstärkung der Authentizitätswirkung.⁵²⁴ Die Wirkung der Interviews ist vielschichtig. Der Rezipient bekommt sowohl einen Einblick in die Gefühlswelt der Figuren, wird dadurch aber auch aus seinem fiktionalen Aufnahmeprozess gerissen. Der Erzählfluss wird unterbrochen, wodurch die Unterscheidung von Fiktion und Dokumentation deutlicher wird. Der Zuschauer wird kurz aus der Handlung gelöst, während ihm ganz deutlich der filmische Apparat vor Augen geführt wird. Die Schauspieler beziehungsweise Figuren sprechen direkt mit dem Vermittlungsapparat, der Kamera und erscheinen somit authentischer, als wenn sie den gesamten filmischen Apparat verleugnen würden.

4.2.4. Auf den Spuren der Dogma 95

Das 1995 von dänischen Regisseuren verfasste Dogma 95-Manifest⁵²⁵ kann als ein Regelwerk der Filmkunst verstanden werden. Einer der bereits zur damaligen Zeit bekanntesten Mitbegründer ist Lars von Trier. Neben ihm schlossen sich auch Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen und Kristian Levring der Gruppierung an. Im Rahmen eines internationalen Symposiums, welches anlässlich des 100. Geburtstages des Films im Pariser Odeon-Theater stattfand, wurde das Manifest der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.⁵²⁶ Die ersten Filme bilden 1998 *FESTEN* von Thomas Vinterberg und *IDIOTERNE* von Lars von Trier.

Die Idee einer Erneuerung des Kinos ist zu dieser Zeit nicht neu. Bereits Dziga Vertovs *Cinema Prawda* aus den 1920er Jahre, die italienischen Neorealisten der 1940er Jahre und auch die *Nouvelle Vague* im Frankreich der 1960er Jahre wollten das Kino befreien oder revolutionieren.⁵²⁷ Es geht hauptsächlich um die Reduzierung der filmischen Erzählstruktur zu Gunsten der Konzentration auf das Wesentliche. Die dänischen Filmemacher fassten ihre Forderungen und Regeln in zehn Geboten zusammen:

⁵²⁴ Vgl. Dunker, *Die Inszenierung von Wirklichkeit in Filmen* Andreas Dresens, S. 102.

⁵²⁵ Eine Abschrift des Manifestes ist dieser Arbeit angehängt.

⁵²⁶ Hjort, Mette/Scott MacKenzie (Hg.), „Purity and Provocation. Dogma 95“, London: bfi 2003, S. 1.

⁵²⁷ Vgl. Schepelern, Peter, „Film und DOGMA“, in: *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*, Hg. Jana Hallberg/Alexander Wewerka, S. 350-368, S. 354; Hjort/MacKenzie, „Purity and Provocation. Dogma 95“, S. 74.

- „1. Die Dreharbeiten müssen an Originalschauplätzen stattfinden. Requisiten und Bauten sind verboten. (Wenn ein bestimmtes Requisit für die Geschichte notwendig ist, muss ein Drehort gefunden werden, an dem dieses Requisit vorhanden ist.)
2. Der Ton darf niemals unabhängig vom Bild aufgenommen werden und umgekehrt. (Musik darf nicht verwendet werden, es sei denn, sie kommt direkt am Drehort vor.)
3. Es darf nur mit Handkamera gedreht werden. Jede Bewegung und jede Stabilisierung, die von Hand erzeugt werden kann, ist erlaubt. (Der Film darf nicht da stattfinden, wo die Kamera steht, sondern es muss da gedreht werden, wo der Film stattfindet.)
4. Der Film muss in Farbe gedreht werden. Künstliches Licht wird nicht akzeptiert. (Wenn zu wenig Licht vorhanden ist, muss die Szene gestrichen oder eine einzelne Lampe an der Kamera angebracht werden.)
5. Optische Bearbeitung ist ebenso wie die Verwendung von Filtern verboten.
6. Der Film darf keine vordergründige Action enthalten. (Mord, Waffen etc. dürfen nicht vorkommen.)
7. Zeitliche und geographische Verfremdungen sind verboten. (Das heißt, der Film findet im Hier und Jetzt statt.)
8. Genre-Filme werden nicht akzeptiert.
9. Das Filmformat muss 35-mm-Academy sein.
10. Der Regisseur darf nicht genannt werden.“⁵²⁸

Die von Dresen verwendeten Authentisierungseffekte, wie der Dreh an Originalschauplätzen, der Verzicht auf künstliches Licht, der Einsatz von diegetischem Ton, die Nutzung der Handkamera und die zum größten Teil improvisierte Schauspielerleistung, lassen zweifelsohne eine Nähe zu den Filmen der Dogma 95-Regisseure erkennen. Dennoch distanziert sich Dresen deutlich von den Regisseuren, die das Manifest unterschrieben haben:

„Ich würde nie ein Dogma unterschreiben wollen, weil ich genau der gegenteiligen Meinung bin. Man braucht zum Filmmachen Freiheit und Experimentierfreude. Ich hätte keine Lust, mich in ein wie auch immer geartetes selbstgestricktes Korsett einzufädeln. Ich fand viele Dogma-Filme

⁵²⁸ Vgl. Trier, Lars von/Thomas Vinterberg, „Dogma 95 – Das Manifest“, in: *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*, Hg. Jana Hallberg/Alexander Wewerka, S. 11-13, S. 12f.

erstaunlich gut und erfrischend, aber ich habe keinen gesehen, der sich an die eigenen Regeln hält. Das war vielleicht auch der Gag an der Sache.“⁵²⁹

Dresen greift zwar Techniken auf, die auch die Dogma-Regisseure nutzen, setzt sie aber selber nur an Stellen ein, wo es für ihn sinnvoll erscheint. Das „Korsett“, wie er es hier nennt, ist genau die Beschränkung, die er in HALBE TREPPE zu sprengen versuchte. Dresen beschreibt diese Wahl der Mittel durch den simplen Fakt, dass sie kein Drehbuch hatten und ein kleines Team waren. Sie mussten sich den Umständen anpassen, auf Situationen spontan reagieren und konnten von Anfang an kein großes technisches Equipment auffahren.⁵³⁰

In Lars von Triers IDIOTERNE und Dresens HALBE TREPPE sind durchaus Ähnlichkeiten auszumachen. Bei beiden Filmen handelt es sich um eine Gruppe von Menschen, die durch zwischenmenschliche Beziehungen ins Wanken gerät. Bei IDIOTERNE ist die Gruppe zwar größer als in Dresens HALBE TREPPE, lässt aber auch kaum eine zentrale Hauptfigur erkennen. Tröhlers Modell der „Pluralen Figurenkonstellation“ greift in beiden Fällen auf das Figurenensemble zurück. Nicht-Helden und eine Erzählstruktur, die nicht der klassischen Form entspricht, geben den Rahmen der Geschichten vor. Auch auf der visuellen Ebene lassen sich Parallelen erkennen. Ähnlich wie Lars von Trier eine scheinbar fast beiläufige Kadrierung wählt, wenn er seinen Figuren gelegentlich die Köpfe im Bild abschneidet⁵³¹, arbeitet Dresen mit seinen Bildausschnitten in HALBE TREPPE. „Zentral erscheint in diesem Kontext die Handkamera“⁵³², die den Bewegungen der Figuren und den Geschehnissen folgt als wäre sie Teil vom Ganzen, als wäre sie eine weitere Figur. Wuss sieht diese Beweglichkeit allerdings auch kritisch und stellt die für den Zuschauer hier vorzufindende „permanente innere Unruhe“ der früheren „distanziert beobachtende Haltung“ gegenüber. „Statt schöner Gelassenheit [erlebt der Rezipient] eher hektische Orientierungsreaktionen“.⁵³³ Dennoch ist der Blick durch das Kameraauge auch der übertragene Blick des Zusehers, der wiederum auf diese Art das Gefühl des Miterlebens verstärkt empfinden kann.

⁵²⁹ Brüggemann, Dietrich, „Wenn es am Ende schneit, habe ich Glück gehabt. Andreas Dresen im Gespräch“, *Schnitt*, 1/2012, www.schnitt.de/211,0065,02.html.

⁵³⁰ Vgl. Lange, Interview mit Andreas Dresen; Siehe auch Brüggemann, Dietrich, „Wenn es am Ende schneit, habe ich Glück gehabt. Andreas Dresen im Gespräch“, *Schnitt*, 1/2012, www.schnitt.de/211,0065,02.html, Zugriff am 25.01.2013.

⁵³¹ Vgl. *Idioten*, Regie: Lars von Trier, DK/IT/S/NL/F 1998; DVD-Video, *Idioterne*, Berlin: Arthaus 2006, 00:00:23, 00:05:60, 00:15:17, 00:31:23, 01:20:00.

⁵³² Staiger, „Sozialkritik im Dogma-Stil“, S.181.

⁵³³ Wuss, „Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen“, S. 103.

Durch diese Kameranutzung kann es durchaus zu Momenten kommen, in denen das Filmteam hinter dem Apparat ungeplant im Bild zu sehen ist. So auch bei *IDIOTEN*, wo der Kameramann zu sehen ist.⁵³⁴ Hattendorf benennt in diesem Zusammenhang die „Selbstthematization der filmischen Gestaltungsmittel“⁵³⁵ als der metadiegetischen Gestaltungsebene zugehörig. Zu diesen gehören neben dem Sichtbarmachen der technischen Apparaturen auch die „verbale Reflexion“.⁵³⁶ Hierbei wirken, denken wir an Hohenberger zurück, die vorfilmische Realität und die Realität Film zusammen. Auch die Interviewsequenzen in *HALBE TREPPE* gehören zu diesen Gestaltungsmitteln. All dies lässt sehr an die Brechtsche Vorgehensweise erinnern, die vom Zuschauer eine kritische Distanziertheit wünscht.

„Nicht nahe kommen sollten sich Zuschauer und Schauspieler, sondern entfernen sollten sie sich voneinander. Jeder sollte sich von sich selbst entfernen. Sonst fällt der Schrecken weg, der zum Erkennen nötig ist.“⁵³⁷

So nutzt Brecht den Verfremdungseffekt für eine Desillusionierung. Eine leichte, fast durchsichtige Gardine dient dazu, den Zuschauerraum nicht komplett vom Bühnenraum zu trennen, sondern einen ständigen Kontakt beizubehalten. „Die Zuschauer werden der geschäftigen Vorkehrungen gewahr, welche für sie auf der Bühne getroffen werden.“⁵³⁸ So besitzt diese Art Vorhang eine fast widersprüchliche Funktion.

„Wie sie einerseits Bühne und Zuschauerraum verbindet, eine Beziehung zwischen beiden herstellt, so trennt sie andererseits auch Bühne und Zuschauerraum ab und macht bewusst, daß auf der Bühne ein eingeübtes Spiel agiert wird.“⁵³⁹

Auch Dresen behält bei seinen Filmen wie *HALBE TREPPE* den Brechtschen Gedanken im Hinterkopf.⁵⁴⁰ Er möchte den Zuschauern bewusst machen, dass es zwar wie der Alltag aussieht, es aber alles nur gestaltet ist.

⁵³⁴ *Idioten*, 00:34:43.

⁵³⁵ Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 259.

⁵³⁶ Ebd.

⁵³⁷ Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater. Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 15, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973, S. 189.

⁵³⁸ Brecht, Bertolt *Schriften zum Theater. Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 16, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973, S. 757f.

⁵³⁹ Knopf, Jan, *Brecht-Handbuch: Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart: Metzler Theater 1980, S. 399.

⁵⁴⁰ Vgl. Boehm, „Andreas Dresen on Authenticity“.

Für Dresen ist das Dogma schlichtweg „ein Impuls“⁵⁴¹, um die eigene Filmherstellung zu hinterfragen. Was ist wirklich notwendig, um eine Geschichte zu erzählen? Auf was kann ich als Filmmacher verzichten? Dabei gibt das Dogma eher Richtlinien im formalen Sinne vor. Dresen würde es vorziehen, dass die Dogma-Prinzipien mit einem „größeren politisch-moralischen Anspruch“⁵⁴² verbunden werden.

„Wahrheit darf man aber nicht mit Naturalismus gleichsetzen. Letztendlich sieht man auf der Leinwand immer eine Inszenierung, davor können auch keine Dogmen schützen.“⁵⁴³

Die Werke der Dogma 95-Filmmacher und Andreas Dresens Filme weisen durchaus Parallelen auf, basieren aber auf einem grundsätzlich anderen Hintergrundgedanken. In beiden Fällen handelt es sich letztlich aber um ein Ausloten der „Grenzen zwischen Dokumentarischem und Fiktionalem“⁵⁴⁴.

4.3. SOMMER VORM BALKON

4.3.1. Synopsis

Katrin ist alleinerziehende Mutter und arbeitslos, Nike arbeitet als Altenpflegerin. Vieles unterscheidet die jungen Frauen, dennoch verbindet sie nicht nur ihre Nachbarschaft im Prenzlauer Berg in Berlin und das Single-Dasein, sondern auch eine enge Freundschaft. Als sich Nike in den LKW-Fahrer Ronald verliebt und mit ihm eine Beziehung beginnt, gerät die freundschaftliche Verbindung ins Wanken. Auch Katrins Arbeitslosigkeit und ihre Alkoholproblem stellen die Freundschaft auf eine Probe.

⁵⁴¹ Hallberg, Jana/Alexander Wewerka, „Zwischen Impuls und Korsett. Andreas Dresen im Gespräch“, in: *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*, Hg. Jana Hallberg/Alexander Wewerka, S. 319-326, S. 320.

⁵⁴² Ebd., S. 323.

⁵⁴³ Ebd., S. 319.

⁵⁴⁴ Knoben, Martina/Katharina Dockhorn, „Halbe Treppe. Wichtig ist, dass man mit den Figuren lacht“, *epd Film*, Jahrg. 19, 10/2002, S. 28-30, S.29.

4.3.2. Ein Filmprojekt im Schnelldurchlauf

Im Frühjahr 2004, kurz nach den Dreharbeiten von WILLENBROCK, übergab die Dramaturgin Cooky Ziesche Andreas Dresen das nur dreißig Seiten lange Manuskript von Wolfgang Kohlhasse. Sowohl die Vorbereitungen als auch der Dreh selbst sollten noch in diesem Sommer stattfinden, da der bereits gefundene Drehort, ein Altbau in Prenzlauer Berg in Berlin, kurz vor der Sanierung stand.⁵⁴⁵

Kohlhaases Geschichte entwickelte sich aus einer Unterhaltung mit einer Frau über ihre Beziehung. Sein Eindruck von ihrer Schilderung war ein Auf und Ab, ein Wechsel zwischen Nähe und Abstand der Partner - eine Geschichte, die vom irgendwie Durchkommen handelt.⁵⁴⁶

Während der kurzen Vorbereitungszeit sah sich vor allem Nadja Uhl in Nikes Arbeitsumfeld um. Die Darstellung von Kathrins Alkoholproblem wurde durch Gespräche mit Ärzten und Besuchen bei den Anonymen Alkoholikern geprägt.⁵⁴⁷ Die privaten Erfahrungen der Schauspieler und auch anderer Teammitglieder⁵⁴⁸ flossen mit in das Drehbuch ein. Dresen gibt seinen Schauspielern gerne viel Raum - nicht ganz so viel zum Beispiel bei der Genauigkeit der Dialoge in SOMMER VORM BALKON, aber bereits bei NACHTGESTALTEN hat er bewusst die Arbeitsmittel reduziert, um mehr dem Zufall zu überlassen, mehr aus dem Bauch zu arbeiten. Dazu zählen nicht nur die materielle Reduktion, wie beispielweise der Verzicht auf das künstliche Licht, sondern auch die Verwendung von Originaldekoration, Originalton, Laiendarstellern und die Zusammenarbeit mit einem kleinen Team ohne Assistenten.⁵⁴⁹ Dresen entschied sich auf 16mm zu drehen, da er ein möglichst hohes Drehverhältnis haben wollte, um dem Film etwas Dokumentarisches zu verleihen. Auf diese Weise war es möglich, sowohl einen ausschweifenden Blick in die Umgebung des Kiezes im Prenzlauer Berg zu werfen und dennoch das Produktionsbudget zu halten.⁵⁵⁰ So musste auch nicht am

⁵⁴⁵ *Sommer vorm Balkon*, Regie: Andreas Dresen, D 2006; DVD-Video, Audiokommentar, Hamburg: Warner Home Video 2006, 00:10:00.

⁵⁴⁶ Vgl. Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 113.

⁵⁴⁷ Vgl. *Making Of. Interview mit Inka Friedrich*, Regie: Andreas Dresen, D 2006; DVD-Video, *Sommer vorm Balkon*, Hamburg: Warner Home Video 2006, 00:07:52 ff.

⁵⁴⁸ Vgl. *Making Of. Interview mit Nadja Uhl*, Regie: Andreas Dresen, D 2006; DVD-Video, *Sommer vorm Balkon*, Hamburg: Warner Home Video 2006, 00:05:31 ff.

⁵⁴⁹ Vgl. Dresen, *Nachtgestalten*, S. 107.

⁵⁵⁰ Vgl. Köhler, Margret, „Angstfreies Klima“, *Filmdienst*, 1/2006, S. 14-15, S. 15.

Filmmaterial gespart werden, was den Schauspielern in manchen Situationen den Druck nahm und es ihnen ermöglichte unterschiedliche Varianten auszuprobieren.⁵⁵¹

Dresen spart lieber an der Anzahl seiner Teammitglieder als an der Drehzeit und dem Materialverbrauch. Zwölf Leute bilden den Drehstab und machen, durch die fließenden Arbeitsbereiche und die nicht vorherrschende Hierarchie⁵⁵², die Drehzeit zu einem gemeinschaftlichen Erlebnis. Auch die Familie wird eingespannt und so erhält die Mutter von Andreas Dresen, Barbara Bachmann, eine kleine Rolle in SOMMER VORM BALKON. Auch die Teammitglieder werden immer wieder in den Drehprozess vor der Kamera eingesetzt. So bindet sich jeder Einzelne noch mehr an die Geschichte und die Arbeit wird zu einem herausfordernden Gemeinschaftsprojekt, bei dem jeder teilnimmt und jede Arbeit macht, egal ob sie zu seinem offiziellen Aufgabenfeld gehört oder nicht.⁵⁵³ Nadja Uhl hält die Zusammenarbeit am Set von Andreas Dresen für einzigartig. Ganz bewusst wird hier auf Hierarchien verzichtet, jeder packt mit an: „Der gelebte Set-Kommunismus.“⁵⁵⁴

SOMMER VORM BALKON wurde in chronologischer Reihenfolge gedreht⁵⁵⁵ und enthält erneut Sequenzen der Improvisation und des Dokumentarischen. So wurde der Autounfall⁵⁵⁶, bei dem ein Auto auf den LKW von Ronald auffährt, weil dieser bremst, um Kathrin nicht zu überfahren, in kurzer Zeit vor Ort improvisiert. Der Autofahrer ist ein Laiendarsteller, der als Marktschreier auf einem Wochenmarkt arbeitet und dort entdeckt wurde. Die Szene wurde vorgegeben, die Dialoge sind allerdings erst im Streitgespräch zwischen den beiden Männern entstanden.⁵⁵⁷ Durch Dresens positive Erfahrung, die er mit der Arbeit mit Laien gemacht hat, spielen diese in all seinen Filmen eine wichtige Rolle.

Inka Friedrich und Nadja Uhl beschreiben Dresens freie Arbeitsweise als eine Mischung aus künstlerischem und handwerklichem Vorgang. Nicht alles weiß er sofort, aber er lässt vieles ausprobieren und die Ideen der anderen Teammitglieder einfließen.⁵⁵⁸ Dresen ist sich bewusst, „daß es verschiedene Wahrheiten geben kann.“⁵⁵⁹

⁵⁵¹ Vgl. Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 141.

⁵⁵² Vgl. Lode, *Abenteuer Wirklichkeit*, S. 178.

⁵⁵³ Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:35:42f.

⁵⁵⁴ Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 134.

⁵⁵⁵ Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:02:00f.

⁵⁵⁶ *Sommer vorm Balkon*, 00:12:57ff.

⁵⁵⁷ Vgl. Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 171.

⁵⁵⁸ Vgl. Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 135f.

So ist sein Ziel erreicht, wenn der Zuschauer auch nur einen Moment oder eine Eigenschaft entdeckt, die ihm bekannt vorkommt. „Er will dem Leben bei der Arbeit zuschauen“.⁵⁶⁰

4.3.3. Zwischen Beruf und Berufung – Sozialer Beruf versus Arbeitslosigkeit

Das Thema Arbeit ist gleich von Beginn an in *SOMMER VORM BALKON* präsent. Der Film beginnt, anders als im Drehbuch vorgesehen, mit einer Szene, in der Katrin in einem Bewerbungsgespräch sitzt.⁵⁶¹ Laut Drehbuch hätte die erste Szene auf dem Balkon stattfinden sollen, die den Ort, das Wohnhaus und die beiden Freundinnen vorstellt. Kohlhaase bezieht sich bei dieser Entscheidung auf die dokumentarische, irritierende Wirkung dieser Szene, die sofort eine Person und ihren Lebensumstand einführt und nicht einen Ort. Dresen nennt diesen Einstieg direkter und eher der Realität zugewandt, als die Drehbuchvariante.⁵⁶² Der Rezipient lernt Kathrin und ihre beruflichen Situation ohne Umschweife kennen. Auch das Bewerbungsgespräch, das sich nach kurzer Zeit als Übung im Rahmen eines Arbeitsamttrainings herausstellt, greift ganz persönliche Momente und Unsicherheiten der Figur auf. Inka Friedrich kam ohne Vorwissen oder eine feststehende Dialogabfolge in diese Situation. Sie hatte sich zwar einen Text zurechtgelegt, musste aber bei der anschließenden spontanen Diskussion mit den anderen Trainingsteilnehmern improvisieren. Auch hierbei handelte es sich wieder um Laien, die aus dem Bauch heraus gesagt haben, was ihnen zu dieser Situation einfiel.⁵⁶³ Dresen sagt: „Also hier ist der Film weitestgehend ganz dicht an dem dran, was der Alltag in solchen Situationen tatsächlich ist.“⁵⁶⁴

Die Berufe hatte Kohlhaase bereits früh festgelegt, da ihn besonders die Figur der Nike interessierte. Sie ist „kein Kind von Traurigkeit“⁵⁶⁵ und arbeitet doch in einem so

⁵⁵⁹ Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 136.

⁵⁶⁰ Schweizerhof, Barbara, „Aber wirklich!“, *Der Freitag*, 06.01.2006, www.freitag.de/autoren/der-freitag/aber-wirklich, Zugriff: 05.09.2012.

⁵⁶¹ *Sommer vorm Balkon*, 00:00:25ff.

⁵⁶² Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:00:30ff.

⁵⁶³ Vgl. Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 141.

⁵⁶⁴ *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:56:20f.

⁵⁶⁵ Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 113.

ernsten Beruf. Dresen zeigt besonders im Bezug auf Nikes Job als Altenpflegerin, wie wichtig ihm hier eine detailgenaue Darstellung ist. Er achtet auf reale Handgriffe, Umgangsformen und Probleme, die Nadja Uhl vorab in der Kranken- und Altenpflege Volkssolidarität Potsdam recherchiert hatte.⁵⁶⁶ Nicht nur, dass der Beruf der Altenpflegerin schlecht bezahlt wird, es fehlt auch an Zeit für die pflegebedürftigen Menschen, um sich persönlich mit ihnen zu beschäftigen, ihnen beispielsweise vorzulesen. Für Nadja Uhl war es wichtig ihrer Rolle eine möglichst große Selbstverständlichkeit zu verleihen. Nicht nur der praktische Ablauf sollte routiniert wirken, auch ihre psychische Haltung sollte den Eindruck vermitteln, dass sie an das Arbeitsumfeld gewöhnt war.⁵⁶⁷ Auf ähnliche Weise nähert sich Inka Friedrich ihrer Rolle als Kathrin. Wie angesprochen, war sie vorab in der Klinik und bei Treffen der Anonymen Alkoholiker. Es galt Antworten auf Fragen zu bekommen, wie es zu dieser Krankheit kommen kann, wie sich jemand in Kathrins Zustand bewegt und was sie sagen könnte.⁵⁶⁸ An diesen Beispielen wird besonders die wirklichkeitsnahe Arbeitsweise von Dresen deutlich, der viel Wert auf die Einfindung der Schauspieler in ihre Rollen legt, um auch den soziokulturellen Hintergrund in die Geschichte einzubinden.

Er zeigt bevorzugt Leute, die in ihren Berufen das tun, was sie auch sonst in ihrem Alltag tun. Sei es bei SOMMER VORM BALKON der Bewerbungstrainer, der Schuhverkäufer, die Chefin der Pflegefirma oder die Ärztin in der Klinik, in die Kathrin eingeliefert wird.⁵⁶⁹ Oder auch in seinem letzten Film HALT AUF FREIER STRECKE (2011), in dem er neben dem Chefarzt der Klinik eine Ärztin, die schwer Kranke Patienten zuhause betreut sowie eine Krankenpflegerin vorkommen lässt.⁵⁷⁰

Laiendarsteller, die in ihren realen Berufen gezeigt werden, haben weniger Berührungsängste. Alles läuft selbstverständlicher ab, die Handgriffe sitzen viel routinierter, als wenn zum Beispiel eine Schauspielerin die Ärztin gespielt hätte, die Katrin mit ihrer Alkoholvergiftung untersucht.⁵⁷¹ Diese Szene wurde fast auf

⁵⁶⁶ Vgl. Lode, *Abenteuer Wirklichkeit*, S. 191.

⁵⁶⁷ Vgl. Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 139.

⁵⁶⁸ Vgl. ebd., S. 139f.

⁵⁶⁹ Vgl. *Making Of. Interview mit Andreas Dresen*, Regie: Andreas Dresen, D 2006; DVD-Video, *Sommer vorm Balkon*, Hamburg: Warner Home Video 2006, 00:14:18 ff.

⁵⁷⁰ *Halt auf freier Strecke*, Regie: Andreas Dresen, D 2011; DVD-Video, Aschaffenburg: Pandora Filmverleih 2012, 00:00:25ff., 01:04:24ff., 01:18:31.

⁵⁷¹ *Sommer vorm Balkon*, 00:52:28ff.

dokumentarische Weise gefilmt, indem Dresen den anwesenden Personen völlig freie Hand lies. Die Aufnahme lief genau so ab, wie eine Patientenaufnahme in diesem Krankenhaus auch unter normalen Umständen abgelaufen wäre.⁵⁷² Auch das Klinikpersonal in der Szene, als Nike Katrin besuchen kommt, ist das Personal, das an diesem Tag zu dieser Zeit Dienst hatte.⁵⁷³ Ebenso war die Stationschefin damit einverstanden, dass sie beim ersten Gespräch mit der Patientin gefilmt wurde, ohne dass ihre Arbeit in irgendeiner Weise beeinflusst werden sollte.⁵⁷⁴

Auch der Pflegedienst, Nikes Arbeitgeber, wird im Film durch ein reales Büro und echte Pflegedienstmitarbeiter dargestellt. Die Szene in der Nikes Chefin sie ermahnt, weil sie zu spät zu einer Patientin gekommen ist, ist eine improvisierte Situation. Auch hier führt die Chefin das Gespräch, wie sie es im realen Leben mit ihren Mitarbeitern getan hätte.⁵⁷⁵

Aber Laien können durch die Kamera und die gesamte Drehsituation auch eingeschüchtert sein. Auch für Schauspieler ist es nicht unproblematisch, mit Laien zusammen zu arbeiten. Der direkte Vergleich mit den routinierten Laien ist stets präsent und dabei für die Darsteller nicht immer leicht. Er kann aber durchaus hilfreich sein, da sich der Schauspieler vieles anschauen kann und mit glaubwürdigen Handgriffen und realitätsgetreuem Verhalten konfrontiert wird.⁵⁷⁶

Immer wieder tauchen in Dresens Filmen Momente auf, in denen er sich Zeit lässt, die Figuren einfach nur bei ihren alltäglichen Handlungen zu beobachten. Die Kellnerin in *SOMMER VORM BALKON* wird bei ihren Vorbereitungen in der Kneipe begleitet.⁵⁷⁷

Details wie das Herausnehmen der Post und sofortige Wegwerfen der Werbung spart Dresen nicht aus. Szenen wie die Abholung des Mülls durch die Berliner Stadtreinigung werden fast beiläufig erwähnt und verstärken dennoch den Eindruck von Alltäglichkeit.⁵⁷⁸ Diese und die nachfolgenden Szenen sind am ersten Drehtag entstanden und wurden aufgrund Dresens Wunsch nach einem dokumentarischen Einfluss an dieser Stelle eingesetzt.⁵⁷⁹ „Der Film fängt Alltagsrealität ein“⁵⁸⁰, wodurch

⁵⁷² Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:53:40f.

⁵⁷³ Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:54:50f.

⁵⁷⁴ Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:55:21f.

⁵⁷⁵ *Sommer vorm Balkon*, 01:17:25f.

⁵⁷⁶ Vgl. Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 141.

⁵⁷⁷ *Sommer vorm Balkon*, 01:40:41f.

⁵⁷⁸ *Sommer vorm Balkon*, 01:04:40.

⁵⁷⁹ Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 01:04:48f.

⁵⁸⁰ Kriest, Ulrich, „Sommer vorm Balkon“, *Filmdienst*, 1/2006, S. 26-27, S. 27.

ein Eindruck vom realen Ablauf und den Gewohnheiten der Figuren und ihrer Umwelt entsteht und so der Geschichte mehr Glaubwürdigkeit verliehen wird.

Dresen lässt seine Figuren nie ganz stillstehen und verwurzelt sie dennoch in bestimmten Milieus oder ihrem nahen Umfeld. Charakteristisch für seine Filme ist dabei das unterschwellige Vermischen von Persönlichem und Politischem. Auch wenn die Erzählung vordergründig eine private Geschichte behandelt, lässt er durch das Alltagsleben der Figuren immer auch einen politischen Aspekt zu.⁵⁸¹ So beispielsweise in seinem letzten Film HALT AUF FREIER STRETCKE die finanziellen Folgen der Krankheit des Familienvaters für die ganze Familie und die Arbeitslosigkeit von Katrin in SOMMER VORM BALKON. Dabei schafft es Dresen, auch bei den Figuren das gesellschaftlich relevante Thema der Arbeitslosigkeit präsent zu halten. Das Bewusstsein dafür, dass eine Altenpflegerin am Ende des Monats wahrscheinlich weniger verdient als die Freundin, die Hartz 4 bekommt, wird in den Konflikt der beiden Hauptfiguren eingearbeitet und treibt den gesellschaftskritischen Charakter der Geschichte weiter voran.⁵⁸²

Auch wenn es, im Fall von Ina, in SOMMER VORM BALKON um die Abwesenheit von Arbeit und die Arbeitssuche geht, kommt es zeitgleich zu einer Reflektion hinsichtlich des aktuellen Status der Arbeit in der gegenwärtigen Gesellschaft. Die Arbeitslosigkeit stellt für Ina, neben ihren finanziellen und sozialen Auswirkungen, insbesondere ein persönliches Problem dar. Sie fühlt sich unnötig und überflüssig. Ihr Sohn, der mitten in der Pubertät steckt, vertraut ihr immer weniger an beziehungsweise sucht seltener ihre Hilfe, die Freundin hat eine neue Beziehung und auch auf dem Arbeitsmarkt scheint keiner ihre Fähigkeiten und Talente zu sehen oder zu benötigen. Aber auch bei Nike und Roland birgt das Berufsthema Konfliktpotenzial. Nike war einst Schneiderin und Roland ist gelernter Agrartechniker. Obwohl sie beide nicht mehr in ihren ursprünglichen Berufen arbeiten, provoziert Roland Nike mit Kommentaren zu ihrem Beruf als Altenpflegerin. Er selbst arbeitet mittlerweile als LKW-Fahrer und sieht es schon als Berufsaustieg, wenn er nicht mehr Teppiche transportieren muss, sondern Elektronik.⁵⁸³ In dieser Szene wird deutlich, wie unbeständig die Berufswelt ist, wie häufig man Arbeit verrichten muss, die man sich nicht aussuchen kann, obwohl man

⁵⁸¹ Vgl. Dell, „Normalität als Nische“, S. 17.

⁵⁸² *Sommer vorm Balkon*, 01:31:31ff.

⁵⁸³ *Sommer vorm Balkon*, 01:07:05.

etwas anderes gelernt hat. Schwierig wird es insbesondere, wenn der Beruf gesellschaftlich nicht sonderlich angesehen scheint und der Partner dies zum Vorwurf erhebt, obwohl er selbst in einer ähnlichen Situation steckt.⁵⁸⁴

„Diese schwerelose Balance zwischen Komödie und Tragödie verschafft dem Film einen Hauch von poetischem Realismus, dem es zu dem gelingt, präzise Bilder vom deutschen Alltag zu zeichnen, in dem Moment instinktiver Solidarität gegen den Zerfall des Sozialen stehen.“⁵⁸⁵

Günter Reisch, bei dem Dresen noch vor seinem Studium eine Regieassistentin absolvierte und der als Mentor seinen beruflichen Weg bereitete, sieht in *SOMMER VORM BALKON* einen „Übergang vom Sozialstaat zum Individualstaat. Von einer Fürsorgegesellschaft in eine Gesellschaft, in der jeder auf sich gestellt ist.“⁵⁸⁶

4.3.3.1. Statische Dialogbilder treffen beiläufige Bewegungsmomente

Dresens Überlegungen zur Kameraarbeit waren von Anfang an zweigeteilt. Auf der einen Seite sollte die Kamerabilder etwas Ruppiges, fast Beiläufiges haben und keineswegs gestellt oder statisch wirken und auf der anderen Seite auf die künstlichen Dialoge, besonders zwischen Nike und Roland, Rücksicht nehmen. So ergeben sich zwei konträre Kamerabewegungen. Während der konkret ausgearbeiteten Dialoge zwischen Nike und Roland werden ihre Gespräche, die meist in Nikes Wohnung stattfinden, statisch in Halbtotale gefilmt.⁵⁸⁷ Der Blick des Zuschauers kann so ruhen und sich auf die Figuren und den Wortwitz einlassen, der fast schon etwas Duellartiges hat.⁵⁸⁸ Allgemein sind die Szenen mit Roland häufig sehr symmetrisch aufgeteilt. Hier wiederum findet er sich als Hahn im Korb in der Bildmitte wieder und lässt die beiden

⁵⁸⁴ *Sommer vorm Balkon*, 01:03:17f.

⁵⁸⁵ Kriest, „Sommer vorm Balkon“, S. 26.

⁵⁸⁶ Sylvester, Regine, „Wir drehen hier nur einen Film“, *Berliner Zeitung*, 12.11.2005, www.berliner-zeitung.de/archiv/der-regisseur-andreas-dresen-erzaehlt-vom-glueck-des-wanderers--von-menschen-ander-klippe-und-von-einem-heiteren-film-ueber-die-einsamkeit-wir-drehen-hier-nur-einen-film,10810590,10335738.html, Zugriff: 09.01.2013.

⁵⁸⁷ *Sommer vorm Balkon*, 00:29:30, 00:30:30, 00:40:32, 01:01:55, 01:11:50.

⁵⁸⁸ *Sommer vorm Balkon*, 00:30:28, 00:40:30, 01:01:51.

Frauen um ihn herum für sich arbeiten.⁵⁸⁹ Auch am Frühstückstisch von Nike wiederholt sich diese Symmetrie.⁵⁹⁰ Die improvisierten Szenen dagegen wurden dynamischer gedreht und durch die Benutzung der Handkamera auch flexibler und beweglicher. Als die beiden Kinder, Max und Charly, auf dem Dach des Wohnhauses stehen, scheint es, als tanze die Kamera um sie herum.⁵⁹¹ So erlebt der Rezipient auch die Szene des Autounfalls und die Einlieferung von Katrin in die Klinik.⁵⁹² Besonders Letztere wurde während der Dreharbeit intensiv diskutiert. Es wurde versucht, dem Einfluss des dokumentarischen Realismus, der zwangsläufig durch die Herstellung dieser Szene, die in einem Shot geschossen wurde, entstand, das richtige Maß beizumessen.⁵⁹³ Die Szene wurde wie bei einem Dokumentarfilm mit einer mittleren Brennweite, durchgedreht. Das Klinikpersonal ist das, das auch in dieser Nacht im realen Leben Dienst hatte.⁵⁹⁴

Der Film wurde fast komplett an Originalschauplätzen gedreht. Der Balkon, der bereits durch den Titel des Films einen besonderen Stellenwert erlangt, steht für die Freundschaft der beiden Frauen und ihre Sehnsüchte. Hier unterhalten sie sich über alles, was sie beschäftigt, seien es Träume, Ärger, Probleme oder Wünsche. Sie lösen sich aus ihrem Alltag, der sowohl Nike durch den anstrengenden Beruf als auch Katrin, durch die verzweifelte Arbeitssuche, manches Mal überfordert und viel Raum ihres privaten Lebens einnimmt. Die Wohnungen der beiden Figuren könnten unterschiedlicher nicht sein, wie auch die Freundinnen. Nike schafft sich eine heile und geordnete Welt in ihrer Wohnung. Wie Nadja Uhl sagt, „wahrscheinlich mit einem Kredit von Möbel-Höffner“⁵⁹⁵ eingerichtet. Eine Wohnung ohne individuellen Stil: praktisch, sauber, ordentlich. Als Heimkind, die früh mit Sexualität und Selbstständigkeit zu tun hatte, sehnt sie sich nach einem Zuhause, ihrem Zuhause.⁵⁹⁶

Für Andreas Dresen sind vor allem auch die Kostüm- und Maskenproben sehr wichtig um eine Figur zu finden beziehungsweise zu definieren. Katrins Unzufriedenheit und

⁵⁸⁹ *Sommer vorm Balkon*, 01:26:25.

⁵⁹⁰ *Sommer vorm Balkon*, 01:31:00.

⁵⁹¹ Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:45:00.

⁵⁹² *Sommer vorm Balkon*, 00:12:57; 00:52:28.

⁵⁹³ Vgl. *Bonusmaterial. Einlieferung Klinik ungekürzt*, Regie: Andreas Dresen, D 2006; DVD-Video, *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, Hamburg: Warner Home Video 2006, 00:04:05 ff.

⁵⁹⁴ Vgl. ebd., 00:01:00 ff.

⁵⁹⁵ Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 129.

⁵⁹⁶ Vgl. ebd.

ihr finanzieller Hintergrund ließen sich schon am Kostüm ablesen. Sie trägt Kleidung, vorrangig in Pastellfarben, die scheinbar schon lange in ihrem Kleiderschrank zu finden ist. Es handelt sich um unauffällige Stücke, die verwaschen oder ausgeleiert sind. Dabei dient zum Beispiel die rosafarbige Bluse bei jedem Bewerbungsgespräch als angemessene Lösung.⁵⁹⁷ Im Fall von Nike kommt ihre offene, kesse Art auch optisch zum Tragen: Bunte enge Oberteile und Hosen, die herausblitzende Unterwäsche, auffälliger Schmuck und abgeblätterter Nagellack.⁵⁹⁸ Bei Nike und Katrin wirkten sich die Kostüme auch auf ihre Selbstwahrnehmung aus. Die Reaktionen fremder Menschen, denen sie in manchen Szenen auf der Straße begegneten, waren gänzlich anders, als sie es gewohnt waren.⁵⁹⁹

Dresen zeichnet in diesem Film zum Teil extreme Formen von Klischees. Dabei überhöht er seine Figuren wie Nike, Roland und auch die Kellnerin sowohl optisch als auch verbal. Dresen hat dabei einen ebenso konzentrierten, wie auch liebevollen Blick auf seine Figuren und entblößt sie zu keinem Zeitpunkt. Seine Überspitzungen machen in diesem Fall eine Identifikation für den Rezipienten zwar schwieriger, aber an Wiedererkennungswert verlieren sie nicht. Denn in jedem Klischee steckt doch meist ein Funken Wahrheit.

„Als ob man dem Zuschauer zuzwinkert und sagt: Pass auf, es ist nicht die Welt, die du hier siehst. Es ist das Bild einer Welt, aber es kann etwas mit dir zutun haben, das Bild dieser Welt. Man findet eine überhöhte Form, Alltag zu erzählen.“⁶⁰⁰

Treffend in Bezug auf die dargestellten Klischees finde ich auch Matthias Dells Aussage, der die Filme Andreas Dresens auch nicht als genaue Rekonstruktion von Alltagswelten sieht, wie sie beispielsweise Mike Leigh zeichnet, sondern eher als „Kino der Normalität“⁶⁰¹.

In *HALBE TREPPE* hat Dresen ganz offensichtlich, durch das Einfügen der Interviewsequenzen, mit dem klassischen Spielfilm gebrochen. Aber auch in *Sommer vorm Balkon* lässt er fast unbemerkte Momente zu, die deutlich machen, dass es sich hier um eine künstlich hergestellte Welt handelt. So ist in der Krankenhausszene, als

⁵⁹⁷ *Sommer vorm Balkon*, 00:37:04; 00:00:25, 00:17:11, 00:45:41.

⁵⁹⁸ Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:03:14ff., 00:16:00f.

⁵⁹⁹ *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:04:09.

⁶⁰⁰ Mattern, „Der warme Herzschlag eines Sommers gegen den kalten Winter“.

⁶⁰¹ Dell, „Normalität als Nische“, S. 17.

Katrin mit ihrer Alkoholvergiftung eingeliefert wird, das Mikrophon zu sehen, welches sie an ihrem Kleid trägt.⁶⁰²

4.3.3.2. Die Schlagermusik – Ironische Kommentare auf der akustischen Ebene

Zu Beginn des Filmes gab es noch keine konkrete Vorstellung bezüglich der Filmmusik. Da das Projekt kurzfristig zustande gekommen war und auch die Vorbereitungs- und Drehzeit mit nur vier Monaten sehr knapp bemessen war, wurde zwangsläufig zu Beginn experimentiert und improvisiert. Dresen brachte zum Schnitt CDs von Pascal Comelade mit und probierte diese, zusammen mit dem Cutter Jörg Hauschild, bei diversen Szenen aus. Es sollte keine Musik sein, die sofort mit Berlin in Verbindung gebracht werden kann, sondern vielmehr einen sommerlich, ausländischen, verspielten Einschlag besitzt. Somit fiel die Wahl auf bereits veröffentlichte Stücke von Comelade, die nicht extra für den Film komponiert wurden. Die Geschichte wird unterschwellig begleitet von der Musik, in keinem Moment wirkt sie überrollend oder emotional. Vielmehr unterspielt sie und lässt die Geschehnisse in gewisser Weise leicht, naiv und klein erscheinen.⁶⁰³ Kohlhaases Aussage, „die Musik verweist sozusagen, aber das Personal bleibt zuhause“⁶⁰⁴, trifft den beiläufigen, ungezwungenen Charakter, der nicht an einen bestimmten Ort gebunden ist. Comelades „fast naive Musik“ hatte für Dresen „etwas Beglückendes, weil es so einen warmen, weiten Ton in die Geschichte herein brachte, gleichzeitig aber auch eine Naivität und Kleinheit behauptete.“⁶⁰⁵

Dresen war es wichtig die Musik für den Film zu wählen, die auch an den entsprechenden Orten zu hören sein könnte, wenn keine Kamera anwesend wäre. So läuft in der Kneipenszene mit Nike und Ronald Marianne Rosenbergs „Er gehört zu mir“, was zusätzlich zu einer humorvollen Stimmung am Set geführt hat.⁶⁰⁶ Das

⁶⁰² Vgl. *Bonusmaterial. Einlieferung Klinik ungekürzt*, Audiokommentar, 00:05:00 ff.

⁶⁰³ Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:31:34ff.

⁶⁰⁴ *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:33:09f.

⁶⁰⁵ Mattern, „Der warme Herzschlag eines Sommers gegen den kalten Winter“.

⁶⁰⁶ Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:27:30f., 00:30:15f.

Aufgreifen dieses Klischees macht den Schlager auch im weiteren Verlauf des Filmes zu einem wichtigen Teil der ironischen Seite des Filmes.⁶⁰⁷

Auch die Geräusche der Schuhe, wie zum Beispiel Nikes High Heels und Katrins Flip Flops, wurden eins zu eins übernommen.⁶⁰⁸ Das Kindergeschrei⁶⁰⁹ und das Vogelgezwitscher über der aufwachenden Stadt⁶¹⁰ verstärken den verspielten Charakter des Filmes und lassen den Rezipienten den Film auch über die akustische Ebene aufnehmen und als realistisch erkennen.

4.3.3.3. Die alltägliche Kunstsprache

Andreas Dresens erster Eindruck, als er die Gesichte von Kohlhaase las, war der eines flüchtigen Blicks in die Leben anderer Leute. Er selbst hält dieses Hineinschauen in fremde Alltagswelten für neorealistisch oder bezeichnet es als einen „impressionistischen Blick“.⁶¹¹

„Man schaut einem Leben zu oder mehreren, die da stattfinden, und dann geht man weiter. Und man hat ein Stück von einem Leben gesehen, das in gewisser Weise auch mit einem selbst zu tun hat, weil man sich in vielen Dingen wieder erkennt.“⁶¹²

Die Ausarbeitung des Manuskriptes zum fertigen Drehbuch vollzog sich daraufhin gemeinschaftlich, da auch für Kohlhaase das gemeinschaftliche Arbeiten unverzichtbar ist. „Von einem gewissen Punkt an ist Film Partnerschaft. Wenn ich meinen Partner noch nicht kenne, muß ich die Sache nicht auf den letzten Punkt bringen.“⁶¹³ So passt Kohlhaase als Partner gut in Dresens kollektive Arbeitsweise. Beide Filmemacher scheinen geprägt vom Blick auf die kleinen Leute.

⁶⁰⁷ Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:30:15f., 00:39:30f., 00:49:10f.

⁶⁰⁸ Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:16:00f.

⁶⁰⁹ *Sommer vorm Balkon*, 00:35:16.

⁶¹⁰ *Sommer vorm Balkon*, 01:16:00.

⁶¹¹ Vgl. Lange, Interview mit Andreas Dresen.

⁶¹² Tazsman, Jörg/Frank Arnold, „Sommer vorm Balkon. Dem Leben zuschauen.“, *epd Film*, Jahrg. 23, 1/2006, S. 32-33, S. 33.

⁶¹³ Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 113.

"Mir sind die, die ins Leben geworfen worden, näher als die Bestimmer. Und warum sollen sich die, die unten vor der Leinwand sitzen, nicht auch mal oben auf der Leinwand sehen?"⁶¹⁴

Neben diesem persönlichen Erfahrungsaustausch zwischen den Filmschaffenden recherchierte Kohlhaase auch in Bezug auf Nikes Beruf. Dabei spielten sowohl Gespräche mit Bekannten eine Rolle, aber auch konkrete Anfragen bei einem Altenpflegedienst.⁶¹⁵ Auch die Änderung von Katrins Beruf, die ursprünglich Malerin sein sollte, war eine gemeinsame Entscheidung. Dies wurde zugunsten der Identifizierungsnähe für den Zuschauer schnell verworfen. Es sollte keine gescheiterte oder sich in einer Krise befindende Künstlerin gezeigt werden, sondern schlicht ein Mensch, der auf Jobsuche ist. Es ging Dresen vor allem um die Alltagsnähe, die entstehen sollte.⁶¹⁶ Das Thema der Arbeitssuche und des sozialen Absturzes wird nicht nur auf die Menschen beschränkt, die im Osten Deutschlands leben oder hier geboren sind, sondern wird besonders in einer späteren Bewerbungsszene, in der Katrin, die in Freiburg aufgewachsen ist und hier auf die Frau aus Bayern trifft, deutlich ausgeweitet auf das ganze Land.⁶¹⁷

„Die Geschichten handeln von dem, was einem täglich begegnen könnte. Aber wer geht schon ins Kino, um sich etwas anzugucken, das er auch im eigenen Supermarkt erlebt? Also muss man etwas finden, dass das im Kino dann trotzdem unterhaltsam macht. Was es bricht. Was auf eine bestimmte Art die Realität erhöht, zu etwas, das man sich gerne anschaut. Wo man das Gefühl hat, es ist nicht die Wirklichkeit, aber es ist wahrhaftig. Es sieht nicht exakt so aus wie mein Leben, aber es könnte so sein. Es hat etwas damit zu tun. Ich entdecke mich an vielen Punkten, was Figuren hier tun, wieder.“⁶¹⁸

Der Bruch und die Überhöhung, die Dresen hier anspricht, vollziehen sich nicht nur optisch und akustisch. Bereits in der Grundlage, dem Drehbuch, findet man eine Künstlichkeit in der Sprache der Figuren, die durch die Improvisationen aber immer wieder durchbrochen wird.

⁶¹⁴ Buß, Christian, "Drehbuch-Großmeister Kohlhaase: BerlinerIn, ick hör dir singen", *Spiegel Online*, 08.04.2011, www.spiegel.de/kultur/kino/drehbuch-grossmeister-kohlhaase-berlinerin-ick-hoer-dir-singen-a-754912-2.html, Zugriff: 07.09.2012.

⁶¹⁵ Vgl. Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 114f.

⁶¹⁶ Vgl. *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, 00:22:08f.

⁶¹⁷ *Sommer vorm Balkon*, 00:46:00f.

⁶¹⁸ Mattern, „Der warme Herzschlag eines Sommers gegen den kalten Winter“.

„Es ist eine spezielle Art von Sprache, die nichts direkt mit dem Leben zu tun hat, aber auf der anderen Seite ganz viel – eine Art von Kunstsprache, die sich herausstellt als eine Übersetzung von Alltagssprache in ein Medium.“⁶¹⁹

So war es wichtig, besonders die ausgefeilten, von einem besonderen Sprachwitz bestimmten Dialoge zwischen Nike und Ronald möglichst genau zu inszenieren. Bei den Improvisationen wurde dagegen ganz frei mit den Dialogen umgegangen. Es handelt sich um „lebensnahe Dialoge“⁶²⁰, die nicht gezwungen oder steif wirken. Sie bilden den Gegenpol zum ausgeschriebenen Drehbuch, wodurch sich eine „Mischform“⁶²¹ ergibt. Diese Mischform führt auch zu einer gewissen Dynamik innerhalb des Films, einer Bewegung der Figuren. Sie stagnieren nicht, sondern suchen, finden und erleben die Dinge um sich herum, während der Zuschauer ihnen dabei zusieht.

4.3.4. Wolfgang Kohlhaases Alltagsgeschichten und der italienische Neorealismus

Wolfgang Kohlhaase zählt zu den Filmemachern, die die sogenannten „Berlin-Filme“ als ostdeutsches Genre etablierten. Die Themen dieser Filme wurden immer von einem kritisch-positiven Heimatgefühl begleitet und beschäftigten sich meist mit dem Arbeitermilieu in der DDR.⁶²² Bereits in diesem Zusammenhang machte Kohlhaase das Thema Arbeit zu einem wesentlichen Bestandteil persönlicher Entwicklung der Figuren und band es fest in seine Geschichten ein.⁶²³

„Als ich anfang, dachte ich, man sollte Filme wie die Neorealisten machen, Alltagsgeschichten, auf diese Weise. Es war auch ein Bekenntnis zu einem bestimmten Stil. Stil als Position.“⁶²⁴

⁶¹⁹ Tazman/Arnold, „Dem Leben zuschauen“, S. 33.

⁶²⁰ Ebd., S. 32.

⁶²¹ Mattern, „Der warme Herzschlag eines Sommers gegen den kalten Winter“.

⁶²² Vgl. Claus, Horst, „Die Arbeitswelt in den Berlin-Filmen von Wolfgang Kohlhaase“, in: *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*, Hg. Peter Zimmermann/Gebhard Moldenhauer, Konstanz: UVK-Medien 2000, S. 321-350, S. 321.

⁶²³ Vgl. Claus, „Die Arbeitswelt in den Berlin-Filmen von Wolfgang Kohlhaase“, S. 349.

⁶²⁴ Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 110.

Andreas Dresen wird seit NACHTGESTALTEN bereits als Mit-Erfinder des „Berlin-Brandenburgischen Neorealismus“⁶²⁵ gehandelt und auch Kohlhaases Haltung in seinen ersten Filmen ist eindeutig. So behält er in den Jahren nach seinen Filmen wie BERLIN, UM DIE ECKE (1965), ICH WAR NEUNZEHN (1968) oder SOLO SUNNY (1980) den neorealistischen Einschlag bei und verwirklicht 2004, gemeinsam mit Andreas Dresen, die Komödie SOMMER VORM BALKON. Der Einfluss der neorealistischen Filme ist bei beiden Filmemachern unverkennbar.

„[...] Die Neorealisten machten plötzlich die Geschichten, die an der Ecke spielten. Und die Geschichten hatten mit unseren eigenen Geschichten, den tatsächlichen, eine Menge zu tun. Der verwegene Gedanke, die Geschichten unseres Alltags könnten sich für den Film eignen, wäre mir ohne die italienischen Neorealisten nie gekommen. Und so verdanke ich also meine große und sozusagen konstituierende Ermutigung den neorealistischen Filmen.“⁶²⁶

Zwar wurden Kohlhaase und auch Dresen von den italienischen Neorealistern geprägt, die Motivation, die hinter ihrer Arbeitsweise steckt, hat indes andere Beweggründe. So ist in Italien diese einschneidende Änderung des Filmsystems eindeutig als Reaktion auf den zweiten Weltkrieg zu sehen. Bei Kohlhaase und Dresen dagegen mehr in einer persönlichen, ästhetischen Vorstellung von Filmkunst. Letztendliche verbindet die Arbeiten von Dresen und den italienischen Neorealistern der impressionistische Blick, den Engell in Bezug auf die Neorealistern als umgekehrtes „Pendant zum Expressionismus“⁶²⁷ beschreibt.

Mit der Machtübernahme der Faschisten in Italien im Jahr 1922, veränderte sich auch die Filmindustrie. Nicht nur Filmförderungen wurden ins Leben gerufen, auch die Direzione Generale per la Cinematografia und die Filmstadt Cinecittà bei Rom entstanden. Engell unterscheidet zwischen zwei Kategorien der Filmproduktion zur Zeit des faschistischen Regimes, die bedingt auch an die Filmsituation der Ufa-Produktionen

⁶²⁵ Heyne, Max-Peter, „Baustelle vorm Balkon“, *Freunde und Förderer des Filmmuseum Berlin e.V.*, www.ffff.de/berlinale2006/artikel-3.htm, Zugriff: 11.09.2012.

⁶²⁶ O.N., „Eine Frau geht ihren Weg“, *Vierundzwanzig.de, Das Wissensportal der Deutschen Filmakademie*, o.J., www.vierundzwanzig.de/drehbuch/interview_mit_wolfgang_kohlhaase, Zugriff: 07.09.12.

⁶²⁷ Engell, Lorenz, *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt [u.a.]: Campus-Verlag 1992, S. 160.

in Deutschland erinnern: Zum einen die Propagandafilme und zum anderen Unterhaltungsfilme.⁶²⁸

Im Jahr 1943 benützt der Filmtheoretiker Umberto Barbaro den Begriff „neo-realismo“ bereits im Zusammenhang mit *QUAI DES BRUMES* (1938) von Marcel Carné.⁶²⁹ Noch vor Roberto Rossellinis *ROMA CITTÀ APERTA* (1945), der als offizieller Auftaktfilm der Neorealisten gehandelt wird, „formuliert [*OSSESSIONE* (1942)] im voraus ein Hauptthema des Neorealismus: Die Verbundenheit des Menschen mit seinem sozialen Milieu und mit der Natur.“⁶³⁰ Nino Ghelli schreibt über Luchino Viscontis Film:

„Dieser Film ist ein Wendepunkt im italienischen Kino, vor allem durch seinen Realismus, der zum ersten Mal in unserer Produktion manifestiert wird. Zum ersten Mal sprechen und bewegen sich die Helden in einer Art und Weise, die ihrer sozialen Zugehörigkeit entspricht. Solch ein Verismus, oder, wenn man so will, Naturalismus gibt dem Film, außer der absoluten Originalität im Vergleich zu den anderen Filmen, auch die Möglichkeit, sich dem Zuschauer mehr zu nähern, was folglich zur Steigerung der dramatischen und poetischen Tongebung des Werkes beiträgt.“⁶³¹

Im italienischen Neorealismus ging es um einen neuen Filmstil. Engell sieht ihn weder als „Konstruktion einer Geschichte“ noch als „Rekonstruktion von Ereignissen“⁶³². Ein Neuanfang sollte vollzogen werden und zwar mit „Hilfe eines realistischen Filmstils“.⁶³³ Die Filmemacher des Neorealismus, geprägt vom Faschismus und (Bürger-)Krieg, fertigten ihre Filme mit dem Wunsch, die reale Wirklichkeit, den Alltag abzubilden.

„Unter Realismus verstanden diese Filmemacher die authentische Darstellung der menschlichen Realität. Der Film sollte zum Spiegel der alltäglichen Wirklichkeit und auch der sozialen Verfassung der Gesellschaft werden. Daher stellte man die Verbundenheit des Menschen mit seinem sozialen Milieu und mit der Natur dar.“⁶³⁴

Der italienischen Gesellschaft sollte ein Spiegel vorgehalten werden, der ihnen ihre sozialen und gesellschaftlichen Probleme ungeschönt vor Augen führt. Italienische Regisseure wie Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luigi Zampa, Giuseppe De Santis

⁶²⁸ Vgl. ebd.

⁶²⁹ Vgl. Gregor, Ulrich/Enno Patalas, *Geschichte des modernen Films*, Gütersloh [u.a.]: Bertelsmann 1968, S. 14.

⁶³⁰ Gregor/Patalas, *Geschichte des modernen Films*, S. 16.

⁶³¹ Toeplitz, Jerzy, *Geschichte des Films. Band 4, 1939-1945*, München: Roger & Bernhard 1983, S. 267.

⁶³² Engell, *Sinn und Industrie*, S. 162.

⁶³³ Ebd., S. 161.

⁶³⁴ Winter, *Filmsoziologie*, S. 16.

und der Drehbuchautor Cesare Zavattini und Luchino Visconti, die mit ihren Filmen eine Alternative zum faschistischen Unterhaltungskino boten, verband der Wunsch nach einem neuen italienischen Kino mit moralischem und politischem Hintergrund unter besonderer Berücksichtigung sozialer Werte.⁶³⁵ Auch im italienischen Neorealismus gibt es noch Hoffnung in den Geschichten der Arbeiter und Bauern, der Arbeitslosen und kleinen Leute, die durch Missstände und alltägliche Sorgen mit ihrem Leben zu kämpfen haben. Sie alle werden getragen durch familiäre, soziale oder politische Beziehungen.⁶³⁶ Die Filme „versuchen, den Betrachter über Betroffenheit oder Vermittlung von politischen und sozialen Zusammenhängen letztlich zu einem aktiven gesellschaftlichen Handeln zu bewegen.“⁶³⁷ Um diesen Anliegen und Wünschen, die die Neorealisten für sich formulierten, gerecht zu werden, musste auch eine geeignete Erzählstruktur gefunden werden. Das Korsett der geschlossenen Erzählung musste gelöst werden. „An die Stelle des großen Bogens tritt auch in der Handlungsführung das Fragment.“⁶³⁸ So wählten manche für sich das Prinzip des episodischen Erzählens und überließen das Geschehen zum Teil dem Zufall. Die filmischen Ereignisse sollten beeinflusst sein vom alltäglichen Geschehen.⁶³⁹

In den Filmen der Neorealisten galt es, „die Mängel der wirklichen Welt außerhalb des Kinos [nicht mehr] zu kompensieren oder zu verdecken.“⁶⁴⁰ Auch in *SOMMER VORM BALKON* wirkt die Geschichte von Nike und Katrin nicht nur wie aus dem Alltag gegriffen, weil wir den Figuren bei einem Moment ihres Lebens zuschauen, sondern auch, weil wir einen Einblick in die gesellschaftspolitische Lage des Landes bekommen.⁶⁴¹ „Die soziale Realität wird nie ausgeklammert.“⁶⁴²

Wie Dresden drehten die Filmemacher in Italien an Originalschauplätzen, ohne aufwändige Studioszenen, ohne künstliches Licht und meist mit Laiendarstellern, die in ihren realen Berufen oder Tätigkeiten im Film vorkamen.⁶⁴³ Dresden mag die Filme der

⁶³⁵ Vgl. Monaco, „Film verstehen“, S. 338f.; Vgl. Gregor/Patalas, *Geschichte des modernen Films*, S. 21ff.

⁶³⁶ Vgl. Korte, Helmut/Werner Faulstich (Hg.), „Fischer Filmgeschichte. Band 3. Auf der Suche nach Werten 1945-1960“, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1990, S. 17f.

⁶³⁷ Ebd., S. 18.

⁶³⁸ Engell, *Sinn und Industrie*, S. 174.

⁶³⁹ Vgl. ebd., S. 174f.

⁶⁴⁰ Ebd., S. 164.

⁶⁴¹ Vgl. Lode, *Abenteuer Wirklichkeit*, S. 177; Siehe auch: Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 183.

⁶⁴² Tazsman/Arnold, „Sommer vorm Balkon“, S. 32.

⁶⁴³ Vgl. Engell, *Sinn und Industrie*, S. 176f.

italienischen Neorealisten, weil sie die Menschen in ihren Widersprüchlichkeiten zeigen.⁶⁴⁴

Perinelli beschreibt den roten Faden, der die Geschichten der neorealistischen Filme durchzieht, mit dem Wunsch nach einem „festen Platz in der Gesellschaft“⁶⁴⁵. Allerdings hält er die Gesellschaft für grausam und unmenschlich, wodurch sich die Figuren in den Filmen zurückziehen und in einem Bereich zwischen einem festen Platz und dem Verschwunden sein landen.⁶⁴⁶ So ergeht es häufig auch Dresens Figuren. Bedenken wir Katrin, die in ihrer Arbeitssuche verzweifelt und zur Alkoholikerin wird oder Nike, die als gelernte Schneiderin einen Beruf als Altenpflegerin ausübt, weil sie bei ihren vielen Versuchen einfach dort hängen geblieben ist.⁶⁴⁷

Um diese Vergleichsgedanken, der zeitlich weit auseinander liegenden Filmemacher zu spezifizieren, ziehe ich *LADRI DI BICICLETTA* (1948) von Vittorio de Sica heran, der als einer der wichtigsten Filme des italienischen Neorealismus gilt. Der Film handelt von dem arbeitslosen Antonio Ricci, der endlich eine Arbeit als Plakatkleber angeboten bekommt. Als ihm während seiner Arbeit sein Fahrrad gestohlen wird, ohne das er den Beruf nicht ausüben kann, macht er sich mit seinem Sohn Bruno auf die Suche nach dem Dieb und dem Fahrrad.

Gleich zu Beginn des Films wird die Arbeit und im Besonderen die Arbeitssuche thematisiert. Antonio steht mit vielen anderen Männern gedrängt vor dem Haus des Arbeitsvermittlers um auf ein Jobangebot zu warten. Konkurrenz und Neid sind groß zwischen den Männern, da nicht für jeden von ihnen ein Job vorhanden ist.⁶⁴⁸ Als Antonio schließlich eine Arbeit als Plakatkleber angeboten bekommt, muss er zuerst sein Fahrrad beim Pfandleiher gegen die Bettwäsche der Familie auslösen. Während der Zuschauer anschließend Antonio bei seinem Arbeitsalltag begleitet, erstreckt sich die Arbeitsthematik ganz beiläufig über den gesamten Film. Der Diebstahl des Fahrrads und die folgende Suche, sowie das Aufspüren des Diebes, der tatsächlich noch ärmer ist als Antonio und seine Familie, verfügt laut Bazin über keinen „eigenen dramatischen

⁶⁴⁴ Vgl. Kohlhaase, *Sommer vorm Balkon*, S. 164.

⁶⁴⁵ Perinelli, Massimo, *Fluchtlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943 – 1949*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 134.

⁶⁴⁶ Vgl. ebd.

⁶⁴⁷ Vgl. *Sommer vorm Balkon*, 01:03:17f.

⁶⁴⁸ *Ladri di biciclette*, Regie: Vittorio de Sica, IT 1948; DVD-Video, Arte 21.04.2005, 00:01:13ff.

Wert.“⁶⁴⁹ Bazin meint hier die soziale Ebene, das Thema der Arbeitslosigkeit, die deutlich in den Vordergrund tritt und ohne die der Vorfall „nur ein alltägliches Missgeschick“⁶⁵⁰ wäre.

Laut Bazin erfüllt De Sicas Film alle Prinzipien, die man aus den neorealistischen Filmen seit 1946 ablesen kann. So finden wir keine Studioszene, nur Originalschauplätze und keinen ausgebildeten Darsteller. Die soziale Botschaft ist klar vorhanden und drängt sich dennoch dem Zuschauer nicht auf.⁶⁵¹ Neben diesen produktionsbedingten Parallelen erscheint Dresens Film unter einem ganz anderen Licht. Dresen unterhält das Publikum hauptsächlich mit seiner Geschichte und greift dabei auf eine extreme Überhöhung zurück.

Das musikalische Hauptthema wird – anders als in SOMMER VORM BALKON durch den Einsatz von Schlagermusik - niemals ironisch gebrochen. Anders als in SOMMER VORM BALKON, werden in LADRI DI BICICLETTA emotionalere Töne angeschlagen und dramatischer eingesetzt. Als Antonio das Fahrrad gestohlen wird und er zuerst dem falschen Dieb nachjagt, erklingt anschließend ein tragisches Orchesterstück, als er sich verzweifelt in den überfüllten Straßen nach einem Hinweis umschaut.⁶⁵²

Der Vergleich der Filme der italienischen Neorealisten mit Dresens SOMMER VORM BALKON ist zwar, aufgrund der direkten Bezugnahme des Regisseurs und des Drehbuchautors naheliegend, zeigt aber letztendlich nur einige wenige filmische Mittel und Gedanken auf, von denen sich Dresen und Kohlhaase haben beeinflussen lassen. Angefangen bei Originalschauplätzen und dem Einsatz von Laiendarstellern, über die realistische Milieudarstellung bis hin zu einem Wunsch nach einem „wahren“, „wirklichen“ Kino, welches „an den innergesellschaftlichen Auseinandersetzungen Anteil“⁶⁵³ nimmt. So ergeben sich gedankliche und technische Überschneidungen zwischen Dresens Film SOMMER VORM BALKON und den Filmen der Neorealisten, aber kein eindeutiges Vorbild-Abbild Verhältnis.

⁶⁴⁹ Bazin, *Was ist Film?*, S. 338.

⁶⁵⁰ Ebd.

⁶⁵¹ Vgl. ebd., S. 337ff.

⁶⁵² *Ladri di biciclette*, Regie: Vittorio de Sica, IT 1948; DVD-Video, Arte 21.04.2005, 00:05:27.

⁶⁵³ Engell, *Sinn und Industrie*, S. 162.

5. Fazit und Ausblick

Deutlich wurde im Rahmen dieser Arbeit, dass der filmischen Rezeption des Arbeitsalltags und der Berufe der Filmfiguren in Andreas Dresens Filmen im Vergleich mit anderen deutschen Produktionen ein bedeutend größerer Rahmen eingeräumt wird. Die Grundlage dieser näheren Beschäftigung mit dem Thema Arbeit liegt in der Entwicklung der deutschen Filmlandschaft in den 1990er Jahren. Diese ebnete den Weg für eine modifizierte Darstellung sozialer Themen auf der Kinoleinwand. Die Idee und Herangehensweise bei Dresens Filmen traf dabei den Nerv der Zeit und brachte aktuelle soziale Missstände und Konflikte auf eine humorvolle Art zurück in die Kinos. Dabei werden Dresens Filme erst durch den genauen Blick auf den Alltag, auf seine Details, Facetten und Fehler, interessant. Die Veränderung der Darstellung von Arbeit beruht auf den jeweiligen aktuellen gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten. So ist die Fokussierung auf Arbeit im Film oder in anderen Künsten am ehesten ein Hinweis auf das Verschwinden von Arbeit aus der aktuellen Gesellschaft oder auf Missstände in diesem Bereich.

Aufgrund der Destabilisierung gesellschaftlicher und ökonomischer Verhältnisse geraten viele Figuren in Dresens Filmen an ihre Grenzen und finden oft in kleineren oder größeren Gruppen und Gemeinschaften zusammen. Dresen führt auf diese Weise die neoliberalen Transformationsprozesse vor und verdeutlicht ihre Folgen innerhalb unseres Systems. Insbesondere die Arbeit oder auch das Fehlen von Arbeit, als Faktor der Lebensstrukturierung und Spiegel sozialer Verhältnisse, dienen ihm hier als Mittel der Verdeutlichung. Die Konsequenz daraus ist, dass Dresen sich in seinen Filmen besonders auf die Figuren konzentriert. Die intensive Beschäftigung mit den biografischen Hintergründen der Protagonisten und ihren aktuellen privaten und beruflichen Zuständen, kommt dabei dem Blick auf die sozialen Verhältnisse unserer Gesellschaft zugute. Häufig wählt Dresen dabei, um eine gewisse Komik zu erzielen, den Weg über eine klischeehafte Darstellung der Personen und deren Umfeld. Er entwickelt dabei die Geschichten im Kontext der Gegebenheiten, die er im realen Leben vorfindet.

„Die Mittelklasse, die die Gesellschaft trägt, die kommt viel zu selten vor.
Das ist auch der Grund, warum ich immer nach diesen Berufen suche.

Berufe, die halt sonst im Kino eher nicht vorkommen. Ohne die funktioniert aber die Gesellschaft nicht.“⁶⁵⁴

Die Berufswelt und das Privatleben stellen dabei zentrale Bereiche dar, die als Grundlage unserer gesellschaftlichen Ordnung dienen. Der Arbeitsalltag der Mittelklasse, wie sie Dresen bezeichnet, wird im filmischen Verlauf meist beiläufig zu einem zentralen Thema. Dabei handelt es sich bei Dresens Figuren meiner Meinung nach eher um die Menschen, die zwischen Unter- und Mittelschicht stehen. Er greift zwar aktuelle politische und gesellschaftlich relevante Themen auf, möchte aber in keiner Weise belehrend wirken. Es ist nicht sein vorrangiges Interesse, Kritik an der Gesellschaft zu äußern. So nutzt er die Repräsentation der Arbeit schlichtweg als Markierung des sozialen Hintergrundes der Figuren. Die Berufe und die Darstellung der alltäglichen Arbeitswelt können insbesondere als Teil der „Rückkehr des Sozialen im Film“ angesehen werden. So war es Ziel dieser Arbeit, die vorab formulierte Forschungsfrage zu klären:

Auf welche Art birgt die filmische Repräsentation der Arbeitswelt als inhaltliches oder formales Gestaltungsmittel in Andreas Dresens Spielfilmen eine Verbindung zwischen der Gegenwartsgesellschaft und der realitätsnahen Wirkung auf den Zuschauer?

Im Laufe der Untersuchung der Begriffe Realismus, Authentizität und Wirklichkeit wurde zunächst deutlich, dass es sich bei der Verbindung von Realismus und Film um eine ästhetische Strategie handelt, die für den Rezipienten nur dann funktioniert, wenn seine bereits herrschende Realitätskonzeption mit dem Gesehenen übereinstimmt. Eine grundlegende Frage galt der potenziellen Möglichkeit der Wahrhaftigkeit des Dargestellten. Dabei gehen der Rezipient und der Film einen Wahrnehmungsvertrag ein, der den Zuseher dazu befähigt, das Gesehene als realitätsnah oder als Täuschung zu empfinden und zu betiteln.

Anknüpfend an die Forschungsfrage und die daraus resultierenden Hypothesen konnten, durch die Analyse der drei Filme von Andreas Dresen, folgende Schlussfolgerungen und Erkenntnisse gewonnen werden:

Bei Dresens Arbeiten handelt es sich sowohl um einen inhaltlichen als auch formalen Realismus, einen filmischen Stil.

⁶⁵⁴ Lange, Interview mit Andreas Dresen.

- Die aktuellen Geschichten beziehen das Arbeitsleben der Figuren ohne Ausnahme mit ein und prägen zum Teil, wie in *DIE POLIZISTIN*, den gesamten Handlungsablauf. Auch in *HALBE TREPPE* erfährt der Rezipient viel über den beruflichen Alltag der zwei Paare, ihren jeweiligen Arbeits-Rhythmus und ihre - auch wegen der teilweise sehr unterschiedlichen Jobs - entstehenden Probleme und Konflikte.
- Der formale Realismus wird durch die Nutzung der technischen Mittel und des Produktionskontextes deutlich. Die Vorbereitungszeit nutzt Dresen um mit seinen Schauspielern die Figuren zu festigen, bringt ihnen ihre Biografie näher und entlässt sie zum Teil in die Arbeitswelten, in denen sich die Akteure einleben sollen. Dies ist besonders von Nutzen, wenn es um die sichere Handhabung der Arbeitsabläufe vor der Kamera geht.
- Dresens Wahl, häufig improvisierte Szenen mit der Handkamera an Originalschauplätzen ohne künstliches Licht zu drehen oder der Einsatz von Laiendarstellern, zeigen eine Nähe zum Dokumentarischen auf. Die genannten Authentizitätssignale veranlassen die Rezipienten dazu das Gesehene als realitätsnah zu erkennen, da es ihrer eigenen alltäglichen Wahrnehmung nahe kommt. Die fiktive Filmhandlung, situiert in einen realistischen Kontext, überlässt dem Rezipienten dabei die Überprüfbarkeit des Dargestellten durch die große Nähe zur außerfilmischen Realität.

Mit Hilfe der Theorie zur pluralen Figurenkonstellation in Spielfilmen konnte deutlich gemacht werden, dass die individuellen Konflikte der Figuren durchaus in einen allgemeineren Kontext gestellt werden können. So sind unterschiedliche Facetten gesellschaftlicher Probleme wie Arbeitslosigkeit oder auch die Alkoholkrankheit, die in Dresens Filmen durch einzelne Figuren thematisiert werden, zumeist auf die gesamtgesellschaftlichen aktuellen Missstände zurückzuführen.

Die Arbeitsweise Dresens spielt in diesem Fall eine besondere Rolle. So erzeugen seine Schauspieler vor der Kamera erst die gewünschte Authentizität in ihrer Rolle, durch die intensive Auseinandersetzung mit der Rolle vor Drehbeginn. Dresen legt großen Wert auf die Einarbeitung der Schauspieler in die unterschiedlichen Berufswelten und Milieus und erreicht so eine ungezwungene Atmosphäre vor der Kamera, die improvisierte Szenen überhaupt erst ermöglicht. Das Agieren erscheint selbstverständlicher und auch die Zusammenarbeit mit Laiendarstellern, wird so von

Anfang an homogener, was wiederum die realitätsnahe Wirkung auf den Zuschauer unterstützt.

Im Rahmen der Vergleiche zwischen Dresens Werk und Filmen anderer europäischer Bewegungen konnten eindeutig inhaltliche und formale Parallelen herausgearbeitet werden. Dennoch bin ich zu der Erkenntnis gekommen, dass Dresens Arbeiten nicht einer bestimmten Bewegung zugehörig sind, sondern vielmehr aus allen für ihn interessanten und für seine Filme brauchbaren Ansätzen Anregungen beziehen. Dresen legt sich nicht auf eine bestimmte Arbeitsweise fest, wie in seiner filmischen Entwicklung der letzten 20 Jahre deutlich wurde. Je nach Geschichte unterscheidet er, filtert und wählt aus. Für ihn ist alleine der „innere Impuls einer Bewegung [...] entscheidend.“⁶⁵⁵ Diese Aussage erinnert wiederum sehr an Seeblens Überlegungen zur „Rückkehr des Sozialen im Film“. Er definiert keine eindeutigen Erkennungspunkte dieser Darstellung des Sozialen, sondern sagt: „Die soziale Wirklichkeit ist die Bewegung selbst, die Reise, die Flucht, die Suche.“⁶⁵⁶

Schließlich aber ist die Darstellung der Arbeit und der Berufe der Filmfiguren ein weiteres filmisches Mittel, um dem Sozialen ein Gesicht und dem Realen ein Spiegelbild zu verleihen. Authentizität und Realismus sind schlichtweg Effekte, die artifiziell hergestellt werden. Jeder Film präsentiert bestimmte Vorstellungswelten und Ausschnitte, die vorab durch den Regisseur und sein Team ausgewählt und verändert werden. Bei Dresens Filmen und seinem Blick auf die Arbeiter handelt es sich nicht um ein politisches Statement, sondern um eine komödiantische Milieustudie, die hauptsächlich zur Unterhaltung der Rezipienten dienen soll. Und in diesem Prozess liegt, ebenfalls zwangsläufig, auch eine gewisse Romantisierung der dargestellten Verhältnisse, der Versöhnung mit ihnen.

Die unterschiedlichen Register des Filmischen, sei es die Darstellung von realen oder fiktiven Geschichten, handeln sich immer, in Hinblick auf die Frage nach der außerfilmischen Wirklichkeit, eine Korrespondenz- Beziehungsdebatte ein. Realität und Fiktion waren und sind somit dem Film stets immanent. Ob es sich nun um einen fiktiven oder dokumentarischen Film handelt - beide Formen können lügen.⁶⁵⁷

⁶⁵⁵ Hallberg/Wewerka, „Zwischen Impuls und Korsett“, S. 325.

⁶⁵⁶ Seeblen, „Die Rückkehr des Sozialen im Film“, S. 21

⁶⁵⁷ Vgl. Franz, Susanne, „Bafici Nachlese: Andreas Dresen über seinen Film ‚Halt auf freier Strecke‘“, *Kunst in Argentinien*, 04.05.2012, www.kunstinargentinien.com/index.php/2012/05/04/bafici-nachlese-andreas-dresen-uber-seinen-film-halt-auf-freier-strecke/, Zugriff: 13.09.2012.

Insofern steht zu hoffen, dass sich in Zukunft, trotz der wieder anschwellenden Nachfrage nach biederem Unterhaltungsfilmen wie die von Til Schweiger oder Mathias Schweighöfer, sozialkritische und realistische Filme nicht mehr von den Kinoleinwänden verdrängen lassen. Diese sollten immer, als Teil der europäischen Kultur diskutiert werden und einen Einblick in alltägliche Verhältnisse, gesellschaftliche Konflikte oder aktuelle politische Ideen vermitteln.

6. Anhang

DOGMA 95⁶⁵⁸

DOGMA 95 is a collective of film directors founded in Copenhagen in spring 1995, DOGMA 95 has the expressed goal of countering “certain tendencies” in the cinema today.

DOGMA 95 is a rescue action!

In 1960 enough was enough! The movie was dead and called for resurrection. The goal was correct but the means were not! The new wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck.

Slogans of individualism and freedom created works for a while, but no changes. The wave was up for grabs, like the directors themselves. The wave was never stronger than the men behind it. The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby ... false!

To DOGMA 95 cinema is not individual!

Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratisation of the cinema. For the first time, anyone can make movies. But the more accessible the media becomes, the more important the avant-garde. It is no accident that the phrase “avant-garde” has military connotations. Discipline is the answer ... we must put our films into uniform, because the individual film will be decadent by definition!

DOGMA 95 counters the individual film by the principle of presenting an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

⁶⁵⁸ Diese Kopie des Manifestes ist dem Buch „Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos“, herausgegeben durch Jana Hallberg und Alexander Wewerka, beigelegt.

In 1960 enough was enough! The movie had been cosmeticised to death, they said; yet since then the use of cosmetics has exploded.

The “supreme” task of the decadent film-makers is to fool the audience. Is that what we are so proud of? Is that what the “100 years” have brought us? Illusions via which emotions can be communicated? ... By the individual artist’s free choice of trickery?

Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters’ inner lives justify the plot is too complicated, and not “high art”. As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise. The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love.

To DOGMA 95 the movie is not illusion!

Today a technological storm is raging of which the result is the elevation of cosmetics to God. By using new technology anyone at any time can wash the last grains of truth away in the deadly embrace of sensation. The illusions are everything the movie can hide behind. DOGMA 95 counters the film of illusion by the presentation of an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

THE VOW OF CHASTITY:

I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGMA 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).
2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).
3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place).

4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera).
5. Optical work and filters are forbidden.
6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)
7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
8. Genre movies are not acceptable.
9. The film format must be Academy 35 mm.
10. The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a “work”, as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations.

Thus I make my VOW OF CHASTITY

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of DOGMA 95

Lars von Trier, Thomas Vinterberg

Interview mit Andreas Dresen

Geführt von Kim Lange in Potsdam am 04.01.2013.

Kim Lange: Der Titel meiner Diplomarbeit lautet *Die filmische Repräsentation der Arbeit im Werk von Andreas Dresen*. Ich habe mir jetzt drei Filme ausgesucht. DIE POLIZISTIN, HALBE TREPPE und SOMMER VORM BALKON. Mir ist aufgefallen, dass alle Berufe, die dargestellt werden, unser Leben begleiten, dabei aber eher unauffällig erscheinen. Sie sind aber auch wichtig für unseren Alltag und stützen uns auf eine Art und Weise. Sei es der Arzt oder sei es der Pfleger oder die Pflegerin im Fall von Nike. Aber es sind alles Sachen, die uns eher unterbewusst beeinflussen und von denen wir einfach so ausgehen. Inwiefern wurde da bereits beim Beginn des Drehbuches eine ganz bewusst Wahl getroffen in Hinblick auf die Stützung der Gesellschaft? Vielleicht ist dein Gedanke auch vielmehr die Figurenpositionierung oder Figurenbildung?

Andreas Dresen: Grundsätzlich muss man sagen, dass es bei allen drei Filmen unterschiedlich gewesen ist. Und es folgt nicht einer gemeinsamen allgemeinen Idee, sondern auch stigmatischen Dingen. Bei DIE POLIZISTIN ist ja klar, dass das durch das Milieu bedingt war, das Polizeimilieu. Wir haben mit Leila Stielor Anfang der 90er Jahre schon das Tagebuch von Annegret Held entdeckt, MEINE NACHTGESTALTEN, nach denen der Film gedreht ist. Wir haben in 13 Fassungen an dem Drehbuch geschraubt und recherchiert. Erst in Berlin, dann bei der Polizei in Rostock – wir sind auch mitgefahren – und wussten dann im Endeffekt sehr viel über diesen Beruf. Uns hat damals interessiert, dass das Klischee das man selber über die Polizei im Kopf hat, sich für uns ganz anders dargestellt hat als wir die Leute kennengelernt haben. Als wir plötzlich mal mit unterwegs waren und es zum Teil soziale Leute sind, die mit sehr rauen Seiten der Gesellschaft zu tun haben. Und so ist ja auch unsere Hauptfigur in DIE POLIZISTIN, die eigentlich ein bisschen zu großes Herz hat für die Sachen, die sie machen muss. Weil sie immer zwischen die Fronten gerät. Das war der interessante Punkt. Und dann auch die Polizei als Exekutive sozusagen des Staates im Streit in die gesellschaftlichen Bereiche hinein umgesetzt und durchgesetzt werden muss. Die Leute geraten in Konflikt mit dem der die Gesetze macht, der weiter weg ist von den Dingen. Die Polizisten sind direkt mit dem Alltag der Gesellschaft konfrontiert. Und das war spannend und dadurch bewegt man sich dauernd an diesem Schnittpunkt entlang.

Bei HALBE TREPPE war es ganz anders. Da ist es über die Grundkonstellation, dass wir gesagt haben, wir wollen eine Geschichte erzählen, die in gewisser Weise auf eine entfernte Art etwas mit uns selber zu tun hat. Weil wir improvisieren, wir waren zu dem Zeitpunkt alle Ende Dreißig und Beziehungsdramen haben wir alle schon genug erlebt und da wissen wir einiges drüber und da lässt sich einiges drüber improvisieren. Das war jedenfalls der Plan. Und dann suchen wir Material mit dem wir gut umgehen können. Wo wir viele Szenen haben und die Ideen haben, die improvisiert werden und ich wollte eine Gruppendynamik haben. Der Gedanke nach Frankfurt/Oder zu gehen, also nicht Zuhause zu drehen und zusammen zu leben, gemeinsam wegzufahren und ich habe dann in Frankfurt/Oder gemeinsam mit ein paar Leuten aus dem Team recherchiert.

Und an dem Tag dieser Recherche sind wir gemeinsam dort hingefahren und es ist eigentlich die ganze Berufskonstellation entstanden durch die Orte in Frankfurt. Das erste das wir gesehen hatten war dieser LKW-Parkplatz der außerhalb des Ortes war.

Der war nicht zu übersehen, wenn man nach Frankfurt fährt. Den gibt es ja nicht mehr, aber damals standen dort 4000-5000 LKWs, also gigantisch! Und ich fand das einen spannenden Ort und wollte unbedingt davon erzählen und dachte, da müssen wir irgendwie versuchen zu drehen. Dann fuhren wir nach Frankfurt und aßen in der Imbissbude Mittag und haben uns mit dem Imbissbudenbetreiber unterhalten, und Axel wollte schon immer mal gerne einen Kneipenbesitzer spielen. Und ich dachte, vielleicht stellst Du den in eine Imbissbude. Und die Imbissbude, die wir dann gefunden haben, ist ein Treffpunkt der Abgestürzten in Frankfurt. Es ist ein sozial sehr interessanter Ort. Der originale Imbissbetreiber fühlte sich für seine Klientel auch ein bisschen verantwortlich und hat denen Behördenformulare ausgefüllt und das fand ich sehr rührend. Und so eine Figur zu erzählen ist spannend. Der auf der einen Seite zusehen muss, dass er selber klarkommt und auf der anderen Seite noch eine soziale Verantwortung übernimmt und sich zuständig fühlt. Und dann kam natürlich der Gedanke mit wem er denn Zusammensein könnte. Meine Nachbarin hatte mir erzählt, dass sie in der DDR-Zeit Drogistin war. Dann hat der Laden zu gemacht und nach der Wende war sie arbeitslos, bis sie mir im Treppenhaus irgendwann erzählte: „Ich hab mich grad' in einer Parfümerie beworben und da haben sie mir erstmal gesagt, wie ich die Fingernägel zu machen hab' und wie ich auszusehen habe und das hat mich total angekotzt! Und da bin ich gleich wieder abgehauen.“ Und das hatte ich irgendwie im Hinterkopf und dachte diese Geschichte sei interessant. Und ich finde sowieso, dass diese Angestellten-Berufe, diese normalen Berufe aus der Mitte der Gesellschaft viel zu selten in Filmen auftauchen. Wenn man sich das Fernsehprogramm anguckt, sind es häufig Journalisten, Designer. Das sind die Milieus die man sieht und im Gegenzug sind die Abgestürzten der Gesellschaft auch wieder interessant und die Mittelklasse, die die Gesellschaft trägt, die kommen viel zu selten vor. Das ist der Grund, warum ich immer wieder nach diesen Berufen suche.

Man kann das auch in HALT AUF FREIER STRECKE sehen bei den Fahrern im Paketverteilerzentrum. Berufe, die sonst so gut wie gar nicht vorkommen im Kino. Handfeste Berufe, ohne die die Gesellschaft nicht funktioniert. Wir müssen alle mit der Straßenbahn fahren, wir wollen unsere Pakete haben, wenn wir sie bei Amazon bestellt haben. Und deswegen fand ich damals eine Frau die in der Parfümerie arbeitet, vielleicht aus einem anderen Milieu kommend, früher vielleicht Drogistin war, interessant. Weil sie in einen Verfeinerungsmechanismus gerät, dadurch, dass sie ständig mit diesen Gerüchen... Und wenn die mit einem Imbissbudenbetreiber zusammenkommt ist das schon geruchsmäßig eine interessante Herausforderung in der Beziehung. Und dann haben wir weiter überlegt, wer könnte denn jetzt, also wer aus der Beziehung Imbissbetreiber/Parfümfrau rausdrängt ist ja wohl klar. Die Dame, die sich verfeinert, denkt sich irgendwann, dass kann ja für mich nicht alles gewesen sein. Also wird die sich jemand anderes suchen. Wer könnte denn das in Frankfurt/Oder sein? Und wenn es kein Imbissbetreiber ist, dann wäre ein Pseudointellektueller schön. Und ich kenne viele Journalisten von denen mir einer von seinem Volontariat erzählt hat, dass es für ihn das Demütigste war, dass er die Horoskope schreiben musste. Und ich dachte, okay, ein Provinzjournalist! Einer, der mal investigativen Journalismus machen wollte. Jetzt muss er aber über den 100sten Geburtstag berichten, Horoskope schreiben und so 'nen totalen Blödsinn, der völlig gegen seine Berufsmoral läuft. Und aus dem ist dann sukzessive über einen Schauspieler ein Radiomoderator geworden, weil der sich besser darstellen lässt im Film. Und da ich auch den Truck-Parkplatz frei hatte, dachten wir, ok, dann geben wir dem die Frau, die auf dem LKW-Parkplatz arbeitet. Gabi Schmeide, die das spielte, kann gut russisch. Und man hat dort auch diese ganzen Osteuropäer, die die Sprache auch nützen.

Das war im Prinzip alles an einem Tag innerhalb relativ kurzer Zeit, dass die Grundkonstellation der Berufe für HALBE TREPPE entstand. Die Schauspieler haben das auch alles während der Vorbereitung zum Film gemacht und haben dort gearbeitet und sind ins Milieu eingetaucht. Und wir dann damit auch. So ist das bei dem Filmen entstanden.

Und beim SOMMER VORM BALKON war es viel stärker über Wolfgang Kohlhasse, der den Film geschrieben hat. Und Nike war schon immer Altenpflegerin. Also er hatte immer schon diese Konstellation mit Oskar, mit den alten Leuten drin. Und das fand ich auch immer sehr schön. Was wir dann gemacht haben, war in einem realen Pflegedienst in Berlin zu drehen. Das ist also ein tatsächlicher Pflegedienst mit der realen Chefin. Auch die Ärzte aus dem Krankenhaus sind alles Original-Ärzte. Ich habe da einen neorealistischen Touch in die Erzählung rein gebracht, weil das für den Film passend schien. Und weil das bei Wolfgang angelegt war. Und ich dachte, dann nütze ich das, wenn ich mit Original-Leuten arbeite. Das gibt es dann auch Sachen, wo das Drehbuch durchaus mal verlassen wird. Oder wo es etwas freier mit dem Text umgeht. Und so ist es dort entstanden.

Die Pflegeberufe, mit denen war ich schon häufig konfrontiert. Meine Nachbarin hat das später umgeschult, die arbeitet jetzt als Kranken- und Altenpflegerin und spielt bei HALT AUF FREIER STRECKE auch mit. Die pflegt dann später Frank Lange. Ich hab sie einfach gefragt ob sie bei uns nicht einfach mit machen will. Ich suche nach solchen Sachen meistens auch. Ich finde, dass ausgerechnet die Mitte der Gesellschaft unterrepräsentiert ist.

KL: Es kommt bei dir auch immer wieder das Wort „sozial“ durch. Bei der Berufsauswahl, wie sich die Leute in ihren Berufen verhalten und in Kontakt zu anderen kommen. Das ist schon auch ein Thema oder? Das Soziale in der Gesellschaft zu verbildlichen.

AD: Häufig sind ja Leute, die an solchen Schnittstellen arbeiten mit Konflikten torpediert. Also Nike kriegt es ja faustdick, sage ich mal. Das fand ich in diesem Film sowieso immer ganz schön, dass er unter der Hand erzählt das Buch von Wolfgang von Solidarität. Das kommt jedenfalls vor. Zwar nicht auf direkte Art, aber auf verklausulierte Art und eine sehr schöne Art, finde ich. Nike, die erst einmal eine pragmatische Frau ist, hat aber auch, obwohl sie das selber wahrscheinlich gar nicht so sehen würde, das Herz am rechten Fleck. Sie bleibt dann eben doch ein bisschen länger und liest noch was vor und das kriegt sie natürlich nicht bezahlt und kommt damit auch in Konflikt. Ihre Chefin liest ihr ja später auch die Leviten dafür. Wir haben natürlich recherchiert und ich weiß was die Leute in den Pflegeberufen für einen straffen Zeitplan haben. Das ist echt hart. Und dann auch noch schlecht bezahlt. Und ich fand es dann auch interessant so etwas zu thematisieren in einem Film. Bis hin zu dem Umstand, dass jemand wie Kathrin, die keine Arbeit hat und die ganze Zeit mit der Arbeitssuche beschäftigt ist, unterm Strich genauso viel oder sogar mehr Geld kriegt als Nike, die arbeiten geht. Das ist nicht Mund zu Mund Propaganda, das ist einfach Realität. Und dass das bei jemandem wie Nike natürlich auch unterschwellig Frust auslöst. Sie sagt das ja irgendwann mal. Zwar nicht so, aber in einem Streit im Treppenhaus sagt sie zumindest mal: „Ich gehe wenigstens arbeiten.“ Da kommt auch ein bisschen Sozialneid plötzlich mit rein. Und ich finde das wichtig von so etwas zu erzählen. So etwas kommt in der Gesellschaft und im Leben einfach vor. Und man kann indem man so etwas darstellt unter der Hand und obwohl die Geschichte ja scheinbar nicht politisch daher kommen, doch etwas über die Gesellschaft erzählen. Jedenfalls in einem Film wie

SOMMER VORM BALKON. Der ist ja auch auf den ersten Blick nicht politisch. Aber er ist dann doch politisch, denn es geht um Arbeitslosigkeit, es geht um Zusammenhalt in der Gesellschaft und wenn man dann schon sieht, bei jemandem wie Nike, wie der Zusammenhalt auseinanderfliegt, weil der ökonomische Druck zu hoch ist, sich jemand trotzdem dagegenstemmt, erzählt das ja was. Der Film hat dann, wenn man so will eine positive Botschaft. Weil da jemand unterwegs ist, der trotz des Drucks sagt: Nee, aber das ist mir halt wichtiger. Aber am Schluss passiert es ihr dann eben doch. Sie ist im Stress, sie schnauzt Helene an und in dem Moment, dummerweise...

KL: ...passiert es.

AD: So ist das dann halt. Das ist auch ungerecht, hat aber auch eine schöne Wendung. Es gibt keine Barmherzigkeit. In dem man das so löst, vermeidet man Sentimentalität oder falsche Sentimentalität in dem Zusammenhang.

KL: Würdest Du sagen, dass Deine Filme durch diesen politischen Touch immer wieder auch sozialkritisch sind? Ist es dein Ziel die Leute darauf aufmerksam zu machen?

AD: Nein, nicht mit Gewalt, nicht didaktisch. Aber ich versuche genau zu sein. Und wenn man das versucht, dann landet man da. Das ist immer so. Der Film HALT AUF FREIER STRECKE erzählt vom Sterben in einer Familie. Das ist ein komplett unpolitisches Thema. Ich würde erst einmal sagen, dass ist etwas sehr privates, was jeden Menschen aber auch betrifft. Indem man den Film dann aber in ein bestimmtes Setting setzt, erzählt er doch wieder etwas über die Gesellschaft. Diese Familie von der wir da erzählen, die ist nicht reich, sondern die haben sich gerade mal ein Häuschen geleistet. Ein Reihenhäuschen. Die haben sich Ihren großen Traum erfüllt. Jetzt bedeutet diese Sterbesituation natürlich auch einen ökonomischen Druck. Die reden dann ja auch durchaus darüber, ob sie dann aus dem Haus wieder ausziehen müssen. Keiner weiß es. Da klärt auch der Film nicht auf. Aber der ökonomische Druck spielt in dieser Geschichte eine Rolle, weil die Leute in diesem freien Fall leben.

Weil er vielleicht mal andere Träume hatte, vielleicht wollte er mal Musiker werden, keine Ahnung. Er macht ja Musik. Jetzt arbeitet er in einem Paketverteilungszentrum und sie als Straßenbahnfahrerin, die verdienen beide ganz gutes Geld. Ich habe das recherchiert, das ist nicht so schlecht. Beide sind in Lohn und Arbeit und in der Mittelklasse der Gesellschaft. Lower Middle Class wahrscheinlich. Trotzdem nicht frei von den Dingen die ringsum passieren. Dann gibt es Leute denen sie begegnen, in diesem Fall aus dem Gesundheitssystem, die diesen sozialen Druck auch wieder rein tragen. Wenn man an den Pflegedienst denkt, mit dem sie die Pflegeleistungen durchgeht, das ist so ein Ding. Von so etwas erzählt man automatisch mit, wenn man das Thema anfängt ernst zu nehmen. Wenn man sagt, wir spielen in einem Milieu, was jenseits der sozialen Sphäre von 70/80% der deutschen Bevölkerung ist, nämlich in einem Milieu von ganz Reichen oder ganz Armen. Die meisten Leute in diesem Land bewegen sich auf einem relativ gesunden finanziellen Fundament und gehen tagtäglich ihrer Arbeit nach. Nur leider ist das scheinbar für viele Leute im Filmbereich als Thema unattraktiv. Weil es natürlich auf den ersten Blick wenig Spannungen beinhaltet. Man kommt nicht in die Extreme. Man bewegt sich im Mittelfeld. Das Mittelfeld ist natürlich ein bisschen schwerer zu erzählen. Aber ich finde es total wichtig, deswegen gehe ich da genau immer wieder hin. Wenn ich die Entscheidung selber habe – bei HALT AUF FREIER STRECKE hatten wir sie ja – war es ganz klar von Anfang an,

dass wir in einem Bereich gehen, wo die Leute nicht reich und nicht arm sind. Und dann kann man die Berufe dazu selber suchen. Da ist ein breites Spektrum. Was passt zu der Geschichte? Was könnte da funktionieren? Straßenbahnfahrerinnen fanden wir z.B. auch deswegen interessant, um dem Film zwischendurch eine Offenheit zu geben. Mit der zu fahren, durch die Stadt zu fahren, eine Verallgemeinerung zu kriegen in dem Film, eine Offenheit. Weil die Geschichte sehr klaustrophobisch ist. Wenn sie – hätte man ja auch machen können – in der Finanzbehörde arbeitet, ist das schwerer darstellbar. Jemand sitzt dann am Schreibtisch. Aber auch das! Warum nicht?!

KL: Ich habe da vor allem bei der Straßenbahnfahrerinnen daran gedacht, dass ihr Leben weiter in Bewegung ist. Sie fährt weiter und sie wird auch weiter fahren, wenn ihr Mann verstorben.

AD: Ich folge meinem persönlichen Interesse. Man muss ja nicht einen Film machen, der schon gemacht wurde. Ich suche immer nach Sachen, wo ich denke, das ist noch nicht so richtig erzählt worden. Oder da gibt es für mich ein Defizit. Bei *WOLKE 9* oder *HALT AUF FREIER STRECKE* sind es auch thematisch Filme die sich in einen Bereich begeben, wo es vieles Ungenaues gibt. Dann versuchen wir irgendwie mit der dezidierten Improvisationsmethode an den Stellen genauer hinzuschauen und feiner zu erzählen. Und wir blasen das nicht auf mit spektakulären dramaturgischen Effekten. Die Geschichten sind ja komplett banal. *HALT AUF FREIER STRECKE* hat überhaupt keine richtige Story. Der Mann bekommt eine tödliche Diagnose und dann stirbt er. Es gibt keinen Drehpunkt, keinen Wendepunkt, klassische Dramaturgie, es greift nichts. Trotzdem ist er fast zwei Stunden lang. Mich hat dabei interessiert den Weg ganz genau anzugucken und eben nicht die letzte Reise ans Meer oder so noch da rein zu bauen. Sondern nur das. Das reicht ja auch. Es ist für alle schon schwer genug als Herausforderung. Und auch *SOMMER VORM BALKON* ist ein Film, den kann man schlecht erzählen. Da passiert so dies und jenes. Im Kern kann man sagen: zwei Freundinnen und dann kommt ein Mann und dann wird die Freundschaft ein bisschen kippelig. Aber es wird ja auch noch allerhand anderes erzählt: ein Junge verliebt sich zum ersten mal und macht schlechte Erfahrungen, alte Leute sind einsam, eine Frau bemüht sich wieder Arbeit zu finden, hat ein Alkoholproblem durch ihre soziale Situation bedingt. Es ist ein ganzes gesellschaftliches Spektrum. Und das mochte ich auch immer an der Geschichte. *POLIZISTIN* kann man auch schlecht erzählen und war deswegen auch schwer zu entwickeln. Es sind Geschichten die schwer zu schreiben sind. Weil es nur so einen geringen dramaturgischen Bogen gibt. Es gibt einen dramaturgischen Punkt, die Liebesgeschichte mit dem Russen, das würde ich heute auch anders machen. Das ist auch das Schwächste an dem Film.

KL: Das geht schon eher in die klassische Erzählung hinein.

AD: Ja, das haben wir damals mit einbezogen. Das schien uns damals die Lösung. Heute wären wir wahrscheinlich mutiger. Also ich finde bei *POLIZISTIN* die erste halbe Stunde das Beste an dem Film. Eigentlich hätten wir uns trauen müssen so weiter zu erzählen. Es hätte den Film sehr viel besser gemacht, offener zu erzählen. Ohne dass das in ein Korsett gerät. Wo das Korsett in dem Film greift, wird er leider schwächer.

KL: Noch mal kurz zu den Berufen. Du arbeitest ja sehr viel mit Laien, die dann quasi in ihren Berufen auftreten. Ist das für Dich wichtig um – ich weiß Du magst das Wort authentisch für Deine Filme nicht – sagen wir die Realitätsnähe hinzubekommen.

Kommt daher der Wunsch auf die echten Arbeiter zurückzugreifen um dem Ganzen einen realistischen Rahmen zu geben?

AD: Ja, es ist einfach bei bestimmten Situationen unglaublich hilfreich. Ich finde, sie bringen ganz viel ein, was ich gar nicht wüsste. Für mich ist es eine große Inszenierungshilfe. Bleiben wir mal beim SOMMER VORM BALKON. Was die in der Suchtmedizin dort machen mit der Einlieferung mit Inka Friedrich, das hätte ich niemals inszenieren können. Auch den Tonfall den die Ärztin dort anschlägt. Die ganze Szene, die ja im Film recht lang ist, hat nur eine halbe Stunde gedauert. Zwei Takes, fertig! Ich hab der gar nichts gesagt. Ich war nicht einmal mit im Raum, sondern draußen am Monitor, weil ich nicht stören wollte. Die Ärzte haben ihre Routine, die wissen was sie zu tun haben und das hat auch gar nichts mit dem Drehbuch zu tun. Wolfgang hatte da auch was ganz anderes geschrieben. Halt eine Einlieferung. Das waren drei Sätze. Und jetzt ist es eine riesen Nummer geworden. Man merkt irgendwie, die weiß was sie tut. Das wäre für eine Schauspielerin ganz schwer nachzuspielen. Fast unmöglich, glaube ich. Und ich benutze das deswegen, weil ich glaube, das... also ich sitze ja auch gerne im Kino und erlebe und gleiche das mit meinen Erfahrungen ab. Und manchmal ist es schön zu sehen, dass es dem was ich kenne nahekommt. Deswegen geht es bei manchen Filmen, dass man das kreuzt, Realität und Fiktion. Bei SOMMER VORM BALKON ist es recht heftig, weil der Film ist über 80 % straff geschrieben von Wolfgang Kohlhaase und dann büchst er manchmal aus. Gerade in diesen Bereichen franst der Film aus. Und das habe ich natürlich mit Absicht gemacht.

KL: Um das ein bisschen zu lockern?

AD: Ja, weil der Film für mich sowieso etwas sehr impressionistisches hatte. Überall vorbei gehen, mal in ein Fenster reingucken und dann wieder weiter gehen. Ein Gefühl von einem Leben in einer Stadt. Da gehört das halt dazu. Und dann dachte ich, dass könnte vielleicht funktionieren in dieser Kollision zwischen den streng geschriebenen abstrakten Kohlhaase-Dialogen und diesen frei gespielten Szenen. Das ging zum Glück auf in dem Film. Ansonsten würde ich das nur bei den Impro-Filmen machen. Bei Filmen wie WHISKEY MIT VODKA bietet sich das nun nicht unbedingt an mir realen Leuten zu arbeiten. Weil der Film so streng gebaut ist. Da gehe ich dann ungern dazwischen. Aber es hängt immer auch davon ab, was es für eine Szene ist. Das muss man sich immer angucken. Ich bin das keineswegs dogmatisch. Ich habe halt nur die Erfahrung gemacht, dass von diesen Leuten, die real in diesen Berufen arbeiten extrem viel kommt. Und wenn ich mich in so einer Situation zurücknehme als Regisseur, öffnen die sich und transportieren einen ganz tolle Ebene da hinein. Auch für die Geschichte, weil sie natürlich Dinge sagen, die man sich nie ausdenken könnte. Oder die mir auch nie einfallen würden. Der Arzt am Anfang bei HALT AUF FREIER STRECKE z.B. macht extrem langen Pausen. Das wäre mir im Traum nicht eingefallen. Aber er macht es halt so. Er macht es um den Leuten Raum zu geben, dass sie es begreifen und ihre Fragen zu stellen. Und plötzlich entsteht etwas ganz Spannendes! Es ist ja in dem Raum entstanden als wir gedreht haben, das habe ich ihm ja nicht vorab gesagt.

KL: Auch, dass er ans Telefon geht mitten im Gespräch. Es hat etwas Unperfektes. Etwas Natürliches kommt da durch.

AD: Das ist der Arzt-Pieper. Der geht wirklich los. Das ist real. Das ist wirklich Zufall. Er hat geflucht. Er hatte mich vorher gefragt, ob er das Telefon ausschalten soll. „Wie immer“, hab ich gesagt. „Das Telefonat wird nicht durchgestellt, wenn ich solche Gespräche führe. Was ich nicht ausmachen kann, ist mein Arzt-Pieper und dann muss ich zurückrufen“. Kann ja ne OP sein, er ist ja Operateur. Und bei zwei Takes an der gleichen Stelle – ich dachte, das kann nicht wahr sein, aber genau so ist es leider – er sagte: „Es ist wirklich immer die gleiche Scheiße“. Kein Krankenhaus kann es sich leisten, einen Arzt abzustellen nur für solche Gespräche. Das ist eben so.

KL: Vielleicht noch mal zu dem Wirklichkeitsabbild, das viele mit authentisch bezeichnen, wenn sie über einen Film von Dir schreiben. Da gibt es bestimmte Mittel und Signale, die man sieht oder die man nutzen kann filmisch gesehen. Sowohl formal als auch inhaltlich. Würdest Du selber sagen, die Berufe würden da einen Teil von ausmachen?

AD: Ja, ich denke schon. Einfach weil das Unspektakuläre erst einmal jenseits von dramatischer Konstruktion ist. Ein Hollywoodfilm sucht in seiner Zuspitzung der Geschichte dramatische Umschlagpunkte, die dann mit spektakulärer Musik spektakulär emotional hintermalt werden. Aber das sind Filme, die werden für ein internationales Massenpublikum hergestellt und müssen nach bestimmten Codes funktionieren. Man wird in einem Hollywoodfilm wohl kaum jemanden finden, der in einer amerikanischen Büchsenfabrik arbeitet und Fischbüchsen herstellt. Das ist halt nicht. Obwohl es das in Amerika natürlich auch gibt. Das findet in Hollywood nicht statt, weil man, glaube ich, der Meinung ist, dass das ein Massenpublikum eher abschreckt ins Kino zu gehen. Die folgen natürlich der Idee der Traumfabrik. Das man im Kino Dinge sehen möchte die nichts mit dem eigenen Alltagserleben zu tun haben sondern besonders sind. Dem stellt sich meine Sicht komplett entgegen. Man kann auch mit unspektakulären Dingen, spektakuläre Geschichten erzählen. Ich versuche genau das Gegenteil. Ich nehme etwas scheinbar total banales was jeder kennt und versuche genau damit Kino zu machen. Ein Mann stirbt. Da ist schon in einem Wort die ganze Geschichte wiedererzählt. Im Kreis seiner Familie könnte man noch hinzufügen um es ein bisschen genauer zu machen. Aber das ist es schon. Jetzt versucht man damit etwas zu bauen, was im Kino trotzdem einen Sog entwickelt und auch wirklich funktioniert. Man erzählt aus dem Herzen der Alltagserfahrung der Zuschauer. Insofern wäre es glaube ich hinderlich Berufe zu wählen, die für die meisten Menschen auch jenseits ihrer Alltagserfahrungen liegen. Und die dann die Geschichte wieder weg führen und aus dem Alltagsempfinden der Menschen entrücken. Diese Berufe verorten die jeweilige Geschichte im Herzen der Gesellschaft und nicht an den Randbereichen. Deswegen, glaube ich, sind die Geschichten näher an den Alltagserfahrungen der Menschen, die da im Kino sitzen. Weil die wenigsten sind ganz reich und die wenigsten sind ganz arm. Die meisten sind halt so wie Du und ich irgendwo in der Mitte drin. Und leben ihren Alltag in diesem Land.

KL: Sprechen wir da schon von dem der Punkt Identifikation, der da mit reinspielt. Meine Gedanken waren, dass der Beruf eher eine untergeordnete Rolle als „Authentizitäts“-Mittel spielt, um diese Figuren zu bilden mit denen sich die Menschen dann wiederum identifizieren können oder Dinge wiedererkennen. Entstehen die Berufe erst nach und nach?

AD: Ja und nein. Interessanterweise fangen wir fast immer damit an, mit den Berufen. Es gibt natürlich die Geschichte, das was man erzählen will. Und dann kommt man aber relativ schnell zu dem Punkt, dass man sich erst einmal fragt: „Was machen diese Figuren eigentlich? Wo kommen die denn her?“ Und wir haben insbesondere bei den Improvisationsfilmen richtig ausgeschriebene Biografien für die Figuren. Wo haben die gewohnt? Wann sind die umgezogen? Wo haben die ihre Arbeit angefangen? Teilweise sind diese biografischen Punkte gar nicht alle im Film drin. Aber die wussten wir. Und die spielen dann eine Rolle z.B. bei der Ausstattung. Wenn man sich die Räume genau anguckt, wird man ganz viel über die Leute erfahren. Das ist dann wieder ein interessanter Aspekt. Allein schon die Plattensammlung von Frank Lange erzählt ganz viel über den. Die da im Raum steht. Die Schauspieler wissen es auch und nutzen das durchaus beim Improvisieren. Wir benutzen auch diese Berufe um ein soziales Setting herzustellen. Ich meine wenn man mal davon ausgeht wie wir unser Leben verbringen, mindestens ein Drittel, wenn nicht mehr, und von der Wichtigkeit auf jeden Fall, ist das Arbeitsleben. Ich staune immer bei Filmen, wo das gar nicht vorkommt. Ich bin dann manchmal richtig perplex, wo ich sage: „Häh? Arbeiten gehen die eigentlich nicht, oder was?“ Ich meine, das strukturiert unseren gesamten Alltag, das strukturiert unser Leben: Wann haben wir Urlaub? Wann haben wir frei? Wann kommen wir nach Hause? Wie können wir noch einkaufen gehen? Und manchmal überlegen sich Leute einen Film, als ob es das alles gar nicht gäbe. Das finde ich dann ganz erstaunlich, muss ich sagen. Das ist glaube ich bei 80 % der Leute in diesem Land, ach auf der ganzen Welt, komplett anders. Und die Filme sich in irgendwelchen Sphären bewegen, die haben mit meinem Alltag nichts zu tun.

KL: Ich finde Glaubwürdigkeit ist da ein ganz schönes Wort, was das betrifft. Das man einen Film sieht, und man denkt: „Genau so könnte es passieren oder genau so ist es Menschen vielleicht auch schon passiert. Und es ist glaubwürdig was da erzählt wird.“

AD: Ja, das hat mit Arbeitsleben eben auch zu tun. Also das spielt nun nicht die dominante Rolle. Es ist auch keineswegs so, dass die Geschichten nun dauernd in die Arbeitswelten eindringen. Aber Kollegen strukturieren ja auch unsere sozialen Beziehungen. Woher kennen wir denn Leute? Wo entstehen Beziehungswelten? Na klar, auf der Arbeit. Unser Leben prägt das in ganz entscheidende Maße, glaube ich.

KL: Das ist wahrscheinlich auch wichtig, dass Momente, die jetzt nicht so unbedingt die Geschichte vorantreiben, trotzdem zu zeigen. Vor ein paar Tagen habe ich mir noch mal HALT AUF FREIER STRECKE angeguckt. Der Moment wo er nach der Diagnose in der Paketstelle ist und arbeitet. Man hat da einen kurzen Einblick in den Job und man merkt er macht sich da Gedanken und er findet es grade irgendwie ganz komisch hier zu sein. Und trotzdem passiert es aber natürlich weiter. Und das bringt in dem Sinne ja die Geschichte nicht voran, aber es ist trotzdem etwas was Du aufgreifst.

AD: Na klar. Wo kommt denn der her? Der hat seine normalen Lebensstrukturen und davon erzählt ja der Film auch. Bei der Geschichte ist es sogar elementar, weil man einen Alltag hat und nun an einem Punkt die Geschichte einsteigt, als der Alltag zerschossen wird. Wo er definitiv nicht mehr funktioniert. Aber wir müssen natürlich trotzdem davon erzählen: was war denn das, was hier gerade zerstört wird? Das muss in der Geschichte ja auch irgendwie auftauchen. Aus welcher Welt wird er denn gerissen? Was ist denn das? Er meint an diesem Alltagstrott festhalten zu können und da wieder

hin gehen zu können. Wie man sich an so etwas auch klammert, weil Alltag strukturiert uns ja auch.

KL: Ich habe jetzt noch einen Themenbereich meiner Arbeit, wo ich den Vergleich zu anderen Filmbewegungen im Blick habe. Zum einen der Neorealismus in Italien, die Dogma 95 und auch das New British Cinema mit Mike Lee und Ken Loach. Dadurch, dass ich viele Interviews von Dir gelesen habe, weiß ich, dass sind Filme, die Du Dir selber gerne anschaust und die dich zu einem gewissen Teil beeinflussen. Du gehörst ja nicht einer bestimmten Bewegung oder Gruppierung an. Könntest Du Dir vorstellen nach ganz bestimmten Richtlinien Filme zu machen.

AD: Eigentlich nicht. Ich brauche das nicht. Dogma 95 finde ich auch einen guten PR-Gag. Es hat sich ja kein Schwein dran gehalten. Das muss man ja auch mal sagen! Es gibt keinen einzigen wirklichen Dogma Film. Es gibt immer nur die ganzen Abbitten was die Regisseure immer danach geleistet haben und doch nicht gemacht haben. Das ist inspirierend so zu denken und letztendlich habe ich lustigerweise zur selben Zeit NACHTGESTALTEN gedreht, der auch so eine bisschen so einer Richtung folgte, obwohl es aus einer ganz anderen Ecke kam. Peter Rommel mein Produzent brachte mir dann plötzlich das Dogma aus Cannes mit und sagte: „Hier, guck mal!“ Aber ich würde selber nie nach einem Dogma drehen. Wir hätten sicherlich – wenn wir gewollt hätten – HALBE TREPPE nach Dogma 95 drehen können. Aber ich wollte den immer mit Musik machen und irgendwie auch verrückter und was soll das bei einem Film so zu tun als ob es keinerlei Gestaltung gäbe. Das ist doch Quatsch. Film ist gestaltet. Ich fand das inspirierend und lustig als Thesenpapier, aber nicht für die praktische Arbeit geeignet. Die meisten Sachen sind glaube ich mehr in den Medien vorhanden, als in der Realität. Die Berliner Schule gibt es ja auch nicht. Die Berliner Schule ist eine Medienerfindung. Das suggeriert ja immer, die würden alle um einen Tisch sitzen. Die kennen sich zum Teil gar nicht mal. Sie kommen auch gar nicht aus Berlin. Ich habe da nie das Bedürfnis gehabt mich da zuzuordnen. Ich treffe mich mit einzelnen Kollegen gerne, aber das heißt nicht, dass wir ein Papier aufstellen. Wir reden miteinander, wir treffen uns auch so mal zum Bier. Ansonsten machen wir halt unsere Arbeit. Letztendlich ist das bei allen so. Als Regisseur ist man immer ganz schön alleine. Auch wenn man mal jemand in den Schneiderraum holt, was ich durchaus mache – und die Kollegen machen das ja auch – oder wenn ich irgendein Schauspieler besetzt will und ein Kollege hat mit dem gedreht, dann rufe ich da an und frage: „Sag mal, wie ist denn der? Und wie war denn das?“ So etwas gibt es dann schon. Oder umgekehrt bei mir dann natürlich auch.

KL: Dieses Alleine löst Du dann vor allem im Drehprozess aber ein bisschen auf. Dadurch, dass Du einen Ensemblecharakter drin hast.

AD: Ja, das Team mit dem ich arbeite. Das sind ja meine Freunde. Da geht es dann schon, dass wir zusammenrücken. Auch mit den Schauspielern. Man trifft sich immer wieder in diesen Konstellationen.

KL: Wie ist da deine Arbeitsweise, also der Hintergrund wie Du drehst? Inwiefern glaubst du gibt der Film das wieder, wie Du arbeitest? Häufig wurden ja alle gleichberechtigt behandelt und jeder gibt auch sein Input dazu.

AD: Der Film ist die Arbeit einer Gruppe. Manchmal eine kleinere, manchmal eine größere. Ich mache ja nicht alle Filme mit so einem kleinen Team. Es gibt ja auch Filme wie WISKEY MIT VODKA wo ich 40-50, manchmal 60 Leute am Set brauche um das umzusetzen. Aber grundsätzlich ist es immer so, dass es die Arbeit einer Gruppe ist. Deswegen gibt es bei mir z.B. niemals – das wirst Du in keinem einzigen Abspann sehen – die Formulierung „ein Film von“. Das vermeide ich und es steht auch nicht auf den Plakaten. Mittlerweile habe ich die Kraft das durchzusetzen. Das steht dann „Regie“. „Ein Film von“ suggeriert immer einen Alleinvertretungsanspruch. Das finde ich aber Quatsch. Bei HALBE TREPPE haben wir es auf die Spitze getrieben. Da steht über dem Abspann „Ein Film von“ und dann kommen die Namen aller Beteiligten. Das ist auch ein ganz klares Statement. Das ist auch mit Absicht. Weil für mich ist das wie gesagt eine Gruppenarbeit und die Inspiration der Kollegen mit denen ich da unterwegs bin, die gehört halt auch maßgeblich dazu. Ich kann nicht alleine! Was ist denn ein Regisseur? Ich führe nicht die Kamera, ich spiele nicht, ich schneide auch nicht, ich mache eigentlich gar nichts! Ich bin der Onkel der für alles und nichts zuständig ist. Deswegen brauche ich meine Kollegen dafür und die sind auch wunderbar. Regie beschreibt was es eigentlich ist: den roten Faden durch die Geschichte zu spinnen. Im Zentrum zu stehen und zu sortieren. Zu sagen: „Das ist gut für das was wir erzählen wollen und das ist jetzt nicht so gut.“

KL: Diese Gruppierung ist dann auch etwas, was im Film immer wieder auftaucht. Sei es eine kleine Treppe wie bei HALBE TREPPE, die Pärchen, die auch eine Freundschaftsgruppe sind oder in einer größeren Runde bei DIE POLIZISTIN, wo es die Polizeigemeinschaft und die Kollegen untereinander gibt. Das finde ich immer wieder sehr prägnant. DIE POLIZISTIN finde ich eine Ausnahme, wo Du auf eine Person und ihr Inneres und was sie ausmacht fokussiert bist, aber auch – das betrifft die Solidarität, die Du vorhin angesprochen hast – immer wieder eine Gemeinschaft zeigt.

AD: Das hat auch damit zu tun, dass wir uns die meiste Zeit in unserem Leben in solchen Gruppenkonstellationen bewegen. In meinem Debütfilm STILLES LAND ist es ein Theaterensemble, das ähnelt sich in gewisser Weise sehr mit dem was wir später, fast 20 Jahre danach, mit WHISKEY UND VODKA gemacht haben. Und in den anderen Filmen spielen in gewisser Weise Gruppen auch eine Rolle, weil das durch das Thema bedingt ist.

KL: Fällt Dir noch was ein in Bezug auf den italienische Neorealismus, wo die Arbeiterklasse ein großes Thema spielt, wie ja auch im neueren britischen Film?

AD: Bei Ken Loach immer. Da finde ich RIFF-RAFF großartig. Hinreißend finde ich, wie das erzählt ist und mit so viel Nähe und Liebe. Das war für mich ein einschneidender Film. Bei den Dardenne-Brüdern spielt es immer eine Rolle, was die Leute machen. Ich glaube wer eine gewisse Nähe zum Alltag der Menschen im Kino haben will oder wer das nicht als Traumwelt kreieren möchte, für den liegt das auf der Hand.

KL: Glaubst Du da werden ähnliche Elemente genutzt um das darzustellen oder ähnliche filmische Mittel. Glaubst Du was dahinter steckt ist der gleiche Gedanke, dass man einen Moment aus unserem realen Leben beschreiben und daraus ein unterhaltendes Kino machen will?

AD: Ich kann nicht für die Kollegen sprechen, das weiß ich einfach nicht. Bei denen die ich kenne – und ich kenne mittlerweile ein paar – würde ich das schon so sagen. Mit Ken Loach habe ich mich lange unterhalten und auch mit den Dardenne-Brüdern. Obwohl die mit ganz unterschiedlichen Methodiken antreten. Das ist sehr interessant. Die arbeiten komplett anders. Sowohl die Dardenne-Brüder als auch Loach. Aber auch ich arbeite komplett anders. Es ist überhaupt nichts vergleichbar. Die Wirkung ist relativ ähnlich, aber die Herstellung der Filme ist komplett anders. Ich würde sagen, das sind grundsätzlich Leute die sehr in der Gesellschaft in der sie leben verwurzelt sind, sehr wach sind und interessiert und neugierig. Sehr einfache nette Leute. Das sieht man auch den Filmen an. Das kommt aus so einem Interesse, denke ich. Ein Interesse an den realen Dingen die man trifft. Für mich war das sehr anregend. Die Filme von Ken Loach oder den Dardenne-Brüdern waren für mich prägend. Es war in den 90er Jahren wo ich das zum ersten mal gesehen habe und dachte: warum gibt es das hier eigentlich nicht? Warum macht das keiner? In Deutschland glänzten die 90er Jahre durch eine riesige Abwesenheit von so etwas. Da gab es die ganzen Komödien. Es ging am Ende der 90er Jahre los. Um den Jahrtausendwechsel herum brach offensichtlich etwas auf. Es gab plötzlich einen anderen Ton und das fand ich total befreiend.

KL: Wahrscheinlich auch aus einem Bedürfnis vom Publikum heraus entstanden...

AD: Naja, ich weiß nicht. Auf das Bedürfnis kann man immer schlecht spekulieren. Also wir hatte nur Probleme dadurch, weil die Verleiher, die ja scheinbar die Anwälte des Publikums sind, uns bei NACHTGESTALTEN nur Steine in den Weg geworfen haben und keineswegs der Meinung waren, dass das irgendjemand sehen möchte. Das war ja auch kein rauschender Publikumserfolg. Man muss es ja auch nicht schönreden. Meine Filme sind nicht die gigantischen Blockbuster. Der erfolgreichste war SOMMER VORM BALKON, der hat fast eine Millionen Besucher gemacht. Und dann sind solche Filme wie WOLKE 9 und HALBE TREPPE gut gelaufen, die haben eine halbe Millionen gemacht. Die gesellschaftliche Aufmerksamkeit, die die Filme haben ist meistens sehr viel Größer als der tatsächliche Publikumszuspruch muss man sagen.

KL: Hast Du das Gefühl, Du lässt Dich von den anderen Arbeitsweisen der Kollegen teilweise inspirieren? Und probierst mal was aus?

AD: Ich lasse mich vom Look der Filme inspirieren. Die Arbeitsweise muss man selber erfinden. Das geht nicht anders, da muss jeder seinen eigenen Weg gehen. Bei den Dardenne-Brüdern ist alles bis ins kleinste Detail gescriptet und geplant. Da ist nicht ein Funke Improvisation bei. Die haben DEN JUNGEN MIT DEM FAHRRAD in 46 Drehtage abgedreht, was schon gigantisch ist für die kleine Geschichte. Und sie habe davor auch die komplette 46 Tage noch mal am Set geprobt. Es ist mir ein Rätsel, dass die Filme trotzdem so aussehen als wären sie aus der Hüfte geschossen. Aber es ist nicht so. Er ist mit ganz viel Arbeit und Aufwand hergestellt. Bei Lee ist es dann so, dass er die Vorbereitungszeit total nutzt. Er improvisiert drei Monate mit den Schauspielern, aber ohne Kamera. In der Zeit wird das Script entwickelt und dann wird es ganz klassisch gedreht.

Deswegen sagte ich jeder geht seinen eigenen Weg. Das kann man auch nicht kopieren. Es passt ja auch nicht für jeden Film die gleiche Arbeitsweise, ich arbeite ja bei manchen Filmen komplett anders. Ich mach das, wie die Geschichte das braucht.

KL: Aber trotzdem gibt es Mittel – sei es das Nutzen der Handkamera, was ja bei der Improvisation wahnsinnig wichtig ist um flexibel zu sein und die Reduzierung von künstlichem Licht u.s.w. – die sich immer wieder finden lassen wenn man Vergleiche anstellt.

AD: Bei Handkamera auch nicht immer. Bei WOLKE 9 oder HALT AUF FREIER STRECKE gibt es relativ viele Szenen, ich könnte es jetzt nicht prozentual sagen, aber mindestens die Hälfte des Films, wenn nicht mehr, ist Stativ. Es ist nicht so viel Handkamera. Wir haben uns auch wirklich drum bemüht. Weil ich bin gar nicht so ein Freund dieser permanent wackelnden Kamera. Das ist für bestimmte Sachen hilfreich und die Kamera sollte nicht die Schauspieler behindern, auf keinen Fall. Aber das kann sie auch manchmal, wenn sie auf dem Stativ steht. Dann kann sie trotzdem ihren Freiraum behaupten. Das musste ich aber auch erst lernen. Und Ken Loach aber arbeitet z.B. ganz wenig mit Handkamera. Das ist fast alles vom Stativ mit langer Brennweite gedreht.

KL: Und so etwas wie Originalschauplätze ist wahrscheinlich ein ähnlicher Gedanke wie bei den Laien, oder?

AD: Bei DIE POLIZISTIN war es krass, weil das Polizeirevier komplett original ist. Und dann rannten am Set auch die Original-Polizisten herum, wir konnten das Ding ja nicht schließen – wollten wir ja auch gar nicht, das war auch gerade der Witz – und die Schauspieler hatten permanent die Kollegen vor der Nase. Das drosselt schon auch den Tonfall. Das verändert den gesamten Spielton des Films. Weil die Schauspieler natürlich andauernd hören wie die Original-Leute sprechen. Da reißen sie sich sehr zusammen. Insofern spielt bei dem Film z.B. das Polizeirevier eine extreme Rolle. Das wir das hatten und auch dort drehen durften bei laufendem Betrieb. Das war total wichtig. Das haben wir nicht einen einzigen Nagel verändert. Das ist alles so wie es ist. Wir haben da nichts gemacht.

KL: Ist es dadurch, dass bei HALBE TREPPE oder bei der POLIZISTIN alle Schauspieler auch in ihren Bereich reingeschnuppert haben, dass ihr dann alle zusammen los seid und sie begleitet habt, ein wichtiges Mittel um die Charakterbildung zu verfestigen?

AD: Du kriegst auch einen anderen Ton für die Figuren, wenn Du die anderen mal mitkriegst. Wie sind die realen Leute? Das prägt dann schon sehr stark den Tonfall. Manchmal hören sie sich auch Sachen ab, was die Original-Leute sagen. Bei Axel ganz explizit in HALBE TREPPE. Der übernimmt vieles von dem Original-Imbissbetreiber und benutzt die Sprache oder bestimmte Worte. Das ist ganz klar. Ein Schauspieler beobachtet das ja auch und nimmt daher seine soziale Kompetenz zu gestalten. In dem Fall war das ganz wichtig.

KL: Und letztendlich ist dann wieder nur ein Mittel um das Glaubwürdige zu bestärken.

AD: Ja und er ist natürlich auch Ideengeber für die Geschichte. So auch Nike in SOMMER VORM BALKON.

KL: Und die Momente wo z.B. ein Gespräch zwischen einem/r Schauspieler/in und einem Laien stattfindet, inwiefern gibt es vorher Anweisungen deinerseits? Z.B. das Gespräch zwischen Nike und ihrer Chefin?

AD: Ich sage da ganz wenig. Jedenfalls nichts zu den Laien. Das bringt die nur durcheinander. Bei SOMMER VORM BALKON wusste die Pflegedienstleiterin, dass es Beschwerden gab über Nike, dass sie mit ihrem Zeitplan Probleme hat. Und dann habe ich ihr gesagt, dass soll sie mal mit ihr besprechen. Und dann macht sie das halt. Ich gebe ihr dann vielleicht noch nötige Informationen dazu, denn worum es dann real in unserer Geschichte geht muss sie ja dann wissen. Und dann geht es los.

KL: Ich habe einen Wort aufgeschnappt von Manfred Hattendorf, der den Abbildrealismus in Bezug auf Dich, aber auch allgemein in Bezug auf die Authentizitätswirkung im Film benennt.

Was findest du, trifft am besten auf Deine Filme zu?

AD: Ich würde einfach sagen, dass ist Realismus. Denn Abbildrealismus klingt schon wieder so Naturalistisch. Aber es ist ja gar nicht so. Guck Dir so einen Film wie SOMMER VORM BALKON AN. Da finde ich es immer putzig wenn die Leute dann ausgerechnet bei dem Film von Authentizität reden, weil da gibt es so viele total gestaltete, um nicht zu sagen künstliche Elemente. Die gesamte Wohnung von Nike, wenn man sich die anguckt, ist eine reine Kunstwelt. Auch wie der Truck-Fahrer aussieht, wie Nike aussieht, das benutzt... klassische Komödientechnik: Überhöhung, Überzeichnung.

KL: Auch Klischees.

AD: Ja, Klischees. Ein Spiel mit Klischees, na klar. Man versucht einen Typus zu erschaffen...die Zuschauer haben das Vergnügen das zu decodieren und auf ihren Alltag zu übersetzten, sozusagen. Kein Mensch in diesem realen Milieu hört natürlich noch diese Schlager der 70er Jahre. Aber jeder Zuschauer weiß, was damit gemeint ist, versteht die Kunstebene und übersetzt es sich. Das macht einen Teil des Vergnügens bei SOMMER VORM BALKON aus, diese Dinge zurück in den Alltag zu transportieren. Das entsteht ein Bild von Wahrheit/ von Wahrhaftigkeit. Obwohl der Film an ganz vielen Stellen künstlich ist. Auch die Dialoge von Kohlhaase sind künstlich. Das ist ja keine Alltagssprache, die er benutzt. Und das ist ein sehr augenscheinliches Beispiel. Das gibt es auch bei HALBE TREPPE oder bei HALT AUF FREIER STRECK. Dort gibt es abstruse metaphysische Elemente die nichts mit Realismus zu tun haben. Mit Abbildrealismus schon gar nicht, sondern...das kommt sie...Musik aus dem Klo oder...lauter so ein Zeug: Horoskope werden wahr, merkwürdige Dinge finden statt. Wir suchen immer nach einer zweiten Ebene in den Geschichten, die anders funktioniert. Die Filme blieben in den meisten Fällen nicht am Alltagston kleben. Der Zuschauer soll ein Gefühl von Authentizität haben, das ist richtig. Wenn der Zuschauer das Gefühl hat, das kann ich mit meiner Alltagserfahrung abgleichen, dann ist es richtig. Das heißt aber nicht, dass man das Alltägliche abbildet. Ich würde es einfach als Realismus bezeichnen. Realismus heißt Wahrheit sagen. Wahrheit sagen macht man aber nicht indem man alles nur so zeigt wie es ist. Wahrheit sagt man, indem man eine subjektive Perspektive einnimmt und die Welt so schildert wie man sie selber sieht. Da kann ich auf Elemente des Alltags zurückgreifen, ich kann damit spielen, ich kann das auch überhöhen. Und am Ende kommt es auf die Wirkung an, die sich beim Zuschauer

einstellt. Wie gesagt, wir arbeiten häufig auch mit einer nicht augenscheinlichen, aber doch vorhandenen Künstlichkeit. Das bricht dann den Naturalismus.

KL: Letztendlich ist ein Film ein Kunstwerk, etwas künstlich hergestelltes. Schlussendlich ist der Filmrezipient derjenige, der das übersetzt und für sich als authentisch, als glaubwürdig – wie auch immer man es bezeichnen mag – benennt.

AD: Ich glaube Kunst, ist etwas sehr subjektives. Sowohl im Herstellen, als auch in der Wahrnehmung. Für mich sind die interessantesten Sachen immer die gewesen, die eine Übersetzung schaffen.

KL: Würdest Du sagen, dass Du sowohl in Deinen Dokumentarfilmen als auch in den Spielfilmen für Dich die Elemente aus der jeweils anderen Gattung nutzt und übernimmst, die für Dich brauchbar erscheinen? Fließt das ein bisschen ineinander, ist das teilweise schon eine Mischform?

AD: Also wenn ich HERR WICHMANN VON DER CDU drehe greife ich gestalterisch null ein. Es gibt nicht eine einzige Einstellung in beiden Filmen wo ich irgendwas zu ihm gesagt hätte. Wir begleiten ihn und beobachten. Er wartet ja nicht mal auf uns. Wir hängen uns wirklich an ihn ran und er ist verkabelt. Und trotzdem, wenn man so einen Film dreht oder ihn später schneidet suche ich ja nach inneren Zusammenhängen, nach einer Struktur, die die Zuschauer dann hoffentlich fesselt und führt. Das ist dann natürlich eine ganz klassische dramaturgische Arbeit. Dass ich die dramaturgischen Elemente herausfiltere die den Zuschauer an die Hand nehmen. Das muss ich in jedem Fall. Ob im Dokumentarfilm oder im Spielfilm, das spielt keine Rolle. Wolfgang Kohlhaase hat mal gesagt: „Dramaturgie ist ein System von Regeln gegen die permanente Bereitschaft eines Publikums sich zu langweilen.“ Das bringt es auf den Punkt. Und dieses System von Regeln wendet man im Spielfilm an wie im Dokumentarfilm. Das ist ganz egal. Bei DIE POLIZISTIN hatte ich ja schon gesagt, wenn die Dramaturgie sichtbar wird, wird das Ganze schwächer. Die Zuschauer sind zu versiert mittlerweile, die durchschauen das. Man hat schon zu viele Filme gesehen. Die Zuschauer haben noch immer die anderen Filme im Kopf. Das muss man immer erstmal vergessen machen. Das Durchschauen, das versucht man natürlich zu vermeiden indem man sichtbare dramatische Konstruktionen möglichst vermeidet. Oder sie so unter der Hand laufen lässt, dass es kaum merkbar ist. Bei HALBE TREPPE gibt es das. Die Interviewszenen sind ein epische Element, Basis Brecht. Das war auch Absicht in dem Film. Eigentlich die Illusion verstören. Dem Zuschauer ständig den Vorhang beiseite ziehen und sagen: „Nee, nee! Das ist Betrug. Glaub nicht!“ Dann wird trotzdem wieder weitererzählt. Trotzdem ist HALBE TREPPE ein ganz klassisch gebautes Drama. Wenn man nach den Drehbuchtheorien untersuchen würde, würde man feststellen, dass das alles da ist: Plot Punkt eins, Plot Punkt zwei, Umschlagpunkt... Das ist alles da im Film. Das hat sich aber intuitiv so ergeben. Wir haben keineswegs danach gearbeitet. Es war dann so, weil es unserem eigenen dramaturgischen Verständnis folgte. Das sind einfach Regeln des Erzählens die man benutzt. Mal mehr, mal weniger stark.

KL: Wo Du aber auch für Dich herausfilterst, was in dem Moment für Dich brauchbar ist und nicht darauf achtest, das gehört sich jetzt oder das gehört sich eher nicht beim Erzählen.

AD: Nein, wenn man Drehbücher entwickelt redet man darüber durchaus mal, aber meistens sind das intuitive Prozesse. Ich denke ja auch wenn ich mit Schauspielern arbeite nicht über Schauspieltheorien nach. Ich mache das so wie es kommt und wie ich es als richtig empfinde. Deswegen ist es auch sehr schwer zu analysieren.

KL: Was, speziell bei SOMMER VORM BALKON, ist für Dich neorealistisch?

AD: Da habe ich immer eher an Impressionismus gedacht. Aber eher Malerei, bei SOMMER VORM BALKON. Ich fand das griff so, dass hatte etwas sommerlich flirrende, das Flüchtige, überall mal vorbeigehen, mal gucken, kleine Beziehungen. Im Prinzip habe ich immer gesagt: „Wir gehen durch eine Stadt und gucken in Fenster hinein. Und wir gucken einen ganz kleinen Moment den Leuten beim Leben zu. Und dann gehen wir weiter! Wie ein Flaneur.“ Ich hatte da immer die impressionistischen Gemälde aus dem 19. Jahrhundert vor dem inneren Auge und dachte, der Film muss diese Leichtigkeit, dieses Atmosphärische betonen. Ich habe da nicht an harten Sozialrealismus gedacht! Keineswegs.

Bei DIE POLIZISTIN war es eher so etwas wie ROSETTA von den Dardenne-Brüdern. Den hatte ich kurz davor gesehen, der hat mich total beeindruckt. Und daher dann auch keine Musik in HALBE TREPPE. Das habe ich mir dann sofort alles verboten und dachte: „Nein, die haben ja völlig recht!“ Das kommt dann schon. Gerade was einen besonders beeinflusst, was man besonders mag oder auch besonders hasst. Es ist jedes Mal anders. Für mich ist immer erst die Geschichte da. Dann guckt man, wie kann man denn das umsetzen. Ich würde nie so rangehen: „So! Jetzt will ich mal einen Film machen, der keine Kamerabewegung hat“ und dann probiert man, „Was würde denn dazu passen?“. Ich denke so nicht. Mich interessieren dann die Figuren oder die Menschen. Das Ästhetische kommt dann schon irgendwie. Aber das andere kann auch funktionieren. Wie gesagt, es gibt so viele Arten Filme zu machen. Für mich ist es halt dieser Weg. Und der ist auch nicht immer gleich.

KL: Als ich DIE POLIZISTIN noch mal gesehen habe, hatte ich kurz zuvor FISH TANK gesehen. Da hatte ich sofort im Kopf den Moment mit den Vögeln in der Hochhaussiedlung. Und man sieht diesen Moment, den Blick nach draußen. Der Vogelschwarm kommt sowohl bei Dir in DIE POLIZISTIN vor als auch in FISH TANK.

AD: Ja, das ist ja auch so eine Art von Kino. FISH TANK kommt ja aus dem britischen Sozialrealismus. Das ist eine bestimmte Art von Kino. Dann trifft es sich dann halt doch. Das kann man mögen oder nicht. Man kann sich auch andere Filme anschauen, aber ich glaube das ist eine bestimmte Sicht von einer bestimmte Gruppe von Regisseuren oder Autoren, mit einem bestimmten Interesse gepaart, am Leben von Menschen. Auch am sozialen Zusammenleben. Dann erzählt man halt so.

7. Literaturverzeichnis

Selbstständige Literatur

Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1979.

Abländer, Michael S., *Von der vita activa zur industriellen Wertschöpfung: Eine Sozial- und Wirtschaftsgeschichte menschlicher Arbeit*, Marburg: Metropolis - Verlag für Ökonomie Gesellschaft u. Politik 2005.

Bazin, André, *Was ist Film?*, Hg. Robert Fischer, Berlin: Alexander-Verlag ²2004, S. 40; (Orig. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Ed. du Cerf. 1958-1962).

Bazin, André, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln: DuMont Schauberg 1975, S. 139 ff.; (Orig. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Ed. du Cerf. 1958-1962).

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart: Reclam 2011.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, London u.a.: Methuen 1985.

Bordwell, David, *The classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*, London: Routledge 1999.

Borstnar, Nils/Eckhard **Pabst**/Hans Jürgen **Wulff**, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK Konstanz ²2008.

Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater. Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 15/16, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973.

Breidecker, Volker (Hg.), *Siegfried Kracauer - Erwin Panofsky, Briefwechsel 1941-1966*, Berlin: Akademie-Verlag 1996.

Brook, Peter, *Der leere Raum*, Berlin: Alexander-Verlag ¹⁰2009; (Orig. *The empty space*, Harmondsworth: Penguin Books 1977).

Butterwegge, Christoph/Bettina **Lösch**/Ralf **Ptak**, *Kritik des Neoliberalismus*, Wiesbaden: VS – Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

Carney, Ray/Leonard **Quart**, *The films of Mike Leigh. Embracing the World*, New York: Cambridge University Press 2000.

De la Motte-Haber, Helga, *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber: Laaber 1985.

Dresen, Andreas, „Halbe Treppe - Presseheft zum Film von Andreas“, Delphi Filmverleih, 2002.

- Dresen**, Andreas, *Nachtgestalten*, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1999.
- Dunker**, Christine, *Die Inszenierung von Wirklichkeit in Filmen Andreas Dresens*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2007.
- Elias**, Norbert/Dieter **Claessens** (Hg.), *Was ist Soziologie?*, Weinheim, München: Beltz Juventa ⁷1993.
- Elsaesser**, Thomas, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München: ed. text + kritik 2002.
- Engell**, Lorenz, *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt [u.a.]: Campus-Verlag 1992.
- Faulstich**, Werner, *Filmgeschichte*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG 2005.
- Fischer-Lichte**, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.
- Fischer**, Thorben/Mathias N. **Lorenz** (Hg.), *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, Bielefeld: transcript Verlag 2007
- Goffman**, Erving, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷2008; (Orig. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York: Harper & Row 1974).
- Goffman**, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper ⁹2011; (Orig. *The presentation of self in everyday life*, London [u.a.]: Penguin Books 1990)
- Gregor**, Ulrich/Enno **Patalas**, *Geschichte des modernen Films*, Gütersloh [u.a.]: Bertelsmann 1968.
- Hake**, Sabine, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Aus dem Engl. von Roger Thiel, Deutsche Erstausgabe Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2004; (Orig. *German National Cinema*, London and New York: Routledge 2002).
- Hattendorf**, Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: UVK-Medien ²1999.
- Hayek**, Friedrich A. von, *Recht, Gesetz und Freiheit. Eine Neufassung der liberalen Grundsätze der Gerechtigkeit und der politischen Ökonomie*, Hg. Viktor Vanberg, Tübingen: Mohr Siebeck 2003.
- Hayward**, Anthony, *Which side are you on? Ken Loach and his films*, London: Bloomsbury Publishing 2004.
- Helbig**, Jörg, *Geschichte des Britischen Films*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 1999.

- Hickethier**, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart [u.a.]: Metzler ⁴2007.
- Hoffgen**, Maggie, *Studying German Cinema*, Leighton: Auteur 2009.
- Hohenberger**, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 1998.
- Hohenberger**, Eva, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnopraxis und Film. Jean Rouch*, Hildesheim [u.a.]: Olms, 1988.
- Kanzog**, Klaus, *Grundkurs Filmsemiotik*, München: Diskurs-Film-Verlag, Schaudig & Ledig 2007.
- Kapur**, Jyotsna/Keith **Wagner**, *Neoliberalism and Global Cinema. Capital, Culture, and Marxist Critique*, New York: Routledge 2011.
- Karpf**, Ernst/Doron **Kiesel**/Karsten **Visarius** (Hg.), *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*, 16 Arnoldshainer Filmgespräche, Marburg: Schüren 2000.
- Keitz**, Ursula von/Kay **Hoffmann** (Hg.), *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895 – 1945*, Marburg: Schüren 2001.
- Klaue**, Wolfgang/Christiane **Mückenberger** (Hg.), *Taschenbuch der Künste. Film A-Z*, Berlin: Henschelverlag 1984.
- Knopf**, Jan, *Brecht-Handbuch: Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart: Metzler Theater 1980.
- Kohlhaase**, Wolfgang, *Sommer vorm Balkon*, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2005.
- Korte**, Helmut/Werner **Faulstich** (Hg.), *Fischer Filmgeschichte. Band 3. Auf der Suche nach Werten 1945-1960*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1990.
- Kracauer**, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²1993.
- Kracauer**, Siegfried, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- Krewani**, Angela, *Hybride Formen. New British Cinema – Television Drama – Hypermedia*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 2001.
- Lange**, Siegrid, *Einführung in die Filmwissenschaft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007.

Lapsley, Robert/Michael **Westlake**, *Film Theory. An Introduction*, Manchester [u.a.]: Manchester Univ. Press 2006.

Lesch, Walter/Charles **Martig**/Joachim **Valentin** (Hg.), *Filmkunst und Gesellschaftskritik*, Marburg: Schüren 2005.

Lode, David, *Abenteuer Wirklichkeit. Die Filme von Andreas Dresen*, Marburg: Schüren 2009.

Mai, Manfred/Rainer **Winter** (Hg.), *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Köln: Halem 2006.

Messner, Bettina/Michael **Wrentschnur** (Hg.), *Initiative Soziokultur: Diskurse, Konzepte, Praxis*, Wien: LIT Verlag 2011.

Metz, Christian, *Semiologie des Films*, München: Fink 1972.

Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK Verl.-Ges. 2003.

Nichols, Bill, *Representing reality: issues and concepts in documentary*, Bloomington [u.a.]: Indiana Univ. Press 1991.

Perinelli, Massimo, *Fluchtlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943 – 1949*, Bielefeld: Transcript 2009.

Pfaff, Carsten/**SPIO** (Hg.), *Filmstatistisches Taschenbuch '97*, Wiesbaden: Spitzenorganisation der Filmwirtschaft 1997.

Pflaum, Hans Günther/Hans Helmut **Prinzler**, *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt/Main: Fischer TB-Verlag 1982.

Rodenstock, Randolph, *Chancen für alle. Die Neue Soziale Marktwirtschaft*, Köln: Deutscher Instituts-Verlag 2001.

Roscoe, Jane/Craig **Height**, *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester: Manchester Univ. Pr. 2001.

Schäffler, Diana, *Deutscher Film mit türkischer Seele. Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart*, Saarbrücken: VDM-Verl. Müller 2007.

Schettler, Holger, *Arbeiter und Angestellte im Film. Die Darstellung der sozialen Lage von Arbeitern und Angestellten im deutschen Spielfilm 1918-1939*, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 1992.

Schuster, Andrea, *Zerfall oder Wandel der Kultur? Eine kultursoziologische Interpretation des deutschen Films*, Wiesbaden: DUV, Dt. Univ.-Verlag 1999.

Silbermann, Alphons/Michael **Schaaf**/Gerhard **Adam** (Hg.), *Filmanalyse. Grundlagen, Methoden, Didaktik*, München: Oldenbourg 1980.

Sponsel, Daniel (Hg.), *Der schöne Schein des Wirklichen*, Konstanz: UVK 2007.

Strasberg, Lee, *A Dream of Passion. The Development of the Method*, New York: Penguin 1988.

Studienprojekt Freizeit in der Stadt (Hg.), *Freizeit und Kommune. Begriffe – Definitionen – Erläuterungen*, Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin 2007, online im Verlag erschienen,
http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2007/1549/pdf/Graue_Reihe_Heft_1_Freizeit_Kommune.pdf.

Toeplitz, Jerzy, *Geschichte des Films. Band 4, 1939-1945*, München: Roger & Bernhard 1983.

Tröhler, Margrit, *Offene Welten ohne Helden: plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg: Schüren 2007.

Türk, Klaus, *Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000.

Uk Yun, Jong, *Die Spielfilme von Ken Loach. Perspektive eines realistischen Kinos*, Darmstadt: Büchner-Verlag 2010.

Vertov, Dziga, *Dziga Wertow „Publizist und Poet des Dokumentarfilms“*, Hg. Hermann Herlinghaus. Leipzig: Leipziger Dokumentarfilmwoche 1960.

Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, Tübingen: Mohr ⁵1980.

Wende, Waltraud, *Filme, die Geschichte(n) erzählen: Filmanalyse als Medienkulturanalyse*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

Winter, Rainer, *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, München: Quintessenz 1992.

Wolff, Harald, *Geräusche und Film. Materialbezogene und darstellerische Aspekte eines Gestaltungsmittels*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1996.

Wuss, Peter, *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*, Berlin: Ed. Sigma ²1999.

Unselbständige Literatur

Althen, Michael, „Ein Narr, wer den Zufall Schicksal nennt. Sie läuft und läuft und läuft: Tom Tykwer schlägt mit ‚Lola rennt‘ ein neues Kapitel deutscher Filmgeschichte auf“, *Süddeutsche Zeitung*, 19.08.1998, S. 11.

Arns, Alfons Maria, „Public Cinema. Das Kino zwischen Multiplex und Lichtspieltheater“, *Film-Dienst*, 59/5, 2006, S. 6-10.

Baumgarten, Oliver, „Die Berührbare“, *Schnitt*, www.schnitt.de/202,2328,01.

Baumgarten, Oliver/Nikolaj **Nikitin**, „Nicht mit der Wurst nach der Speckseite schmeißen“, *Schnitt*, www.schnitt.de/233,5333,01.

Binotto, Thomas, „Das Leben – zum Heulen komisch. Werkstattgespräch mit Andreas Dresen“, *Filmbulletin*, 02/2006, S. 18-30.

Binotto, Thomas, „Die Welt ist klein“, *Filmbulletin*, 2/2006, S. 16-30.

Boehm, Felix von, „Andreas Dresen on Authenticity“, *Cine-Fils*, 12/2008, www.cine-fils.com/interviews/andreas-dresen.html.

Bolz, Norbert, „Diskurs über die Ungleichheit. Ein Anti-Rousseau“, München: Wilhelm Fink Verlag 2009.

Borcholte, Andreas, „Schau nicht heimwärts, Engel!“, *Spiegel Online*, 23.09.2010, www.spiegel.de/kultur/kino/teenager-drama-fish-tank-schau-nicht-heimwaerts-engel-a-718694.html.

Brown, Geoff, „Paradise Found and Lost: The Course of British Realism“, in: *British Cinema*, Hg. Robert Murphey, S. 187-197.

Brüggemann, Dietrich, „Wenn es am Ende schneit, habe ich Glück gehabt. Andreas Dresen im Gespräch“, *Schnitt*, 1/2012, www.schnitt.de/211,0065,02.html.

Buchka, Peter, „Nur keine Konflikte. Brav, bieder, prude: Die neue deutsche Harmlosigkeit“, *Süddeutsche Zeitung*, 18.04.1996, S. 19.

Buck, Caroline M., „Ein ziemlich hartes Brot“, *Neues Deutschland*, 14.05.2001.

Buhre, Jakob, „Andreas Dresen. Wir sollten als Regisseure das erzählen, was bei uns zu Hause stattfindet“, *Planet Interview*, 24.09.2002, <http://planet-interview.de/andreas-dresen-24092002.html>.

Buß, Christian, "Drehbuch-Großmeister Kohlhaase: Berliner in, ick hör dir singen", *Spiegel Online*, 08.04.2011, www.spiegel.de/kultur/kino/drehbuch-grossmeister-kohlhaase-berlinerin-ick-hoer-dir-singen-a-754912-2.html.

Butterwegge, Christoph, „Armut – Geißel der Globalisierung?“, Vortrag, gehalten bei der Konferenz des EAPN (European Anti-Poverty Network) Letzebuerg, am 31.5.2007 in Luxemburg.

Casetti, Francesco, „Der Stil als Schauplatz der Verhandlung. Überlegungen zu filmischem Realismus und Neo-Realismus“, *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 18/1, 1/2009, S. 129-139.

Caughie, John, „Progressive television an documentary drama“, in: *Screen*, 21/1980, 3/1980, S. 9-35.

Clarke, David, „Introduction: German Cinema since unification“, in: *German Cinema since unification*, Hg. David Clarke, London, New York, N.Y.: Continuum 2006, S. 1-10.

Claus, Horst, „Die Arbeitswelt in den Berlin-Filmen von Wolfgang Kohlhaase“, in: *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*, Hg. Peter Zimmermann/Gebhard Moldenhauer, Konstanz: UVK-Medien 2000, S. 321-350.

Dell, Matthias, „Normalität als Nische“, *epd Film*, 9/2008, S. 14-17.

Dockhorn, Katharina, „Dresen, Andreas“, *DEFA Stiftung*, 3/2006, www.defa.de/cms/DesktopDefault.aspx?TabID=1683.

Dresen, Andreas, „Die Bilder der Anderen“, *film-dienst*, 22/2009, S. 32-34.

Dresen, Andreas, „Mit der Wende fing es erst an“, in: *Es geht auch anders. Gespräche über Leben, Film und Fernsehen*, Hg. Egon Netenjakob, Berlin: Verlag Bertz + Fischer 2006, S. 411-432.

Dresen, Andreas, „Willenbrock“, Filmbüro **Augsburg e.V.**, 2005, www.lechflimmern.de/filmfest2004/tuf_willenbrock.php.

Eisenstein, Sergej, „Das Mittlere von Dreien“ (1934), in: *Schriften I. Streik*, Hg. Hans-Joachim Schlegel, München: Hanser 1974, S. 238-273.

Eitzen, Dirk, „Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus“, *montage/av*, 7/2/1998, S.13 – 44.

Elsaesser, Thomas, „Ein halbes Jahrhundert im Zeichen Bazins“, *montage/av*, 18/1/2009, S. 11-31.

Elsaesser, Thomas, „Introduction: German Cinema in the 1990s“, in: *The BFI Companion to German Cinema*, Thomas Elsaesser/Michael Wedel (Hg.), London: British Film Institute 1999, S. 3-16.

Farocki, Harun, „Arbeiter verlassen die Fabrik“, in: *Meteor I*, 12/1995, S. 49-55; Wiederabgedruckt in: Freunde der deutschen Kinemathek e.V. (Hg.), *Work in Progress. Kinematografien der Arbeit. Theorie, Kinopraxis, Filminde*, Berlin: Arsenal, Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. 2007, S. 19-24.

FFA Filmförderungsanstalt Deutschland, „Leinwände - Besucher - Umsatz - Eintrittspreise / Entwicklung der Filmtheater in Deutschland (1967 bis 2000)“, www.ffa.de/downloads/marktdaten/3_Besucher_Umsatz_Preise/3.2_bundesw_alteundneue_BL/Uebersicht_67_bis_01.pdf.

FFA Filmförderungsanstalt Deutschland, "Saalbestand per 31. Dezember (1995 bis 2000)",
www.ffa.de/downloads/marktdaten/4_Kinosaalbestand/95_bis_00_jahresabschluss.pdf.

Fischer-Lichte, Erika, „Was verkörpert der Körper des Schauspielers?“, in: *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 141-162.

Franz, Susanne, „Bafici Nachlese: Andreas Dresen über seinen Film ‚Halt auf freier Strecke‘“, Kunst in Argentinien, 04.05.2012,
www.kunstinargentinien.com/index.php/2012/05/04/bafici-nachlese-andreas-dresen-uber-seinen-film-halt-auf-freier-strecke/.

Gansera, Rainer, „40 Jahre nach Oberhausen. Der Stand der Dinge“, *epd Film*, 2/2002, S. 16-19.

Gansera, Rainer, „All or Nothing. Wenig Licht am Ende des Tunnels – Mike Leighs geschundene Helden“, *epd Film*, 1/2003, S. 34-35.

Gehrmann, Alva, „Jacke mit Pommesgeruch“, *Der Tagesspiegel*, 27.12.2002,
www.tagesspiegel.de/weltspiegel/gesundheit/jacke-mit-pommesgeruch/376080.html.

Glasenapp, Jörn, „Am Rand, am Ufer. Frankfurt an der Oder und die deutsch-polnische Grenze in Andreas Dresens »Halbe Treppe« und Hans-Christian Schmidts »Lichter«“, *Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V.*, 33. Jahrgang, 3–4/2008,
http://rundfunkundgeschichte.de/assets/RuG_2008_3-4.pdf, S. 50-54.

Göktürk, Deniz, „Migration und Kino. Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“, in: *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Hg. Carmine Chielino, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2000, S. 329-347.

Gross, Bernhard, „Inszenierung und Authentizität. Realistische Tendenzen im zeitgenössischen Kino“, *Der Freitag*, 03.12.1999, www.freitag.de/autoren/der-freitag/inszenierung-und-authentizitat.

Gruber, Andreas, „Ein Moment in der Besessenheit vom Ablauf. Der Augenblick als Antithese zum Plot“, in: *Der schöne Schein des Wirklichen*, Hg. Daniel Sponsel, Konstanz: UVK 2007, S. 167-172.

Gunning, Tom, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avantgarde", in: *Wide Angle*, 8,3-4, 1986, S. 63-70.

Hallam, Julia/Margaret **Marshment**, *Realism and Popular Cinema*, Manchester: Manchester University Press 2000.

Hallberg, Jana/Alexander **Wewerka** (Hg.), *Dogma 95*, Berlin: Alexander-Verlag 2001.

Hallberg, Jana/Alexander **Wewerka**, „Zwischen Impuls und Korsett. Andreas Dresen im Gespräch“, in: *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*, Hg. Jana Hallberg/Alexander Wewerka, S. 319-326.

Halle, Randall, „'Happy Ends' to Crises of Heterosexual Desire: Toward a Social Psychology of Recent German Comedies“, *Camera Obscura*, 44/2000, S. 1-39.

Hallensleben, Silvia, „Aus der Fabrik raus ins Kino“, *Der Freitag*, 19.01.2007, www.freitag.de/autoren/der-freitag/aus-der-fabrik-raus-ins-kino.

Heyne, Max-Peter, „Baustelle vorm Balkon“, *Freunde und Förderer des Filmmuseum Berlin e.V.*, www.fff.de/berlinale2006/artikel-3.htm.

Hjort, Mette/Scott MacKenzie (Hg.), „Purity and Provocation. Dogma 95“, London: bfi 2003.

Hoffgen, Maggie, „The Personal is Political: Angst essen Seele auf (Fear Eats the Soul, 1974)“, in: *Studying German cinema*, Leighton: Auteur 2009, S. 105-118.

Hohenberger, Eva, „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 1998, S. 8-34.

Kaes, Anton, "Der Neue Deutsche Film", in: *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Geoffrey Nowell-Smith, Stuttgart: Metzler 1998.

Kappelhoff, Hermann, „Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen“, Berlin: Vorwerk 8 2008.

Knoben, Martina/Katharina Dockhorn, „Halbe Treppe. Wichtig ist, dass man mit den Figuren lacht“, *epd Film*, Jahrg. 19, 10/2002, S. 28-30.

Koch, Gertrud, „Nachstellungen - Film und historischer Moment“, in: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Hg. Eva Hohenberger/Judith Keilbach, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 216-229.

Köhler, Margret, „Angstfreies Klima“, *Filmdienst*, 1/2006, S. 14-15.

Köhler, Margret, „Undogmatisch. Interview mit Andreas Dresen“, *Film-Dienst*, 52/16, 1999, S. 46-47.

Koll, Horst Peter, „Halbe Treppe“, in: *Filmklassiker*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 1998, S. 293-296.

Kreuzer, Stefanie, „Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst“, in: *Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*, Hg. Wolfgang Funk/Lucia Krämer, Bielefeld: Transcript 2011, S. 179–204.

Kriest, Ulrich, „Sommer vorm Balkon“, *Filmdienst*, 1/2006, S. 26-27.

Leweke, Anke, „Die entschwundene Utopie. Zu den Filmen von Mike Leigh“, in: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*, 16 Arnoldshainer Filmgespräche, Hg. Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2000, S. 87-96.

Lieb, Constantin, „Nach dem Vorhang, die Wahrheit. Andreas Dresen und Authentizität“, o.J., www.cine-fils.com/essays/andreas-dresen.html.

Mai, Manfred, „Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft“, in: *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Hg. Manfred Mai/Rainer Winter, Köln: Halem 2006, S. 24-47.

Mai, Manfred/Rainer **Winter**, „Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film“, in: *Das Kino der Gesellschaft - die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Hg. Manfred Mai/Rainer Winter, Köln: Halem 2006, S. 7-23.

Malter, Bettina, „Arzt werden – wie im Fernsehen“, *Zeit Online*, 18.05.2011, www.zeit.de/karriere/beruf/2011-05/berufswahl-jugendliche.

Mattern, Ulrike, „Der warme Herzschlag eines Sommers gegen den kalten Winter Interview mit Andreas Dresen zu seinem Film ‚Sommer vorm Balkon‘“, *Jump Cut Online*, www.jump-cut.de/interview-andreasdresen.html.

McGee, Laura G., „Teaching Andreas Dresen.“, *German as a Foreign Language*, 3/2006, S. 115-130.

Metz, Markus/Georg **Seeßlen**, „Fucking Identity“, *die tageszeitung*, 07.01.2006, www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2006/01/07/a0242.

Moltke, Johannes von, „Evergreens: The Heimat Genre“, in: *The German Cinema Book*, Hg. Tim Bergfelder/Erica Carter/Deniz Göktürk, London: British Film Institute 2002, S. 17-28.

Monaco, James, „Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien“, Hg. Hans-Michael Bock, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch-Verlag 2009, S. 476; (Orig. „The Dictionary of New Media“, New York: Sag Harbor 1999).

Mueller, Gabriele, „‘Welcome to Reality’: Constructions of German Identity in ‘Lichter’ (Schmid, 2003) and ‘Halbe Treppe’ (Dresen, 2002)“, in: *New Cinemas*, 4/2006, 2/2006, S. 117–127.

Murphey, Robert, „Conclusion: A Short History of British Cinema“, in: *The British Cinema Book*, Hg. Robert Murphey, London: Palgrave Macmillan 2009.

Neckel, Sighard, „’Das Ende des Sozialen’. Bemerkungen zu einer Fehldiagnose“, in: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*, 16 Arnoldshainer Filmgespräche, Hg. Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2000, S. 59-64.

Nicodemus, Katja, „Film der Neunziger Jahre“, in: *Geschichte des deutschen Films*, Hg. Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler ²2004, S. 319-356.

Nord, Christina, „Die peinlichsten Begebenheiten erzählt“, *die tageszeitung*, 5./6.10.2002.

Nünning, Ansgar (Hg.), „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen - Grundbegriffe“, Hg. Ansgar Nünning, Stuttgart [u.a.]: Metzler ⁴2008, S. 539.

O.N., „Die Polizistin“, Berlinale Katalog, 2001, www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20010396.pdf.

O.N., *Soundtrack zum Film Halbe Treppe*, o.J., <http://17hippies.de/de/musik/soundtrack-zum-film-halbe-treppe>.

O.N., *Arbeit in Zukunft - Work in Progress*, Kulturstiftung des Bundes, o.J., www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/presse/mitteilungen/projekte/2006_07_12_2701_3.html.

O.N., „Eine Frau geht ihren Weg“, *Vierundzwanzig.de*, *Das Wissensportal der Deutschen Filmakademie*, o.J., www.vierundzwanzig.de/drehbuch/interview_mit_wolfgang_kohlhaase.

O.N., „Filmreihe Arbeitswelten im Kino Arsenal“, *Humboldt Universität Berlin*, 2012, www.hu-berlin.de/service/veranstaltungen/veranstaltungen_neu?stat=show&vk_id=1153.

O.N., „Métissage: Bilder-Bewegung zwischen den Kulturen. Das türkisch-deutsche Kino der Dritten Generation“, Goethe-Institut in Zusammenarbeit mit dem Directorate of Film Festivals, New Delhi, 2005, www.goethe.de/INS/in/ned/acv/flm/2005/de648765.htm.

O.N., „Und bist du nicht willig ‚Ladybird, Ladybird‘. Spielfilm von Ken Loach. Großbritannien 1994.“, *Der Spiegel*, 4/1994.

Odin, Roger, „Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre“, in: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Hg. Eva Hohenberger/Judith Keilbach, Berlin: Vorwerk 8 1984.

Osterland, Martin, „Die Funktion des Films in der Gesellschaft“, Osterland, Martin, „Die Funktion des Films in der Gesellschaft“, in: *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Hg. Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ²1973, S. 326-334.

Pfeifer, Jens, „Das Leben der Anderen und ich. Der Film *Them an Me* von Stéphane Breton und die ethnografische Authentizitätsstrategie“, in: *Der schöne Schein des Wirklichen: zur Authentizität im Film*, Hg. Daniel Sponsel, Konstanz: UVK 2007, S. 73-90.

Piffl Medien GmbH, „Die Polizistin“, www.piffl-medien.de/die_polizistin/download/Polizistin_Notizen.pdf.

Räder, Andy, „Aufführung einer gewöhnlichen Geschichte“, in: *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*, Hg. Von Thomas Schick/Tobias Ebbrecht, S. 225-240.

Ranze, Michael, „Ich mache Filme über Menschen, über die sonst niemand Filme macht“, *epd Film*, 1/2003, S. 35.

Rentschler, Eric, „From the New German Cinema to the Post-wall Cinema of Consensus“, in: *Cinema & Nation*, Hg. Mette Hjort/Scott MacKenzie, London: Routledge 2000, S. 260-277.

Reuter, Norbert, "Die »Neue Soziale Marktwirtschaft« - neu und sozial?", Vortrag auf der Tagung »Markt und soziale Verantwortung« der Evangelischen Sozialakademie Friedewald, 7.-8.9. 2001, *epd-Dokumentation*, 43/2001; Rodenstock, Randolph, *Chancen für Alle - Die Neue Soziale Marktwirtschaft*, Köln 2001.

Richter, Erika, „Man muß versuchen, nicht ganz soviel Angst zu haben, wie man wirklich hat“, *Film und Fernsehen*, 25, 5-6/1997, S. 6-15.

Richter, Rolf, „Zur dramaturgischen Struktur des tschechoslowakischen Films Der schwarze Peter“, *Film-Wissenschaftliche Mitteilungen*, 4/1964, S. 988-1006, S. 1003; Zitiert nach:

Robins, Mike, „Ken Loach“, *Senses of Cinema*, <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/loach/>, 12/2003.

Runge, Evelyn, „'Halt auf freier Strecke' - Andreas Dresen im Interview“, *Zeit Online*, 21.11.2011, www.zeit.de/video/2011-11/1273877443001/kino-halt-auf-freier-strecke---andreas-dresen-im-interview.

Schepelern, Peter, „Film und DOGMA“, in: *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*, Hg. Jana Hallberg/Alexander Wewerka, S. 350-368.

Schifferle, Hans, „Der bewegte Mann“, in: *epd Film*, 11/10, 1994, S. 38.

Schlaich, Frieder, „Über seinen Schatten springen“, *Schnitt*, www.schnitt.de/233,5321,01.html.

Schneider, Werner, „Arbeits-los. Eine Meditation über Kino und Kirche als soziale Orte jenseits der Arbeit“, in: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*, 16 Arnoldshainer Filmgespräche, Hg. Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2000, S. 65-72.

Schultz, Tanjev, „Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in der vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität“, in: *Authentizität*

und Inszenierung von Bilderwelten, Hg. Thomas Knieper/Marion Müller, Köln: Halem 2003, S. 10-24.

Schwartz, Claudia, „Der Himmel über Frankfurt an der Oder. Andreas Dresens Beziehungskomödie «Halbe Treppe»“, *Neue Züricher Zeitung*, 04.10.2002, www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8FMX9-1.428851.

Schweizerhof, Barbara, „Aber wirklich!“, *Der Freitag*, 06.01.2006, www.freitag.de/autoren/der-freitag/aber-wirklich.

SeeBlen, Georg, „Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain“, *epd Film*, 12./2000, S. 22-29.

SeeBlen, Georg, „Die Rückkehr des Sozialen im Film. Disparate Anmerkungen zu einem europäischen Kino-Impuls“, in: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*, Hg. Ernst Karpf, Ernst/Doron Kiesel/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2000, S. 9-24

SeeBlen, Georg, „Menschenbilder der Migration im Film“, *der überblick* 03/2002, S. 73.

SeeBlen, Georg, „Überall, wo wir nicht sind“, in: *die tageszeitung*, Nr. 7435, 14.8.2004, S. 20-21; Wiederabgedruckt in: Freunde der deutschen Kinemathek e.V. (Hg.), *Work in Progress. Kinematografien der Arbeit. Theorie, Kinopraxis, Filmindex*, Berlin: Arsenal, Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. 2007, S.32-36.

SeeBlen, Georg, „Warum das neue deutsche Komödienkino dem alten so furchtbar ähnlich ist. Lachende Erben“, in: *Die Zeit*, 12.12.1997, www.zeit.de/1997/51/komodien.txt.19971212.xml/komplettansicht.

SeeBlen, Georg, „Zwischen den Kulturen - Das Kino der dritten Migrantengeneration“, www.goethe.de/kue/flm/fmg/de47146.htm.

SeeBlen, Georg/Fernand **Jung**, „Das Kino der Autoren ist tot. Glauben wir an ein neues? Eine Polemik zum deutschen Film“, *epd Film*, 9/1997, S. 18-21.

Sottoli, Susana, „Neoliberalismus“, in: *Lexikon Dritte Welt*, Hg. Dieter Nohlen, Reinbek: Rowohlt 1998.

Spielmann, Yvonne, „Die Wiederkehr des ganz normalen Lebens im Film – eine Farce?“, in: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*, Hg. Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2000, S. 25-40.

Staiger, Michael, „Sozialkritik im Dogma-Stil. Auf der Suche nach einer Ästhetik der Wahrheit“, in: *Filmkunst und Gesellschaftskritik*, Hg. Walter Lesch/Charles Martig/Joachim Valentin, Marburg: Schüren 2005, S. 169-186.

Strozykowski, Michelle, „The Making of the Film Riff Raff“, *Suite101*, 12.01.2009, <http://suite101.com/article/the-making-of-the-film-riff-raff-a89046>.

Sylvester, Regine, „Wir drehen hier nur einen Film“, *Berliner Zeitung*, 12.11.2005, www.berliner-zeitung.de/archiv/der-regisseur-andreas-dresen-erzaehlt-vom-glueck-des-wanderers--von-menschen-an-der-klippe-und-von-einem-heiteren-film-ueber-die-einsamkeit-wir-drehen-hier-nur-einen-film,10810590,10335738.html.

Taszman, Jörg, „Arm und Herz des Gesetzes“, *Berliner Zeitung*, www.berliner-zeitung.de/archiv/ein-gespraech-mit-dem-regisseur-andreas-dresen-zu-seinem-film--die-polizistin--arm-und-herz-des-gesetzes,10810590,9900914.html, 10.05.2001.

Taszman, Jörg/Frank **Arnold**, „Sommer vorm Balkon. Dem Leben zuschauen.“, *epd Film*, Jahrg. 23, 1/2006, S. 32-33.

Taubnitz, Udo, „Ich bin kein Gastarbeiter, ich bin Deutscher“, *Stuttgarter Zeitung*, Nr. 67, 20.03.2004. S. 46.

Tittelbach, Rainer, „Regisseur Andreas Dresen vermeidet in ‚Die Polizistin‘ alle Klischees“, *Die Welt Online*, www.welt.de/print-welt/article540368/Regisseur-Andreas-Dresen-vermeidet-in-Die-Polizistin-alle-Klischees.html.

Trier, Lars von/Thomas **Vinterberg**, „Dogma 95 – Das Manifest“, in: *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*, Hg. Jana Hallberg/Alexander Wewerka, S. 11-13.

Tröhler, Margrit, „Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“, *Montage/av*, 13/2/2004, S. 149-169.

Tröhler, Margrit, „Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten“, *Montage/av*, 15.2.2006, S. 95-114.

Türk, Klaus, „Arbeit in der bildenden Kunst. Ikonische Diskursformationen in der Geschichte der Moderne“, In: *Anthropologie der Arbeit*, Hg. Ulrich Bröckling/Eva Horn, Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 35-77.

upm - Mediendienst der Universität Münster, „Fernsehserien vermitteln falsches Bild der Berufswelt“, Westfälische Wilhelms Universität Münster, 04.01.2011, www.uni-muenster.de/Rectorat/exec/upm.php?nummer=13701.

Wannaz, Michèle, „Das New British Cinema“. in: *Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95*, Hg. Thomas Christen/Robert Blanchet, S. 141-165.

Wedel, Michael, „Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film“, Bielefeld: transcript 2011.

Weyrich, Günter, „«Die Begegnung der Wirklichkeit mit der Fiktion suchen». Beobachtungen zu Filmen von Andreas Dresen“, in: *Filmkunst und Gesellschaftskritik*, Hg. Walter Lesch/Charles Martig/Joachim Valentin, Marburg: Schüren 2005, S. 155-168.

Wuss, Peter, „Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen“, *montage/av*, 9/2/2000, S. 101-126.

Artikel aus Lexika

Die Brockhaus Enzyklopädie, „Realität“, in: *Brockhaus-Enzyklopädie. Pot - Rens*, Hg. Annette Zwahr, 21. Ausgabe, Band 22, Leipzig [u.a.]: Brockhaus 2006, S. 601.

Die Brockhaus Enzyklopädie, „Realismus“, in: *Brockhaus-Enzyklopädie. Pot - Rens*, Hg. Annette Zwahr, 21. Ausgabe, Band 22, Leipzig [u.a.]: Brockhaus 2006, S. 597.

Die Brockhaus Enzyklopädie, „Authentizität“, in: *Brockhaus-Enzyklopädie. Ausw – Bhar*, Hg. Annette Zwahr, 21. Ausgabe, Band 3, Leipzig [u.a.]: Brockhaus 2006, S. 9.

Die Brockhaus Enzyklopädie, „Sozial“, in: *Brockhaus-Enzyklopädie. Sele – Spos*, Hg. Annette Zwahr, 21. Ausgabe, Band 25, Leipzig [u.a.]: Brockhaus 2006, S. 245.

Die Brockhaus Enzyklopädie, „Wirklichkeit“, in: *Brockhaus-Enzyklopädie. Wetz - ZZ*, Hg. Annette Zwahr, 21. Ausgabe, Band 30, Leipzig [u.a.]: Brockhaus 2006, S. 169.

Duden, „Authentizität“, in: *Duden. Fremdwörterbuch*, bearbeitete von Maria Dose, Dudenverlag: Mannheim ⁵1990, S. 97.

Pollert, Achim/Bernd **Kirchner**/Javier Morato **Polzin**, *Duden - Wirtschaft von A bis Z: Grundlagenwissen für Beruf, Ausbildung und tägliches Leben*, Mannheim/Wien [u.a.]: Dudenverlag ²2004.

Pollert, Achim/Bernd **Kirchner**/Javier Morato **Polzin**, *Duden Wirtschaft von A bis Z: Grundlagenwissen für Schule und Studium, Beruf und Alltag*, Mannheim: Bibliographisches Institut ⁴2009.

Interview

Lange, Kim, Interview mit Andreas Dresen, Potsdam, 04.01.2013.

8. Filmografie

Bonusmaterial. Einlieferung Klinik ungekürzt, Regie: Andreas Dresen, D 2006; DVD-Video, *Sommer vorm Balkon*, Audiokommentar, Hamburg: Warner Home Video 2006.

Die Arbeiter verlassen die Fabrik, Regie: Harun Farocki, D 1995; Köln: WDR 2009.

Die Polizistin, Regie: Andreas Dresen, D 2000; DVD-Video, Köln: Westdeutsche Universum Film GmbH im Auftrag des WDR 2008.

Extras. Berufsbilder, Regie: Andreas Dresen, D 2002; DVD-Video, *Halbe Treppe*, Köln: WDR, 2003.

Fish Tank, Regie: Andrea Arnold, GB 2009; DVD-Video, Hamburg: Indigo 2011.

Halbe Treppe, Regie: Andreas Dresen, D 2002; DVD-Video, Köln: WDR, 2003.

Halt auf freier Strecke, Regie: Andreas Dresen, D 2011; DVD-Video, Aschaffenburg: Pandora Filmverleih 2012.

Idioten, Regie: Lars von Trier, DK/IT/S/NL/F 1998; DVD-Video, *Idioterne*, Berlin: Arthaus 2006.

Ladri di biciclette, Regie: Vittorio de Sica, IT 1948; DVD-Video, Arte 21.04.2005.

Ladybird, Ladybird, Regie: Ken Loach, GB 1994; DVD-Video, Leipzig: Arthaus 2010.

Making Of. Interview mit Andreas Dresen, Regie: Andreas Dresen, D 2006; DVD-Video, *Sommer vorm Balkon*, Hamburg: Warner Home Video 2006.

Making Of. Interview mit Inka Friedrich, Regie: Andreas Dresen, D 2006; DVD-Video, *Sommer vorm Balkon*, Hamburg: Warner Home Video 2006.

Making Of. Interview mit Nadja Uhl, Regie: Andreas Dresen, D 2006; DVD-Video, *Sommer vorm Balkon*, Hamburg: Warner Home Video 2006.

Der lange Weg nach Norden, Regie: Michele Placido, IT 1990; *Pummarò*, Numero Uno/Cineuropa 92 1990, Erstaufführung: 15.6.1992 Kabelkanal.

Riff-Raff, Regie: Ken Loach, GB 1990; DVD-Video, Leipzig: Arthaus 2010.

Sommer vorm Balkon, Regie: Andreas Dresen, D 2006; DVD-Video, Hamburg: Warner Home Video 2006.

Suche nach der Wirklichkeit. Der Filmemacher Andreas Dresen, Regie: Peter Kremeski, D 2002; DVD-Video, *Halbe Treppe*, Köln: WDR, 2002.

Abstract

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der filmischen Repräsentation der Arbeit anhand von drei ausgewählten deutschen Spielfilmen des Regisseurs Andreas Dresen.

Mit der Darstellung der Arbeit setzten sich Filmemacher bereits seit Beginn des Mediums Film auseinander. Ihre Darstellung entwickelte sich dabei fortwährend mit den historischen, gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen und Bedingungen. So ist die Fokussierung auf Arbeit im Film häufig ein Hinweis auf das Verschwinden von Arbeit aus der aktuellen Gesellschaft oder auf Missstände in diesem Bereich.

Die Kernfrage dieser Arbeit richtet sich nach den formalen und inhaltlichen Möglichkeiten der Abbildung des Berufslebens der Figuren und die dadurch entstandene realitätsnahe Wirkung auf den Rezipienten in seinen aktuellen gesellschaftlichen Umständen.

Zunächst wird ein kurzer Einblick in die Entwicklung des deutschen Spielfilms, mit besonderem Blick auf die „Rückkehr des Sozialen im Spielfilm“, in den 1990er Jahren gegeben. Neben einer grundlegenden Auseinandersetzung mit den Begriffen Realität, Wirklichkeit und Authentizität findet auch eine Verknüpfung zu den Mitteln des Dokumentarfilms und sogenannten Hybridformen statt, ehe im weiteren Verlauf die Filme *DIE POLIZISTIN*, *HALBE TREPPE* und *SOMMER VORM BALKON* analysiert werden.

Die Berufswelt und das Privatleben stellen in Dresens Filmen zentrale Bereiche dar. Bei Dresen erfolgt neben einer intensiven Beschäftigung mit den biografischen Hintergründen der Protagonisten und ihren aktuellen privaten und beruflichen Zuständen auch die Nutzung dokumentarischer Authentizitätsmittel. Im Rahmen dieser Arbeit wurde deutlich, dass sowohl formale als auch inhaltliche Mittel des Dokumentar- und Spielfilms genutzt werden, um gesellschaftspolitische Aspekte auf die Leinwand zu bringen. Dennoch nutzt Dresen diese Mittel hauptsächlich, um dem Rezipienten einen realitätsnahen Einblick in unsere aktuelle Gesellschaft zu geben und ihn damit zu unterhalten.

Lebenslauf

Kim Lange

Geboren in Berlin, Deutschland.

Bildungsweg

- 2006 – 2013 Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaft
an der Universität Wien
- 1997 - 2004 Erich-Hoepfner-Gymnasium / Anna-Freud-Gymnasium
Abschluss Abitur
- 1990 – 1997 Mierendorff Grundschule Berlin

Berufserfahrung

- Seit 2010 *Vienna Independent Shorts*
Internationales Kurzfilmfestival
Gäste-, Jurybetreuung, Kuration, Protokoll
- 2013 *Internationale Festspiele Berlin*
Berlinale Dining / Lunch Club
- 2011 */ Slash Filmfestival*
Gästebetreuung
- 2011/2012 *Navigator Film Produktion*
Produktionsassistentin
- 2009 *Ziegler Film*
„Nachhilfe in Liebe“
Praktikum bei der Set Aufnahmeleitung
- 2008 *Janus Film*
„Barfuß bis zum Hals“
Praktikum bei der Set Aufnahmeleitung
- 2005 *Schaubühne am Lehniner Platz Berlin*
„Die Dummheit“
Praktikum in der Abteilung Kostüm