



DER SCHÖNE TAG

A Fine Day

Regie: Thomas Arslan

Land: Deutschland 2001. **Produktion:** Pickpocket Filmproduktion, zero film, ZDF. **Regie, Buch:** Thomas Arslan. **Kamera:** Michael Wiesweg. **Ton:** Andreas Mücke-Niesytka. **Ausstattung:** Ulrika Anderson. **Kostüm:** Anette Guther. **Schnitt:** Bettina Blickwede. **Mischung:** Martin Steyer. **Musik:** Selda Kaya & shape:mod, Morton Feldman, Saul Williams. **Produktionsleitung:** Martin Schlüter. **Produzenten:** Thomas Arslan, Martin Hagemann.

Darsteller: Serpil Turhan (Deniz), Bilge Bingül (Diego), Florian Stetter (Jan), Selda Kaya (Leyla), Hafize Üner (Mutter), Hanns Zischler (Regisseur), Elke Schmitter (Frau im Café), Benedict Weber (Synchronsprecher), Özgür Firat, Gökhan Katman, Ali Akkas (Jugendliche), Stefan Pethke (Taxifahrer).

Format: 35mm, 1:1.66, Farbe. **Länge:** 74 Minuten, 24 Bilder/Sek. **Sprache:** Deutsch, Türkisch.

Uraufführung: 13. Februar 2001, Internationales Forum, Berlin.

Kontakt: zero film, Lehrter Str. 57, 10557 Berlin. Tel.: (49-30) 390 66 30. Fax: (49-30) 394 58 34. E-mail: Martin@zerofilm.de

Deutscher Verleih: Peripher Filmverleih, Segitzdamm 2, 10969 Berlin. Tel.: (49-30) 614 24 64, Fax: (49-30) 615 91 85. E-mail: fsk-kino@snaflu.de

Inhalt

Deniz ist einundzwanzig Jahre alt. Sie lebt in Berlin und arbeitet als Synchron-Sprecherin. Sie will Schauspielerin werden. Deniz stellt Ansprüche an ihr Leben. Es fällt ihr schwer, jemanden zu finden, der ihren Erwartungen und Sehnsüchten entspricht. Mit ihrem Freund Jan ist sie nicht glücklich.

An einem Sommermorgen steht sie vor einer Entscheidung. Nach der Arbeit im Synchron-Studio, wo gerade *Conte d'été* von Eric Rohmer synchronisiert wird, trifft sie Jan in einem Café. Bei einem anschließenden Spaziergang trennt sie sich von ihm.

Deniz eilt voller Unruhe durch das sommerliche Berlin. In Gesprächen mit verschiedenen Personen, denen sie im Laufe des Tages begegnet, kreist sie immer wieder um das Thema der Liebe. Sie versucht sich über ihre Gefühle und ihre Vorstellungen klar zu werden.

Nachdem sie für eine Filmrolle vorgeschprochen hat, trifft sie in einer U-Bahnstation auf Diego. Nach einer gegenseitigen Verfolgung durch das U-Bahn-Netz der Stadt lernen sie sich kennen. Sie verbringen den Abend zusammen. Doch Deniz weiß, daß diese Begegnung folgenlos für sie bleiben wird. Am frühen Morgen gehen sie auseinander. Erschöpft von den weiten Wegen, die sie an diesem Tag zurückgelegt hat, kehrt Deniz in ihre Wohnung zurück. Der neue Tag bricht an. Ihr Leben geht weiter. Sie ist wieder auf der Suche.

Synopsis

Deniz is twenty-one years old. She lives in Berlin and works as a dubbing speaker. She wants to become an actress. Deniz places high demands on her life. She has difficulty finding someone who satisfies her expectations and longing. She isn't happy with her boyfriend, Jan.

One summer's morning she must make a decision. After finishing work at the recording studio, where she is involved in the dubbing of Eric Rohmer's *Conte d'été*, she meets Jan in a café. They go for a walk and she breaks up with him. Completely disturbed, Deniz hurries through summertime Berlin. In conversations with various people she encounters that day, she inevitably comes back to the topic of love. She tries to understand her feelings and ideas.

After a voice test for a role in a film, she encounters Diego in an underground station. In the course of a mutual chase through the city's underground network, they gradually get to know one another. They spend the evening together. But Deniz knows this encounter won't be of any consequence. Early the next morning they part again. Exhausted from all the walking she has done that day, Deniz returns to her flat. A new day breaks. Her life continues. She is on the lookout once more.

Deniz walks

Every underground train station has a unique character: the colour and size of its wall tiles, its smell, humidity, temperature, low or less low ceilings in the entrance halls, wall and ceiling lighting and acoustics. Anyone who travels by rail through Berlin recognises 'their' stations without having to read the signs.

Very few Berlin films worry about the city's topography, which either remains unrecognisable or is hacked into picturesque backdrops. How do we actually move through the city? What happens along the way? The essence of Thomas Arslan's films lies just as much in the encounters and conversations as in the pauses in between, the silence and the movement from one place to another.

Deniz leaves her boyfriend's apartment in Kreuzberg. The house has a narrow staircase and shared toilets, the heavy wooden doors typical of old-style buildings, and dark entrances. Blinding sunlight shines through half-opened gates into this summery city. Summertime Berlin is not

Deniz geht

Jeder U-Bahnhof hat seinen Charakter: Farbe und Größe der Wandkacheln, Geruch, Luftfeuchtigkeit, Temperatur, mehr oder weniger niedrige Decken in den Eingangsbereichen, Wand- und Deckenbeleuchtung, Akustik. Wer sich auf Schienen durch Berlin bewegt, erkennt 'seine' Stationen, ohne Schilder lesen zu müssen.

Die wenigsten Berlin-Filme scheren sich um die Topographie der Stadt, die entweder unkenntlich bleibt oder in pittoreske Kulissen zerlegt wird. Wie bewegt man sich wirklich durch die Stadt, was geschieht auf den zurückgelegten Wegen? Das Wesen der Filme von Thomas Arslan liegt ebenso sehr in den Begegnungen und Gesprächen wie in den Pausen dazwischen, dem Stillhalten und der Bewegung von Ort zu Ort.

Deniz verläßt die Altbau-Wohnung ihres Freundes in Kreuzberg. Ein enges Treppenhaus mit Etagenklös. Die schweren Holztüren der Altbauten, die dunklen Eingänge, das blendende Sonnenlicht, das durch halbgeöffnete Tore dringt in dieser sommerlichen Stadt. Sommer-Berlin, das markiert nicht nur eine Jahreszeit, das ist auch ein anderer Ort als Winter-Berlin. Die IBA-Bauten an der Kochstraße, wo Deniz ihre Wohnung hat, spielen ihre irritierende Farbigekeit aus, ungewöhnlich licht und großzügig. DER SCHÖNE TAG ist fast ein Gegenentwurf zu einem anderen, populären Berlin-Film. Deniz geht. Lange Gänge durch den U-Bahnhof Alexanderplatz mit seinen niedrigen Decken und blaßgrünen Kacheln, über schattige Uferhänge im Grunewald, über die breiten Gehwege der alten Berliner Straßenzüge, durch den abendlichen Tiergarten mit den Autolichtern der Straße des 17. Juni.

Ihre langen Wege durch die Stadt, aus dem dunklen Synchron- in das helle Casting-Studio, vom Schöneberger Stadtcafé zum menschenleeren Badensee, sind das Spielfeld, auf dem DER SCHÖNE TAG spielt: Wie oft kann man die Wege ein und desselben Menschen kreuzen an einem nicht enden wollenden Sommertag? Die mysteriösen 'Zufallsbegegnungen' mit Diego lassen rätseln: Wer sucht hier wen – oder was?

Was wir von Deniz darüber erfahren, das sagt sie nicht mit Worten, und wenn, dann eher unfreiwillig. Als sie, nach einer durchwachten Nacht, die wohl eine tiefe Enttäuschung barg, am Morgen im Café ein Gespräch mit der in Notizen vertieften Frau am Nebentisch beginnt, gesteht sie: „Es ist so schwer, über Gefühle zu reden. Immer, wenn ich es versuche, klingt es irgendwie falsch, so abgedroschen, als würde ich mich ständig wiederholen.“

Jean-Luc Godard ließ in *Vivre sa vie* Anna Karina ein ähnliches Cafégespräch beginnen über die Lüge in der Sprache, die Notwendigkeit der Sprache und die Notwendigkeit des Irrtums. Den Dialog zwischen Deniz und ihrer philosophierenden Tischnachbarin in DER SCHÖNE TAG kann man als ironisches Remake verstehen: „Es gibt die Gesten, die Blicke, die haben doch etwas Wahres“, sagt Deniz.

Dann fährt sie fort in ihrer Suche in Sommer-Berlin. Mit den Augen. Christoph Terhechte

Interview mit Thomas Arslan

Gabriela Seidel: Wie bist Du vorgegangen, als Du anfingst, das Drehbuch zu schreiben? Hattest Du eine Figur im Kopf oder ein Thema?

Thomas Arslan: Nach *Geschwister* und *Dealer*, die eher von männlichen Protagonisten dominiert waren, hat es mich diesmal mehr interessiert, die Geschichte einer weiblichen Figur zu erzählen. Einer jungen Frau, die einen Beruf hat und die sich Fragen über ihr Leben stellt. Zum Beispiel, wie man glücklich sein kann. Was kann man von ihr wissen und wie könnte sie ihren Tag verbringen. Das war mein Ausgangspunkt.

only a description of a time of year. It is also a different place to wintertime Berlin. The IBA (International Building Exhibition) buildings on Kochstrasse, where Deniz lives, play out their irritating colourfulness, unusually bright and generous. A FINE DAY is almost an alternative to a different, well-known film, set in Berlin. Deniz walks. Through the long corridors of Alexanderplatz underground station with its low ceilings and turquoise wall tiles, up shady lakeside slopes in the Grunewald, along the wide pavements of old Berlin streets, through the evening-time Tiergarten illuminated by the headlamps of cars on the Strasse des 17. Juni.

Her long trek through the city takes Deniz from the dark dubbing studio to the light casting studio, from a café in Schöneberg to a deserted bathing lake. This is the playing field on which A FINE DAY takes place. How often can you bump into one and the same person on a seemingly endless summer's day? The mysterious 'chance encounters' with Diego leaves one wondering who is looking for whom – and what. The things we learn about Deniz are not expressed in words, or if they are, because she utters them involuntarily. When, after a sleepless night presumably tinged with deep disappointment, she begins talking to a woman engrossed in notes beside her in a café the next morning, Deniz confesses, "It's so hard talking about feelings. Whenever I try it sounds somehow false, corny, as if I were constantly repeating myself." In *Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard had Anna Karina begin a similar conversation in a café about lies in language, the need for language and the need for mistakes. The dialogue between Deniz and her philosophising neighbour in A FINE DAY can be seen as an ironic remake. "There are gestures, glances. They have something real about them," Deniz says.

Then she continues her search in summertime Berlin. With her eyes.

Christoph Terhechte

Interview with Thomas Arslan

Gabriela Seidel: How did you go about writing the screenplay in the beginning? Did you have a character or a subject in mind?

Thomas Arslan: After *Geschwister* (Siblings) and *Dealer*, which were somewhat dominated by male protagonists, I was more interested in telling the story of a female character, a young woman who has a job and asks herself questions about her life, for instance how to be happy, what people can know about her and how she can spend her day. That was my starting point.

G.S.: A FINE DAY is infused with calm, the colours are clear. It seems to have been shot using almost exclusively sunlight. What ideas did you have before shooting about the film's aesthetics? Did you have any models?

T.A.: Certain decisions had already been taken before we started: to work with as small a team as possible, to work with location sound and to use little if any lighting. Cameraman Michael Wiesweg and I agreed on the equipment needed, the lighting and the preferred lenses. But you always have to start from scratch during shooting and you have to forget what you prepared beforehand. It's important not to stifle the world with prejudicial ideas.

G.S.: Dein Film ist von Ruhe und klaren Farben geprägt. Ihr habt scheinbar nur mit Sonnenlicht gedreht. Welche Überlegungen gab es im Vorfeld zur Ästhetik des Films? Hattest du Vorbilder?

T.A.: Es gab Entscheidungen, die bereits im Vorfeld des Films feststanden: mit einem möglichst kleinen Team zu drehen, mit Originalton zu arbeiten und wenig bis gar nicht zu beleuchten. Mit dem Kameramann Michael Wiesweg habe ich mich über den Umfang der zu benutzenden Technik, das Licht und die bevorzugten Optiken verständigt. Beim Drehen jedoch beginnt alles neu. Man muß vergessen, was man sich vorher zurechtgelegt hat. Es ist wichtig, die Welt nicht mit vorgefaßten Konzepten zu ersticken. Wir haben uns in der Vorbereitungsphase oft die Orte angesehen, jedoch kein Storyboard und keine Auflösung gemacht. Wo die Kamera steht, wurde erst unmittelbar bei den Dreharbeiten entschieden. Es war klar, daß die Wege von Deniz durch die Stadt eine wichtige Rolle spielen, daß man sie dabei begleiten und daß dies für den Rhythmus des Films ausschlaggebend sein würde. Mir gefällt es zu zeigen, wie sich jemand von einem Ort zum anderen bewegt. Die Wege sind keine tote Zeit.

Ein wichtiger Aspekt war die Wahl des Standortes ihrer Wohnung, weil davon ausgehend ihre Bewegungen durch die Stadt geplant werden mußten. Ich hatte mich beim Schreiben des Buches dafür entschieden, die Wohnung von Deniz in einer Neubausiedlung in der Kochstraße, im Übergangsbereich zwischen Kreuzberg, Tiergarten und Mitte anzusiedeln. Ausgehend davon wurden schließlich die Wege von Deniz genau festgelegt. Sie sollten sich nach der realen Topographie der Stadt richten. Es stört mich immer sehr, wenn ich in manchen Filmen sehe, wie das alles wahllos, oder nach Kriterien des Pittoresken, gemischt wird. Wenn z.B. Straßen, die in völlig anderen Teilen der Stadt liegen, als benachbarte behauptet werden. So etwas ist, wenn es einem auffällt (und es fällt immer jemandem auf), sehr enttäuschend. Es ist, als wenn man darauf spekuliert hätte, daß der Zuschauer schon nicht so genau hingucken wird. Eine lieblose Art der Täuschung.

Es gibt innerhalb des Films mehr oder weniger deutliche Verweise auf Filme, die mir wichtig sind. Bei dem Film, den Deniz in der Casting-Szene auf subjektiv gefärbte Weise nacherzählt, handelt es sich um *A nos amours* von Maurice Pialat. Die Arbeiten von Eustache, Pialat, Rohmer, Kiarostami (um nur einige zu nennen) hören nicht auf, mich zu begleiten und zu beschäftigen.

G.S.: Fast alles, was Deniz erlebt, hat mit der Liebe zu tun. Als sie dann in dem Café die Universitätsdozentin trifft, bekommt das Thema noch einen theoretischen Unterbau. Die Dozentin spricht davon, daß unser Ideal, unser romantischer Begriff von der Liebe eine Erfindung des 18. Jahrhunderts ist. Hast Du dich beim Schreiben mit dem Begriff auch theoretisch auseinandergesetzt?

T.A.: Deniz wird, an dem Tag, den der Film beschreibt, von Gefühlen und Gedanken getrieben, die sie einen focussierten Blick auf alles um sie herum werfen lassen. Ein Blick, der nur die Dinge wahrnimmt, die mit dem zu tun haben, was sie zur Zeit beschäftigt. Ich würde zwar nicht sagen, daß der Film die Geschichte aus ihrer Perspektive erzählt, aber er versucht doch, sich ihr anzunähern. Wie bei realen Personen, gibt es auch bei den Figuren eines Films eine Grenze dessen, was man von ihnen wissen kann.

Deniz sucht nicht nur jemanden, mit dem sie leben kann, sondern sie versucht auch, ihre Vorstellungen, die sie von der Liebe hat und die Erwartungen, die sie daran knüpft, zu formulieren. Sie hat bereits, bevor sie die Frau im Café trifft, ihre eigenen Theorien. Das wichtige an dieser Szene ist für mich eher, daß sie hier zum ersten Mal auf eine Person trifft, zu der sie keine unmittelbare persönliche Beziehung hat. Aus dieser Distanz heraus läßt es sich

We often visited the locations in the preparatory phase, but without preparing the storyboard or the dramatic resolve. Only when we were ready to shoot did we decide where to put the camera. It was clear that Deniz's path through the city played an important role, that we had to accompany her and that this would set the film's pace. I enjoy showing people moving from one place to another. The journeys aren't dead time. Defining where exactly her flat is situated was an important aspect because we had to plan her movements through the city on the basis of this. While I was writing the screenplay I had therefore decided that Deniz's flat was in a modern housing settlement in Kochstrasse at the point where the districts of Kreuzberg, Tiergarten and Mitte intersect. It was from this point that Deniz's journeys were defined because I wanted them to correspond to the actual topography of the city. It always bothers me to see how arbitrarily places are mixed up in some films, or rather chosen according to what looks picturesque. If, for example, streets that are at completely different parts of the city are portrayed as neighbouring. That is a very disappointing thing to notice (and someone always does). It is as if the film-maker had hoped his audience wouldn't look that closely. It's a sloppy kind of deception.

Within the film there are more or less obvious references to films that are important to me. The film Deniz retells in her subjective manner in the casting scene is *A nos amours* by Maurice Pialat. The works of Eustache, Pialat, Rohmer and Kiarostami, to name just a few, are constantly with me and on my mind.

G.S.: Nearly everything Deniz experiences is related to love. When she encounters a university lecturer in a café, the issue gets a theoretical basis. The lecturer says our ideal, our romantic idea of love, was invented in the 18th Century. Did you consider theoretical aspects of love when you were writing the screenplay?

T.A.: On the day described in the film, Deniz is driven by thoughts and feelings which attune her perception of everything around her. It is a form of perception that only registers things related to what is presently on her mind. I wouldn't say the film tells the story from her perspective, but it tries to approach her point of view as much as possible. Just like real people, there is a limit to what you can know about the characters in a film. Deniz is not only searching for someone she can live with. She is also trying to pin down what she thinks of love and the expectations she bases on it. She has her own theories even before she meets the woman in the café. The important aspect of this scene is that for the first time ever she is meeting someone with whom she does not have an immediate personal relationship. The distance this gives her makes it easier to talk about the aforementioned issues, and when she discovers that the woman indirectly works on 'her' issue (amongst others), she digs deeper. The conversations with her mother, her sister and her boyfriend were too heated, too personally involved. Now she has an opportunity to take a more level-headed look at her own thoughts, and she appears to be ready to call her ideas into doubt.

I didn't carry out any specifically theoretical research, but when I prepare a film I too have a highly selective

leichter über die angesprochenen Fragen reden. Und als sie erfährt, daß die Frau sich in indirekter Weise unter anderem mit 'ihrem' Thema beschäftigt, hakt sie nach. Ihre Gespräche mit ihrer Mutter, ihrer Schwester oder ihrem Freund waren zu hitzig, zu persönlich beladen gewesen. Hier hat sie nun die Möglichkeit, einen kühleren Blick auf ihre eigenen Gedanken zu werfen. Und sie scheint bereit zu sein, ihre Vorstellungen zu hinterfragen.

Gezielte theoretische Recherchen habe ich nicht angestellt. Allerdings habe ich, wenn ich einen Film vorbereite, ebenfalls eine stark selektive Wahrnehmung. So war es sicher nur bedingt ein Zufall, daß ich in dieser Zeit auf die Abschrift eines Radio-Interviews mit Niklas Luhmann gestoßen bin, das mit diesem Thema zu tun hatte. Der Text der Dozentin basiert auf Fragmenten dieses Interviews und auf Vorschlägen, die Elke Schmitter gemacht hat.

G.S.: In *Geschwister* und *Dealer* spielen teilweise die gleichen Darsteller. Sie spielen jedoch in den einzelnen Filmen unterschiedliche Figuren. Etwas zieht sich immer hinein in den nächsten Film. Gibt es einen roten Faden, der durch die Filme führt?

T.A.: Das, was die Filme verbindet, ist, daß es sich bei den Hauptfiguren jeweils um junge Personen türkischer Herkunft handelt, die in Deutschland aufgewachsen sind. Jeder einzelne der drei Filme ist jedoch eine von den anderen unabhängige, in sich geschlossene Geschichte. Während der Arbeit an *Geschwister* standen die Erzählungen der anderen beiden Filme noch nicht fest. Ein Film hat sich aus dem anderen entwickelt. Aus etwas heraus, was in dem vorhergehenden zu kurz kam oder für das es keinen bzw. zu wenig Raum gab. Obwohl die drei Filme der Trilogie sehr unterschiedlich voneinander sind, hat es mir gefallen, kleine Verbindungsglieder und Verweise zwischen ihnen herzustellen. Dazu gehört auch die Anwesenheit einiger Darsteller, die in unterschiedlichen Rollen in mehreren Filmen erscheinen. Die Rollen waren immer so angelegt, daß etwas von den realen Personen, die sie spielen, einfließen konnte.

G.S.: Die Protagonisten aller drei Filme sind türkische oder deutsch-türkische Jugendliche der dritten Einwanderer-Generation. Deniz und ihre Schwester sind mit ihrer nationalen Identität aber gar nicht mehr befaßt, ganz anders als noch die *Geschwister*. Spielt diese Frage eine immer kleinere Rolle?

T.A.: Schon in *Geschwister* traf dies nicht auf alle der Hauptpersonen zu. Am wenigsten auf die jüngere Schwester. In *DER SCHÖNE TAG* ist die Figur der Deniz in ihrer Gesamtheit zwar nicht repräsentativ für eine ganze Bevölkerungsgruppe, aber in einem Punkt steht sie sicher für die Erfahrungen von vielen anderen ihres Alters: Sie hat noch etwas anderes zu tun, als sich ständig mit ihrer Identität zu beschäftigen. Mir war es wichtig, sie nicht im Hinblick darauf zu definieren, was vermeintlich 'fremd' an ihr ist. Die vielbeschworene Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen entspricht nicht ihrer Lebenserfahrung. Sie bewegt sich mit Selbstverständlichkeit durch die Umgebung, in der sie lebt. Sie ist eine Person mit eigenen Geheimnissen, Widersprüchen und Besonderheiten, die sich nicht auf ihre Herkunft reduzieren lassen. (Das Interview wurde am 14. Januar 2001 geführt.)

Biofilmographie

Thomas Arslan wurde am 16. Juli 1962 in Braunschweig geboren. Von 1963 bis 1967 lebte er in Essen, von 1967 bis 1971 in Ankara (Türkei), wo er die Grundschule besuchte. 1972 kehrte er nach Essen zurück und machte dort 1982 das Abitur. Anschließend leistete er seinen Zivildienst in Hamburg. Nach zwei Semestern Germanistik in München absolvierte er von 1986 bis 1992 ein Studium an der dffb in Berlin.

awareness. As such I presume it was only partly coincidental that I came across the transcript of a radio interview with Niklas Luhman on precisely this issue. The lecturer's words are based on fragments of this interview and suggestions Elke Schmitter made for the scene.

G.S.: Some of the same actors also played in *Geschwister* and *Dealer*, but they played different characters in each film. Something always hangs over from one film to the next. Is there a theme running through all the films?

T.A.: What links the films is that the main character is always a young person of Turkish descent who has grown up in Germany. However, each of the three films is a separate, finished story. While I was working on *Geschwister*, I hadn't yet decided on the plots of the other two films. Each film developed out of the last, either from something that had not been addressed sufficiently in the previous film or for which there was no or too little room. Although all films of the trilogy are very different, I enjoyed creating minor links between them and references to one another. Part of this is the fact that several of the actors appear in different roles in several films. The roles were always designed in such a way that something of the actors could become incorporated into them.

G.S.: The protagonists in all three films are young Turkish or Turkish-German people; the third-generation immigrants. Deniz and her sister are not in the least bit concerned about their national identity, in stark contrast to the characters in *Geschwister*. Does this issue play an increasingly minor role?

T.A.: Not even all the main characters in *Geschwister* were concerned about it, least of all the younger sister. In *A FINE DAY*, the character of Deniz as a whole may not be representative of an entire section of the population, but in one sense she does reflect the experiences of many other people of her age: she has other things to do than to constantly worry about her identity. It was important for me *not* to define what was supposedly 'foreign' about her. She hasn't experienced the oft-quoted intercultural conflict. She moves self-confidently through the area in which she lives. She is a person with her own secrets, ambiguities and peculiarities which cannot be put down to her roots.

(The interview was conducted on 14 Januar 2001.)

Biofilmography

Thomas Arslan was born on July 16th, 1962 in Braunschweig. Between 1963 and 1967 he lived in Essen, and from 1967 to 1971 in Ankara, Turkey, where he attended elementary school. In 1972 he returned to Essen, graduating from high school (Abitur) in 1982. Subsequently, he did his military substitute service in Hamburg. After studying German in Munich for two semesters, he enrolled at the German Film and Television Academy in Berlin from 1986 to 1992.

Films / Filme

1984: *Eine Nacht, ein Morgen* (9'). 1986: *Test 2* (6'). 1989: *Risse* (32'). 1990: *19 Porträts* (20'). 1991: *Am Rand* (24'). 1992: *Im Sommer – die sichtbare Welt* (41'). 1994: *Mach die Musik leiser* (87'). 1996: *Geschwister – Kardesler* (82'). 1998: *Dealer* (Forum 1999). 2001: *DER SCHÖNE TAG*.