



Dreileben – Etwas Besseres als den Tod / Dreileben – Beats Being Dead; Foto: Bayerischer Rundfunk / Hans Fromm

Dreileben

Christian Petzold, Dominik Graf, Christoph Hochhäusler

In the summer of 2006, film directors Dominik Graf, Christian Petzold and Christoph Hochhäusler began corresponding with each other on the subjects of film aesthetics, the Berlin School, Germany and the film genre (their correspondence was published in German film magazine *Revolver*). Two years later they decided to continue this theoretical discussion with a joint film project: three individual stories revolving around the same "fait divers": the escape of a convicted criminal from police custody. Graf's *Komm mir nicht nach* tells the story of a police psychologist who meets old acquaintances while investigating a case. In Petzold's *Etwas Besseres als den Tod* a young man doing alternative national service experiences a love story without a future. And in Christoph Hochhäusler's *Eine Minute Dunkel* an indefatigable policeman hunting the escaped prisoner begins to doubt false certainties. Three films, three styles, three exciting approaches, variations, analyses. German television stations made this all possible. As Dominik Graf wrote: "... this work vis-à-vis mainstream TV, at its edges, in contradiction to and yet, whether voluntarily or involuntarily, in commentary on that mainstream – I find and have always found this to be extremely creative."

Christoph Terhechte

Im Sommer 2006 führten die Regisseure Dominik Graf, Christian Petzold und Christoph Hochhäusler einen Mailwechsel über Filmästhetik, die Berliner Schule, Deutschland und das Genre (veröffentlicht in der Zeitschrift *Revolver*). Zwei Jahre später beschlossen sie, die theoretische Diskussion mit einem gemeinsamen Filmprojekt fortzuführen: drei individuelle Geschichten, die um denselben *Fait divers* kreisen, die Flucht eines verurteilten Straftäters. Grafts *Komm mir nicht nach* erzählt von einer Polizeipsychologin, die an ihrem Einsatzort alte Bekannte trifft. In Petzolds *Etwas Besseres als den Tod* erlebt ein Zivildienstleistender eine Liebesgeschichte ohne Perspektive. Und Christoph Hochhäusler lässt in *Eine Minute Dunkel* einen rastlosen Polizisten auf der Jagd nach dem Geflohenen falsche Gewissheiten anzweifeln. Drei Filme, drei Stile, drei spannende Annäherungen, Abschweifungen, Auseinandersetzungen. Ermöglicht haben das deutsche Fernsehsender. Wie Dominik Graf schrieb: "... dieses Arbeiten im Angesicht des TV-Mainstreams, an seinem Rand, im Widerspruch und trotzdem, ob gewollt oder nicht, im Kommentar dazu – das finde ich/fand ich schon immer extrem kreativ."

Christoph Terhechte

Ein kleiner Ort namens Dreileben

Dem Filmprojekt *Dreileben* liegt die Idee zugrunde, drei Geschichten zu erzählen, die einen gemeinsamen Bezugspunkt haben: einen Ort, einen Sommer, einen Kriminalfall.

Im Mittelpunkt des Projekts stehen drei Geschichten von Menschen, deren Lebenslinien sich in einem kleinen Ort namens Dreileben berühren, überlagern, schneiden, gelegentlich, scheinbar zufällig, ineinandergreifen und doch ganz verschieden und eigenständig sind. Unter der Oberfläche gibt es allerdings mehr Verbindungen, als es zunächst den Anschein hat: Es sind die alten Gefühle, die alten Hoffnungen und Wünsche, die die handelnden Personen beeinflussen und bewegen, mit denen sich alle drei Filme aus unterschiedlichen Perspektiven – und mit der Handschrift von drei verschiedenen Regisseuren – auseinandersetzen.

Dieses außergewöhnliche Projekt ist eine Gemeinschaftsproduktion von WDR, BR und der ARD Degeto.

Das Alte wird nach oben gespült

Wir trafen uns zum ersten Mal im Sommer 2008 in München. Dominik Graf, Christoph Hochhäusler und Christian Petzold. Zuvor hatten wir eine Briefkorrespondenz geführt, anlässlich des 40-jährigen Bestehens der Deutschen Film- und Fernsehakademie (dffb).

Es ging um Filme in Deutschland, die sogenannte „Berliner Schule“. Um das Fehlen von Genre, von Nachbarschaften. Darum, wie einsam die einzelnen Filme sind; wie vereinzelt Kunstwerke stehen sie herum zwischen den anderen Festivalfilmen. Reste von Genrekino waren nur mehr im Fernsehen zu finden.

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

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

Christoph Hochhäusler, Christian Petzold, Dominik Graf

„Früher war das Kino Rummelplatz und jetzt Kirche“:

Der Mailwechsel, Teil 1

15.08.2006 / 22.03 h

Lieber Christian,

(...) ich verstehe natürlich sehr gut, dass man dem bei uns komplett verkümmerten Diskurs über Filme dringend entkommen will, muss, soll. Gemeinsam, klar – soweit es gemeinsam geht. In Ermangelung eben jener gemeinsamen Gespräche über den Beruf, die man eigentlich bräuchte wie die Luft zum Atmen, schreibe ich ja auch meine Artikel über Film.

Monologe sind das. Man macht ja auch nur bedingt Filme um 20 Uhr 15 für die Perversion der Kracauerschen Angestelltenwelt (= heute Arbeitslosenwelt auf RTL2). Ja, an die schleppende, uneffektive Polizei-Verfolgungsjagd vor der Akademie der Künste damals erinnere ich mich sehr gut. Trotzdem muss man vielleicht irgendwann den Akademismus beim Filmmachen diskutieren. Und vielleicht wird das irgendwann lebenswichtig, weil am Ende, wenn es so weitergeht, mehr Leute in Deutschland auf Filmhochschulen

A small town called Dreileben

The film project *Dreileben* is based on the idea of telling three stories with a common reference point: one place, one summer, one criminal case.

At the center of the project are three stories of people in a small town called Dreileben whose lives touch, overlap, intersect, occasionally and seemingly coincidentally intertwine, and yet remain disparate and independent. Below the surface, however, are more connections than initially meet the eye: from various perspectives and with the signatures of three different directors, all three films deal with the old feelings, hopes, and wishes that influence and motivate the protagonists.

This unusual project is a joint production of the TV broadcasters WDR, BR, and ARD Degeto.

The past is washed to the surface

We met for the first time in summer 2008 in Munich. Dominik Graf, Christoph Hochhäusler, and Christian Petzold. We had earlier corresponded by letter on the occasion of the fortieth anniversary of the founding of the German Film and Television Academy Berlin (dffb).

Our subjects were films in Germany, the so-called Berlin School, and the lack of genre films and neighborhoods. We discussed the loneliness of individual films; they stand around like solitary artworks among other festival films. Remnants of genre cinema were to be found only on television.

Out of this correspondence developed the idea of not only talking about films together, but also making films together. Not an omnibus film like *Deutschland in Herbst*. Three stories, three films, from three authors who share a place, a crime, and a time. These are “horizontal” stories. An escape, a pursuit, a movement, a trip. But this summer, these stories become “verticals.” The past is washed to the surface: the old stories, the old feelings and the old desires.

Christoph Hochhäusler, Christian Petzold, Dominik Graf

“Cinema used to be a fun fair and now it’s church“:

The E-mail exchange, Part 1

Aug. 15, 2006 / 10:03 p.m.

Dear Christian,

(...) I understand very well the desire and need to escape the completely atrophied discourse on film. Together, agreed – to the degree it can be done together. The lack of precisely this shared talking about our profession, which we need as much as air to breathe, is why I write my articles about film.

They are monologues. One makes films only to a limited extent for prime time TV, for the perversity of what Kracauer called the white-collar world (= today the world of the unemployed on RTL2). Yes, I remember the dragging, ineffectual police chase in front of the Academy of Arts back then. Nonetheless, someday we should discuss the academic quality of filmmaking. Maybe it will be important for life someday, because in the end, if



Dreileben – Komm mir nicht nach / Dreileben – Don't Follow Me Around; Foto: ARD Degeto

things continue as they are, more people in Germany will have attended film colleges than lead a life whose dramas or joys are worth making films about. At any rate, there are no more writers like Charles Willeford. (...) By Willeford I mean narrative power and melancholy and experience with the genre and life. We're all looking for refuge, togetherness, and warmth. And you're right; for someone like me, genre radiates a downright cow-pen warmth of chances to belong. After my films, I wanted a filmography like Anthony Mann's, which means: to film with a shotgun, an average of three Westerns a year, so one or the other of them will have quality and hit the target. My problem with the "Berlin school" or whatever it is called is that, after the first remarkable results, of squares and cities and bungalows and so forth, I was somehow disappointed. Because I felt that after that, instead of expanding narrative possibilities, the danger was more of a narrowing of gaze via style-proclamation and the general German enthronement of waves ("Now we're somebody! People watch us!") no? The hackneyed Cocteau quotation about style, that one shouldn't want to have it, but that it should be unavoidable, is still my Alpha and Omega, because it is the threatening truth if one doesn't continue developing. I kind of experienced that myself with the auteur film, this dying in one's own well-warmed socks or in one's own narrative forms; Fassbinder maliciously but correctly told *Spiegel* magazine, shortly before Nirvana, that his colleagues "have meanwhile begun filming their critiques." Of course I can't define this threat of thematic and formal standstill better than RWF did. Isn't this a huge danger for many films and many directors who want to be part of the "Berlin School"? To exaggerate: Is this now becoming the "Revolver Club"? Will there soon be a Berlin School certificate? (...)

Cordially, Dominik

waren, als es noch Leute gibt, die ein Leben führen, über dessen Dramen oder Freuden es sich lohnt, Filme zu machen. Autoren wie Charles Willeford gibt's ja jedenfalls auch nicht mehr. (...) Willeford, damit meine ich = erzählerische Kraft und Melancholie und – natürlich – Genre- und Lebenserfahrung. Wir suchen alle nach Unterschlupf und Gemeinsamkeit und Wärme. Und, stimmt auch, gerade das Genre strahlt für jemanden wie mich – schon immer – geradezu eine Kuhstallwärme der Zugehörigkeitschance aus. Ich wollte nach meinen ersten Filmen eine Filmografie wie Anthony Mann sozusagen erwerben, das heißt: Filmen mit dem Schrotgewehr, also im Schnitt ungefähr drei Western pro Jahr, denn irgendeiner wird dann schon dabei sein, der was taugt und mal ins Schwarze trifft. Das Problem für mich mit der „Berliner Schule“ oder whatever it is called ist, glaube ich, dass ich nach den ersten bemerkenswerten Ergebnissen, von Plätzen und Städten und Bungalows und so weiter, irgendwie enttäuscht war. Weil ich fand, dass danach statt einer Erweiterung der Erzählmöglichkeiten eher die Gefahr einer Einengung des Blicks per Stil-Ausrufung und per allgemeiner dt. Wellen-Inthronisierung („Wir sind jetzt wer! Man schaut auf uns!“) heraufbeschworen wurde, nein? Das alte abgedroschene Cocteau-Zitat vom Stil, den man nicht haben wollen soll, was einem aber nicht gelingen darf, ist für mich immer noch Alpha und Omega, weil gefährlich drohende Wahrheit bei Nicht-Weiterentwicklung. Ich habe das ja beim Autorenfilm quasi noch miterlebt, dieses Ersterben in den eigenen gut gewärmten Socken, will sagen in den eigenen Erzählformen – wozu Fassbinder böse aber richtig kurz vor Nirwana zum *Spiegel* noch sagte, dass seine Kollegen „inzwischen dazu übergegangen sind, ihre Kritiken zu verfilmen“. Ich kann dieses Phänomen des drohenden thematischen und formalen Stillstands natürlich nicht besser definieren als RWF. Ist das nicht eine Riesengefahr vieler Filme, auch vieler Regisseure, die sich der „Berliner Schule“ wie auch immer zugesellen, zuordnen wollen? Also, übertrieben gesagt: Wird das jetzt „Revolver e.V.“? Gibt's bald ein Berliner-Schule-Zertifikat? (...)

Herzlicher Gruß! Dominik

15.08.2006/2.55 h

Lieber Dominik,

ich bin gerne dabei. (...) Schon weil die „Berliner Schule“ im Wesentlichen eine Erfindung von Beobachtern ist, intern aber allerlei Querströme existieren, die an einer Festschreibung der konstatierten Eigenschaften/Defizite gar kein Interesse haben, wäre mir eine kontroverse Diskussion sehr willkommen – auch natürlich als Instrument der Selbsterkenntnis. Die „Berliner Schule“ ist meiner Meinung nach die glückliche Fügung einer Geistesverwandtschaft, ein loser Zusammenhang mehr oder minder Gleichgesinnter, aber natürlich kein Rezept und schon gar nicht der Anspruch, den „leuchtenden Pfad“ gefunden zu haben. Was aus dieser Gruppe wird, werden die nächsten Filme zeigen. So ähnlich wie unsere Filme jetzt sind, werden sie wahrscheinlich nie wieder sein. Christoph

16.08.2006/7.40 h

Lieber Christoph,

ja, das stimmt schon, das mit dem „Rezept“ drängt sich einem bei der Allgemeinheit der Filme ein wenig auf als Eindruck. („Leuchtender Pfad“ nicht, denn man hat, glaube ich, nicht den Eindruck irgendeines Absolutheitsanspruchs von „nur so und nicht anders“.) Ich glaube, es geht um ein „gemeinsames“ Menschenbild. Tiefste, rettungslose Verunsicherung der Figuren. Um ein Lebens-Bild, Bild vom Leben? Diese Filme, die da unter den Fittichen der neuen Welle zusammenkommen, haben ja doch gemeinsam: chronologisches Erzählen, ruhiges, bildhaftes Erzählen, „äußerliches“ Erzählen im Sinn von Kracaurs „Errettung der physischen Realität“ ... entfernt verwandt mit Antonioni. Das heißt, die Flüsse der Emotionen, der Assoziationen fließen unterirdisch in diesen Filmen. Kontra MTV, ist ja auch total nachvollziehbar nach dem Bilderterror der 90er. Was mir aber am meisten auffällt, und was ich schon diskutierenswert finde, ist das Misstrauen in Kommunikation, in Sprache, das mir den Filmen gemeinsam scheint. Sehr wenig Humor im Verhältnis der Figuren zueinander. An diesem Punkt findet eigentlich die stärkste Ent-Fremdung in den Filmen statt, zwischen Hauptfiguren und jeweiliger Um-Welt, nicht? Und da – in dieser Ausgestelltheit von verbaler und kommunikativer Sinnlosigkeit und Isolation der Figuren – da hab’ ich auch am häufigsten ein Gefühl von Künstlichkeit, von Gewolltheit, von hindrapierter Verlorenheit in den Menschenbildern. Da fällt mir immer der schöne Satz von Truffaut ein, der zu einem Ingmar-Bergman-Film schrieb, er frage sich, ob Ingmar Bergman das Leben eigentlich wirklich so beschissen fände wie in seinen Filmen? Das jetzt nur mal so gesagt als Diskussionsgrundlage.

Bis bald! Gruß! Dominik

16.08.2006/18.08 h

Lieber Dominik,

das Zitat von Fassbinder ist natürlich unschlagbar, und er hatte auch unglaublich recht, jetzt muss der Oskar Roehler die Rolle spielen, die ihm die Kritik untergejubelt hat. Was mir auffällt an der „Berliner Schule“, nicht durchgehend, da sind sie doch nicht kongruent, die Filme, aber es gibt so eine Melancholie des neuen Bürgertums. Nach 68, da gab es hier ein beginnendes neues Bürgertum, Akademiker, grün, Italien, Fischer kredenzt denen vom *Spiegel* kaltgepresstes Olivenöl und Weißbrot vom Bauern und grobkörniges Salz. Und dieses Bürgertum bewegt sich durch viele Filme als Niederlage. Sie haben studiert und ein Haus in Kassel, und sie können portugiesische Kacheln handverlegen, aber sie kriegen das Leben und die Liebe nicht hin. Eine Niederlage untersuchen oder eine Kraftlosigkeit oder Mutlosigkeit, das ist doch ein Thema, eine Aufgabe. (...)

Aug. 15, 2006/2:55 a.m.

Dear Dominik,

I'd gladly be part of it. (...) If only because the "Berlin School" is basically an invention by observers, while internally there are all kinds of cross-currents with no interest at all in nailing down characteristics/deficits, I would greatly welcome a controversial discussion – also as an instrument of self-knowledge. I think the "Berlin School" is the fortunate coincidence of kindred spirits, a loose connection of people who think more or less alike, but of course don't claim to have found a recipe and certainly not a "Shining Path." The next films will show what this group will become. The films will probably never again be like our current films. Christoph

Aug. 16, 2006/7:40 a.m.

Dear Christoph,

yes, that's true; the idea of the "recipe" tends to force itself upon one with the generality of the films. (Not "Shining Path," because I don't think one has the impression of any absolute claim of "this way and no other.") I think the point is a "common" view of human nature. The deepest, most hopeless endangering of the figures. For an image of life? These films, which come together under the wings of the new wave, have something in common: chronological narration; calm, pictorial narration; "external" narration in the sense of Kracaurs "rescuing of physical reality"... distantly related to Antonioni. This means that the currents of emotions and associations are subterranean in these films. A contrast to MTV, which is completely understandable after the image-terrorism of the '90s. But most conspicuous to me, and what I consider worth discussing, is the distrust of communication, of language, that seems common to the films. Very little humor in the characters' relations to each other. Here is really where the greatest alienation takes place in the films, between the leading characters and their respective surroundings, isn't it? And since – in this presentation of the characters' verbal and communicative meaninglessness and isolation – I most often have a feeling of artificiality, of willfulness, of arranged forlornness in the images of people. I always think of the nice sentence Truffaut wrote about an Ingmar Bergman film: does Ingmar Bergman actually think life is really as crappy as in his films? I'm just saying, as a basis for discussion.

See you soon! Dominik

Aug. 16, 2006/6:08 p.m.

Dear Dominik,

the quote from Fassbinder is unbeatable, and he was incredibly right; now Oskar Roehler has to play the role that the critics have foisted upon him. What's conspicuous to me about the "Berlin School," not always because the films aren't ultimately congruent, but there is a melancholy of the new bourgeoisie. After '68 a new bourgeoisie began here, academics, green, Italy, Fischer serves the journalists from *Spiegel* magazine cold-pressed olive oil and white bread from farmers and coarse-grained salt. And this bourgeoisie moves through many films as a defeat. They studied, have a house in Kassel, and they can lay Portuguese tiles by hand, but they can't master life and love. To investigate a defeat or a weakness or despondency, this is a theme, a task. (...)



Dreileben – Eine Minute Dunkel / Dreileben – One Minute of Darkness; Foto: Reinhold Vorschneider

This is familiar to filmmakers; it's where they come from. And that's something. To narrate this, what one knows, has seen, and has experienced. Cinema used to be a fun fair and now it's church. A chapel. Is that right? Why can't I manage a score in my most recent films? Isn't this a rather stupid reaction, since music is everywhere for the taking? (...)

Now I have to continue working on a screenplay. Three Anthony Mann films a year, that would have been fantastic, but I write myself, then I seek the money, and then it takes eighteen months altogether, if it has to go fast. But that's how it is in subsidized film. (...)

I was happy when I was able to make three films within twenty-five months, two for television. I left the house in the morning, sometimes even taking the children to daycare, then to work and back in the evening. (...)

Cordial greetings, Your Christian

Aug. 17, 2006 / 2:35 p.m.

Dear Dominik,

dear Christian, what interests me in cinema is the seduction to pay attention. The most joyous moments in my cinematic life have always been the amoral state of pure watching, concentration, and being one with myself. A shower for the soul, as Wittgenstein once maligned. The camera's eye turns the familiar world into an alien place that one sees with a clarity never before experienced, for once uninvolved. The camera doesn't take sides; people and things are treated equally, the human being is viewed like an animal, a house, a cloud: one wants to understand, to read, but one knows one will remain alien and thus oneself. I think the question of appropriation is central in our films. Without arranging it or any program, we really like to film people who don't want to strip, kiss up, sell themselves, or be owned. And

Da kennen sich die Filmemacher aus, da kommen sie her. Das ist doch schon mal was. Davon zu erzählen, was man kennt, was man gesehen und erfahren hat. Früher war das Kino Rummelplatz und jetzt Kirche. Andachtsraum. Ob das richtig ist? Warum kriege ich eigentlich in den letzten Filmen keinen Score mehr hin? Ist das nicht eine etwas doofe Reaktion, weil überall Score ist, überall die Musik zum Anschaffen da ist? (...)

Jetzt muss ich an einem Buch weiterarbeiten. Drei Anthony-Mann-Filme im Jahr, das wäre toll gewesen, aber ich schreibe selbst, und dann suche ich das Geld, und dann dauert es 18 Monate, alles zusammen, wenn's schnell geht. Aber so ist das im subventionierten Film. (...)

Glücklich war ich, als ich innerhalb von 25 Monaten drei Filme machen konnte, zwei fürs Fernsehen. Da ging ich am Morgen aus dem Haus, brachte sogar manchmal die Kinder in die Kita und dann zur Arbeit und am Abend zurück. (...)

Ganz liebe Grüße, Dein Christian

17.08.2006 / 14.35 h

Lieber Dominik, lieber Christian,

was mich im Kino interessiert, ist die Verführung zur Aufmerksamkeit. Die größten Glücksmomente meines Kinolebens haben immer mit dem unmoralischen Zustand reinen Schauens zu tun gehabt, mit Konzentration, bei mir sein. Seelendusche, wie Wittgenstein einmal gelästert hat. Das Kameraauge verwandelt die vertraute Welt in einen fremden Ort, den man nun, endlich unbeteiligt, in nie erlebter Klarheit sehen kann. Die Kamera ergreift keine Partei; Personen und Dinge werden gleich behandelt, der Mensch wird betrachtet wie ein Tier, ein Haus, eine Wolke: Man will verstehen, lesen, aber man weiß, er wird fremd bleiben und damit eigen. Ich glaube, die Frage der Aneignung ist zentral in unseren Filmen. Wir filmen (ohne Verabredung, ohne Programm) sehr gerne Menschen, die sich nicht entblättern, anbiedern, verkaufen, besitzen lassen wollen. Und die keine Reklame für sich oder den Film machen, in dem sie spielen. In diesem Widerstand liegt die Erotik der Filme, die Würde, die Freiheit. Im besten

Falle. Aus Charakteren mit Eigenschaften werden so oft Figuren, die nicht viel mehr als ein Nebel der Latenz sind, eine unscharfe Überlagerung von Möglichkeiten. Darin sehe ich ein realistisches Moment: die opake Oberfläche Mensch ist eine Alltagserfahrung. Wir können nicht wissen, was unser Gegenüber denkt. Aber natürlich liegt darin auch ein Problem. Erzählen setzt ja genau da ein: der Erzähler interpretiert das Vieldeutige.

Er erfindet eine Perspektive, eine Sicht der Dinge. Spätestens hier gerät der Traum vom reinen Schauen in Konflikt. Die Erzählung „kontaminiert“ das Bild, benutzt und hierarchisiert es. Dieser Konflikt: Erfahrung vs. Erzählung zieht sich durch alle unsere Filme und hat zum Beispiel auch Folgen für den Dialog, der selten mehr als Geräusch ist. Was gesagt wird, wie gesprochen wird, ist oft zweitrangig. Ich verstehe, dass dir das nicht genügt. Mir genügt es auch nicht. Aber an diesem Punkt befinden wir uns, glaube ich. Die Konsequenzen sind ganz unterschiedlich. (...) Christian hat einmal formuliert, er wolle Filme machen wie Giorgio Morandi Bilder – ohne Sehnsucht nach Kontrast oder Aufbruch von Film zu Film, entlang einer begrenzten Zahl von Gegenständen. Keine Ahnung, ob das noch gilt. Ich persönlich habe durchaus die Hoffnung auf große Sprünge, Entwicklung, Veränderung, sehne mich nach einer größeren Fülle, nach Charakteren, die barocker sind. Nach größerer Körperlichkeit. John Ford! Ich weiß auch, dass Valeska (Grisebach), Elke (Hauck), Benjamin (Heisenberg) erzählerischer werden wollen oder zumindest zum Teil das Gefühl hatten, dem, was sie emotional gesucht haben, nicht nah genug gekommen zu sein mit den angewandten Mitteln. Gleichzeitig sträuben sich meine Nackenhaare, wenn du „Vitalität“ einforderst, die Deutschen als die besseren Italiener, Augen blitzen, Schenkel wippen, Dialoge schnalzen. Mit falschem Leben, forciertes Äußerlichkeit werden wir doch ertränkt. Ich finde eigentlich, es ist schon viel erreicht, wenn mit den Filmen der „Berliner Schule“ so etwas wie eine Erweiterung der Erzählmöglichkeiten gelungen ist, wie du schreibst. Fürs Erste. Von einem „Revolver e.V.“ sehe ich eigentlich nichts, in der Zeitschrift kommen doch sehr unterschiedliche Leute zu Wort. (...) Nein? Und dann muss man sehen, dass die meisten von uns aus der „zweiten Generation“ erst ein oder zwei Filme gemacht haben. Wie war das mit deinen ersten beiden Filmen? Was sagt der zweite Film? Beschreibt er (mit dem ersten) eine Linie in die Zukunft? Und es ist es dann gut, dieser Linie zu folgen? (...)

Christoph

50 Minuten später.

Nachtrag. Dominik, ja: Humor fehlt. Und auch gelebtes Leben. Figuren, die einen Körper haben, eine Zunge und einen Schwanz. Und von mir aus fehlen auch Schüsse aus der Hüfte. Genre interessiert mich, weil da Erwartungen eine andere Rolle spielen, das Publikum legt sich von vorne herein mehr in die Kurve, aber ob der Unterleib wirklich garantiert ist, wie du oft schreibst: nur weil man den Leuten Pistolen gibt? (...) Es ist, glaube ich, sehr schwer, einen Gangster in Deutschland heimisch zu machen. Ich finde ja, dass es da gute Sachen von dir gibt, aber Unterleib? Habe ich noch nicht gesehen. (...)

Christoph

Aus: Revolver, Heft 16, Berlin 2007

who don't advertise themselves or the film they act in. This resistance is the films' eroticism, dignity, and freedom. In the best case. This often turns figures with characteristics into figures that are not much more than a fog of latency, a blurred overlapping of possibilities. I see a realistic aspect in this: the human being, as opaque surface, is an everyday experience. We can't know what the other person is thinking. But of course this holds a problem. This is precisely where narrating starts: the narrator interprets what is ambiguous. He invents a new perspective on things. Here, at the latest, the dream of pure perception comes into conflict. The narrative "contaminates" the picture, using and hierarchizing it. This conflict, experience vs. experience, is a thread running through all our films and also has consequences, for example for the dialogue, which is seldom more than sound. What's said, how it's spoken, is often secondary. I understand that that's not enough for you. It's not enough for me either. But this is where we find ourselves, I think. The consequences are quite disparate. (...) As Christian once put it, he wants to make films like Giorgio Morandi paintings – with no longing for contrast or breakthrough from film to film, with a limited number of objects. I don't know whether he still thinks that way. I personally do hope for great leaps, development, change; I long for greater fullness, for characters more baroque. For greater corporeality. John Ford! I also know that Valeska (Grisebach), Elke (Hauck) and Benjamin (Heisenberg) want to become more narrative or at least partly felt that they didn't come close enough to what they sought emotionally with the means applied. At the same time, the hair stands up on the back of my neck when you call for "vitality"; the Germans as the better Italians, flashing eyes, bouncing legs, dialog crackling. We drown in false life and strained superficiality. A lot would be accomplished if the films of the "Berlin School" managed something like an expansion of narrative possibilities, as you write. To start with. I don't really see any "Revolver guild"; a wide variety of people get their say in the magazine. (...) Don't they? And then consider that most of us from the "second generation" have only made one or two films so far. How was it with your first two films? What does the second film say? Does it (with the first) draw a line into the future? And is it good to follow this line? (...)

Christoph

50 minutes later

Addendum. Dominik, yes: a lack of humor. And also of lived life. Characters who have a body, a tongue, and a dick. And as far as I'm concerned, there is also a lack of shooting from the hip. Genre interests me because expectations play a different role, the audience leans more into the curve from the beginning, but whether the belly is really guaranteed, as you often write: just because one gives people pistols? (...) I think it's very, very difficult to make a gangster at home in Germany. I think that you've made some good things, but belly? I haven't seen it yet. (...)

Christoph

From: Revolver, Issue 16, Berlin 2007

“In a way the auteur film is the inability to do anything other than your own project”. The E-Mail exchange, Part II

Dear Dominik, dear Christian,
shortly after completing my first film, I read an interview with Dominik in which he said that the younger German filmmakers were creating too much of a certain kind of cinema that he called “Snow White films” with lifeless people waiting under glass, which he couldn’t watch anymore. That really hurt me at the time, because I had just made such a film and “Snow White” was even an explicit inspiration (for the sequence when Sylvia lies in bed as if dead while the telephone rings), and it hurt to be lumped with a group that apparently chose the lifeless solely because it can be shaped so well: wax figures. The accusation can’t be easily denied for *Milchwald*, especially because I had planned to make a much more vibrant and sensual film (...). But of course, the death zone had already been conceived and written beforehand, the juxtaposition: Poland, life without plan; Germany, paralyzed waiting until everything is “ready” and salvation comes – but it doesn’t come. Of course my interest was more in metaphysical categories, not literally in Germany and Poland, but this dichotomy was nonetheless clearly supported by experienced reality. Just the house and its real tenants – that was a much more frightening story than the one we told. And in contrast, experiences in Poland, which were much more corporeal, vibrant, and mystical than my German life. (Perceiving it this way is itself surely very German...) (...)

What I’m trying to get at is the German tradition of the difficult life, of the longing for final form and a stability that life doesn’t offer, that is expressed here and that is perhaps carried forward in our films and materials. We’ve all experienced this devotion to what is dead, infrastructure fetishism. That goes beyond the melancholy of the new bourgeoisie... (...)

But not only are there many lines of tradition in German culture, I too have a wide range of interests, and it would be terrible if all of my films were made of the same wood, always oak! For example, *Falscher Bekenner* is quite different, and the next film seeks contrast again. So I share your weariness, Dominik, but at the same time I have to say that you can’t always choose what film you make. Auteur cinema, too, is especially not free; on the contrary, predetermination may be the prerequisite for every “vision.” If you could do EVERYTHING, I don’t think you would be able to take this path (which is also asceticism, at least financially). It sounds paradoxical, but in a way the auteur film is the inability to do anything other than your own project. And after the film you see that your own has larger collective parts than you thought.

Christoph

Dear Dominik, dear Christian,
speaking very generally, what I miss in German cinema, across all the camps and perhaps even in current films, is understanding of human nature, directors who are able, from the topography of actions, glances, and gestures, to grow a character who speaks his own language (and has his own gait) and who in the end is not only credible, but also surprises with his abysses, individuality, and wit. (...) How many German film characters are

„In gewisser Weise ist der Autorenfilm das Unvermögen, etwas anderes zu machen als das Eigene“. Der Mailwechsel, Teil 2

Lieber Dominik, lieber Christian,
ich habe kurz nach Fertigstellung meines ersten Films ein Interview mit Dominik gelesen, in dem er sinngemäß gesagt hat, es gäbe beim deutschen Nachwuchs im Übermaß eine bestimmte Sorte Kino, er würde sie „Schneewittchenfilme“ nennen, Menschen leblos hinter Glas, in Erwartung, und diese Sachen könnte er nicht mehr sehen. Das hat mich damals getroffen, denn natürlich, so einen Film hatte ich gerade gemacht, „Schneewittchen“ war sogar explizite Inspiration (für die Sequenz, in der Sylvia, wie tot, im Bett liegt, während das Telefon klingelt), und es hat geschmerzt, in so eine Gruppe eingemeindet zu werden, die das Leblose offensichtlich nur wählt, weil es sich so gut gestalten lässt: Wachsfiguren. Der Vorwurf lässt sich für *Milchwald* sicher nicht ganz von der Hand weisen, zumal ich vorhatte, einen wesentlich lebendigeren, auch sinnlicheren Film zu machen (...). Aber natürlich, die Todeszone war schon zuvor gedacht und geschrieben worden, die Gegenüberstellung: Polen, Leben ohne Plan, Deutschland: In Erstarrung warten, bis alles „fertig“ ist, bis die Erlösung kommt – aber sie kommt nicht. Natürlich ging es mir eher um metaphorische Kategorien, also nicht wörtlich um Deutschland und Polen, aber trotzdem waren diese Aufteilungen durchaus unterfüttert mit erlebter Wirklichkeit. Allein das Haus und sein wirklicher Bewohner – das war eine noch viel erschreckendere Geschichte als die, die wir erzählt haben. Und demgegenüber Erfahrungen in Polen, die sehr viel körperlicher, lebendiger und auch mystischer waren als mein deutsches Leben. (Das so wahrzunehmen ist sicherlich wiederum sehr deutsch ...) (...)

Aber worauf ich hinauswill, ist die deutsche Tradition des schweren Lebens, die Sehnsucht nach endgültiger Form, nach einer eigentlich lebensfremden Stabilität, die da zum Ausdruck kommt, und die sich vielleicht in unseren Filmen und Stoffen fortsetzt. Diese Hingabe an das Tote, Infrastrukturfetischismus, haben wir alle erlebt. Und das geht tatsächlich über die Melancholie des neuen Bürgertums hinaus ... (...)

Aber es gibt ja nicht nur viele Traditionslinien in der deutschen Kultur, sondern auch in mir sehr verschiedene Interessen, und ich fände es schrecklich, wenn jeder meiner Filme in die gleiche Kerbe schlug, immer Eiche! *Falscher Bekenner* ist zum Beispiel aus deutlich anderem Holz geschnitzt, finde ich, und der nächste Film sucht wieder den Kontrast. Insofern teile ich deine Müdigkeit, Dominik, muss aber gleichzeitig sagen, dass man sich nicht aussuchen kann, welche Filme man macht. Auch und gerade das Autorenkino ist ja nicht frei, im Gegenteil ist Determination vielleicht sogar Voraussetzung jeder „Vision“. Wenn man ALLES machen könnte, würde man diesen Weg (der ja auch Askese ist, zumindest finanziell) nicht gehen können, glaube ich. Es klingt paradox, aber in gewisser Weise ist der Autorenfilm das Unvermögen, etwas anderes zu machen als das Eigene. Und nach dem Film stellt man fest, dass das Eigene größere kollektive Anteile hat, als gedacht.

Christoph

Lieber Dominik, lieber Christian,
was mir, ganz allgemein gesprochen, quer durch alle Lager, fehlt im deutschen Kino, vielleicht sogar im Kino der Gegenwart, sind Menschenkenner. Regisseure, die in der Lage sind, aus dem Relief der Handlungen, Blicke und Gesten eine Figur entstehen zu lassen, die ihre ureigene Sprache spricht (ihren eigenen Gang hat), und die am Ende nicht nur glaubwürdig ist, sondern mit ihren Abgründen, ihrer Eigenart, ihrem Witz überrascht. (...) Wie viele deutsche Filmfiguren kennt man beim Namen? (Wenn die

Filme nicht gerade heißen, wie ihre Figuren.) Verschwindend wenige. So oder so, in diesen Horizont würde ich gerne reiten. Einen Film wie *Young Mr. Lincoln* machen ...
Christoph

Lieber Christoph, lieber Christian,
an der Mail von Christoph von gestern hab ich viele Sehnsüchte und Entscheidungszwänge im Beruf sehr gut verstanden. Ich fand das auch sehr offen ausgedrückt. Warum man so und nicht anders prädestiniert ist in Deutschland und warum man dann eben diesen Weg nimmt und nicht andere ... Auch natürlich die Tatsache, dass einen gerade das Autorenkino in gewissem Sinn zur Unfreiheit „zwingt“.
In den letzten Jahren haben sich doch die voneinander getrennten Marketingkreise im Film extrem verschärfter ausgebildet, also einerseits das Kommerzkino = das Kommerzfernsehen = der Mainstream allgemein (das kann man ja irgendwie nicht mehr im Einzelnen voneinander trennen, finde ich) und davon messerscharf geschieden auf der anderen Seite die Festivalkultur, die ja auch ihre kleinen kommerziellen Chancen für die Filme bietet, also Verleihdeals, Filmpreise usw.
Aber kaum irgendeine interessante Art Film ist noch für beide Marketinggebiete gleichermaßen verwertbar (...). Die Verschärfung der Trennung von „Kunst“ und „Kommerz“ führt zu einer totalen Trennung von „Experiment“ und „Erzählfilm“ (uaaah! Das war auch immer so ein grausiges Wort: „Erzählfilm“ ...). Und die Entscheidung für eines von beiden ist heute sehr früh für Regisseure wie überlebensnotwendig. Bedauere ich auch sehr für die Regisseure. Die Einordnung, die Kategorisierung kommt so früh. (...) Dominik

Lieber Dominik, lieber Christoph.
Der Gedanke, dass Deutschland eine Todeszone wäre und da draußen, gar nicht weit weg, nur eine Goethereise entfernt, alles leicht und lebensbejahend, das stimmt doch gerade für die Filme der Berliner Schule gar nicht. Ich fange mal bei mir selbst an. *Innere Sicherheit*. Da geht es doch um Paranoia, Raumverengung. Alles auf sich beziehen, die Welt als Zeichen, Signal. Der Tunnel der Verfolgten. Wie in Anna Seghers' *Transit* – da ist Marseille und Hafenstadt und Frankreich und Meer – aber offen ist da schon lange nichts mehr. So haben wir auch Portugal gesehen und gefilmt. Leute wollen weg. Sind auf der Flucht. Und müssen warten. Die sehen keine Sonnenuntergänge und genießen kein portugiesisches Olivenöl. Nur die Tochter hält die Augen und die Sinne auf. Sie liest/decodiert nicht, sie betrachtet und sehnt. Das geht in Deutschland weiter. Es gibt eine Grenze, einen Grenzfluss, eine Fahne, ein altes Zollhaus. Es ist ein wenig kälter, aber das ist es schon. Es ist nicht anders.
Ihr seid doch schon alle tot – in der dffb gab es in den Studentenfilmen oft so was: Jugendliche verbluten vor Handkamera und Freundin schreit: So helft doch! Und dann gehen die Rollläden runter und die Lichter aus. Wir, hier auf der Straße, im Leben und ihr in euren Wohnzimmern und eurem Ehegattensplitting usw. Manchmal hatte das ganz profane Gründe. Man hat kein Geld, um Schauspieler zu bezahlen. Nur Schauspielstudenten konnte man bekommen und echte Jugendliche dazu. Und die Eltern oder die Älteren, Schauspieler, die schon eine Gelassenheit haben, die Gesichter haben, eine Geschichte, die bekam man nicht. Da spielten dann die Freunde der Eltern, oder der Hausmeister. Was Christoph mit Schneewittchen meint, hat damit zu tun.
Der Wim Wenders, der schrieb mal in einer Filmkritik zu *Rote Sonne* von Thome, dass das ein Film sei, der sich nicht schämt, in Deutschland zu spielen.

known by name? (If the films don't have the same name as their characters.) Next to none.
One way or the other, this is the horizon I want to ride toward. To make a film like *Young Mr. Lincoln*...
Christoph

Dear Christoph, dear Christian,
I understood very well many of the yearnings and constraints on professional decisions in Christoph's e-mail yesterday. It was all very openly expressed. Why in Germany one is predestined in this and no other way and why one then takes precisely this path and not others... And the fact that precisely auteur cinema "forces" one into a certain lack of freedom.
In recent years, the marketing circles in film have become even more separate; on the one hand, commercial film and television, the mainstream in general (which somehow can no longer be separated in detail, I find) and, on the other hand, razor-sharply separated, the festival culture, which also offers its small commercial chances for films, i.e., distribution deals, film awards, etc.
But hardly any interesting kind of film is equally usable for both areas (...). The sharpened separation between "art" and "commerce" leads to a total separation between "experiment" and "narrative film" (ick! That was always such a gruesome expression, "narrative film"...). And to survive today, the director must decide very early for one of the two. I think this is very lamentable for the directors. This categorization begins so early. (...) Dominik

Dear Dominik, dear Christoph,
the idea that Germany is a death zone and everything is light and life-affirming out there, not distant at all, just a Goethe journey away – this isn't true at all, precisely for the films of the Berlin School. I'll start with myself. *Innere Sicherheit*. It's about paranoia and claustrophobia, taking everything as referring to oneself, the world as sign and signal. The tunnel of the pursued. As in Anna Seghers' *Transit* – where it's Marseille, the harbor, France, and the sea – but nothing has been open there anymore for a long time. That's how we saw and filmed Portugal. The people want to leave. They are fleeing. And have to wait. They see no sunsets and enjoy no Portuguese olive oil. Only the daughter keeps her eyes and senses open. She doesn't "read" or decode; she views and yearns. That continues in Germany. There is a border, a border river, a flag, an old customs office. It's a little colder, but that's all. It's no different.
You are all already dead – at the dffb, the student films often had something like: Young people bleed to death in front of a hand-held camera and a girlfriend shouts: Help! Then the blinds are shut and the lights go off. We here on the street, in life; and you in your living rooms and joint tax returns, etc. Sometimes there were quite profane reasons for this: lack of money to pay actors. All you could cast were acting students, real young people, one's parents, or older people. You couldn't get actors who already have an equanimity, who have faces, a story. So your parents' friends or the building custodian acted. What Christoph means by Snow White has to do with this.
Wim Wenders once wrote in an issue of *Filmkritik* that Rudolf

Thome's *Rote Sonne* was a movie that wasn't ashamed to take place in Germany.

German mainstream cinema has this shame, and so they all rush to conform to the American model: a crappy score; actors who, when they reach the camera track and the traveling shot begins, put on their star face because now they know they are in close-up; the whole Panavision aesthetic; crane shots from the Internet; apartments, streets, and cities as indistinguishable as the boarding zone of an international airport.

To gain a story from the places. In Thomas Arslan's *Dealer* there are no burning barrels, no hovels where people vegetate. There is summer and a park, and it's really Berlin. Just as *Rote Sonne* also deals with American cinema, so does *Dealer*. But it takes place in Germany, unashamedly.

Cordially, Christian

Dear Christoph, dear Christian

a reply to Thomas Arslan – cinema can't just be this German pseudo-star-cinema. It's not so simple that one can say, we'll do this in such and such a way, and whoever doesn't is automatically on the other side where it's all asshole films anyway. Those are the old, rock-hard frontlines between the willfully mainstream (of course I know from my own experience what that means, what tendencies one is trapped by or awkwardly tries to avoid) and the films that hate that and don't let themselves be saddled with a crappy score or any tracking-shot actor faces. (It's best to use only the zoom anymore, because then no one knows how close you are.) On the other hand, the actors in the Snow White films sometimes make damned "meaningful" faces. Whether it's your parents' friends or your friends' parents or well-known actors that act in them, and whether they stand in 100-percent authentic ambiances – I often see a subtext in the faces: "Attention! I'm playing a meaningful emotion, because I'm acting in a meaningful film!" And no director ever removes this subtext from their faces.

I'd also like to say something about these authentic places: to be honest, I think a lot of talent is required to be as conscious of the effect of places as is the case in *Marseille*, for example. I think part of this is also virtuoso cinematic craftsmanship and precision of effect; it's not just the praiseworthy mentality of wanting something different. So everyone that you, Christian, are subsuming and scolding as serfs of the mainstream may, in part, simply not be gifted enough to develop a sense for locations at this point of the staging. So he rolls helplessly with cranes through the place – pulling a Leni Riefenstahl for lack of knowing better, so to speak. Who knows, maybe he masters other details quite well. (...)

Greetings! Dominik

Dear Dominik, dear Christoph,

(...) production conditions. For the past few years, I've been editing in a kind of media center where lots of others from the widest range of areas also edit. There is a cafeteria and a garden and set lunch times and you come together and discuss things. What I like is that you learn how and under what conditions others work. You exchange thoughts. You learn that someone has to shoot a *Tatort* detective episode in twenty-two days. Or fewer.

Im deutschen Mainstreamkino gibt es diese Scham, und so geben sie sich immer alle Mühe, in vorauseilendem Gehorsam, dem amerikanischen nachzueifern: der beschissene Score, Schauspieler, die, wenn sie die Schiene erreichen und das Travelling beginnt, eine Starfresse aufziehen, weil sie wissen, dass sie jetzt nah sind, die ganze Panavision-Ästhetik, Kranfahrten aus dem Internet, Wohnungen und Straßen und Städte, die so gleich aussehen wie die Welt in der Boarding Zone eines internationalen Flughafens.

Aus den Orten eine Geschichte gewinnen. In Thomas Arslan's *Dealer*, da sind eben keine brennenden Tonnen, keine Verschlüge, in denen gehaust wird. Da ist Sommer und Park, und es ist wirklich Berlin. So wie *Rote Sonne* auch vom amerikanischen Kino handelt, tut das *Dealer* auch. Aber er spielt in Deutschland, und er schämt sich nicht.

Liebe Grüße

Christian

Lieber Christoph, lieber Christian

Eine Erwiderung auf Thomas Arslan – Kino kann doch nicht nur dieses deutsche Pseudostar-Kino sein. So einfach ist das doch nicht, dass man sagen kann, wir machen das so und so, und wer es nicht so macht, ist automatisch auf der anderen Seite, und da gibt's sowieso nur Arschlöcherfilme. Das sind die alten, knallharten Fronten zwischen dem gewollten Mainstream (ich weiß natürlich aus eigener Erfahrung, was damit gemeint ist, welchen Tendenzen man selbst dabei auf den Leim geht oder versucht hat, krampfhaft auszuweichen) und eben den Filmen, denen das genau auf den Sack geht und die keinen beschissenen Score und die keine Schienenfahrt-Schauspielerfressen aufsetzen lassen. (Am besten man nimmt sowieso nur noch den Zoom, weil dann keiner weiß, wie nah man dran ist.) Dafür schauen die Schauspieler in den Schneewittchen-Filmen aber manchmal verdammt wertvoll drein. Ob es nun die Freunde von Eltern oder die Eltern von Freunden oder auch bekannte Schauspieler sein mögen, die da mitspielen, und ob sie in hundertprozentig stimmigen Ambientes stehen – oft sehe ich in Gesichtern einen Subtext wie: „Achtung, ich spiele jetzt eine wertvolle Emotion, denn ich spiele in einem wertvollen Film!“ Und kein Regisseur hat ihnen diesen Subtext aus dem Gesicht gestrichen. Ich will zu den stimmigen Orten an sich auch nochmal was sagen: Ich glaube ehrlich gesagt, es braucht auch ziemliches Talent, um sich der Wirkung von Orten so bewusst zu sein wie es bei *Marseille* zum Beispiel der Fall ist. Ich denke, ein Teil davon ist auch virtuoses filmisches Handwerk und Wirkungspräzision, es ist nicht nur das Was-anderes-Wollen als lobenswerte Mentalität. Das heißt, wer hier als Mainstreamknecht von Dir, Christian, alles subsummiert und beschimpft wird, der ist teilweise auch an diesem Punkt des Inszenierens vielleicht einfach nicht begabt genug, um jenen siebten Sinn für Orte zu entwickeln. Fährt dann also hilflos irgendwie mit Kränen durch die Gegend – macht auf Leni Riefenstahl in Ermangelung besseren Wissens sozusagen. Meistert dafür vielleicht andere Details ganz gut, wer weiß. (...)

Gruß! Dominik

Lieber Dominik, lieber Christoph,

(...) Produktionsbedingungen. Ich schneide ja seit ein paar Filmen in so einem Medienzentrum, da schneiden auch ganz viele andere, aus verschiedensten Bereichen. Es gibt Kantine und Garten und feste Mittagszeiten und da kommt man zusammen und da erzählt man sich. Was mir gefällt: dass man erfährt, wie die anderen arbeiten, unter welchen Bedingungen. Man tauscht sich aus. Man erfährt, dass man in 22 Tagen einen Tatort zu drehen hat. Oder weniger.

Wie soll das gehen? Und jetzt nicht mit Detour und Ulmer kommen und 16 Tagen in Decors, die noch irgendwo rumstanden und Schauspielern, die noch ein paar Vertragstage hatten. Das ist Studio, und das gibt es nicht mehr.

Der Graben zwischen dem Festivalfilm/Folklorefilm/Literaturverfilmung und dem sogenannten Mainstream, der schreibt sich doch schon hier ein. Da muss man doch aus den Beständen leben: was die Schauspieler mitbringen, die Kamera (Kopf/Kopf/Zweier), man selbst. Was für eine Arbeit der wenigen Redakteure und Redakteurinnen, der Produzenten, dieser Grammatik und diesen Produktionsbedingungen noch einen Film abzugewinnen, der die Schauplätze gesehen hat, die Städte und die Architektur, der sich Zeit nimmt, das Gesehene zu besprechen. Der Kollektiv ist und nicht der Kampf eines Einzelnen.

Es gibt dann die Schauspieler und die Filme, die hangeln sich am Buch entlang wie Ausflügler an den Sicherungsgeländern. Und die anderen, die sich außerhalb des Betriebs aufhalten, die schauen dann besonders wertvoll, mit diesem Subtext, von dem Dominik sprach. (...)

Liebe Grüße Christian

Veröffentlicht unter www.revolver-film.de

How can that be done? And don't come now with Edgar G. Ulmer's *Detour* and sixteen days in film sets that were left standing somewhere and actors who had a few more days on their contracts. That's studio, and that doesn't exist anymore.

The cleft between the festival film/folklore film/literature adaptation and the so-called mainstream inscribes itself into this as well. You have to live on the inventory: what the actors bring with them, the camera (head shot/head shot/two-shot), yourself. What work it is for the few editors, the producers, to extract from this grammar and these production conditions a film that has seen the locations, the cities and architecture, that takes the time to speak of what it's seen, that is collective and not the struggle of an individual.

And then there are the actors and the films that cling to the script like day-trippers to safety railings. And the others who hold themselves outside of the scene and who put on these especially meaningful faces with the subtext Dominik spoke of. (...)

Fondly, Christian

Published under www.revolver-film.de

Dreileben – Etwas Besseres als den Tod

Christian Petzold

Ein großes Krankenhaus am Rande einer Kleinstadt mitten im Thüringer Wald. Hier leistet Johannes seinen Zivildienst. Der Chefarzt, ein Freund seiner Familie, hat ihn hierhergeholt. Johannes lernt Ana kennen. In der Nacht ihrer ersten Umarmung entkommt ein Sexualstraftäter aus dem Krankenhaus. Seine Flucht und die hektische Suche der Polizei begleitet die Geschichte von Johannes und Ana – eine Liebesgeschichte über Grenzen hinweg, ohne Zukunft.

Undine in Thüringen

Den Liebenden in dieser Geschichte ist es egal, was um sie herum passiert. Dass da in ihrer Stadt eine Ausnahmesituation herrscht, weil ein Frauenmörder gejagt wird. Ihnen ist auch egal, wie viel Geld gerade im Lotto-Jackpot liegt oder wie das hoch das Wachstumsdefizit ist. Sie sind für sich, wie in einer Blase. Das geht gut, einige Tage lang. Dann kommen die Gespenster der Vergangenheit.

Die Geschichte der Undine war der Ursprung: Ein Mann, der verstoßen ist, von der, die er begehrt, geht an einen Waldsee und ruft Undines Namen. Dieser Ruf verpflichtet. Undine entsteigt dem Wasser. Sie will lieben und geliebt werden, vollständig, kompromisslos. Irgendwann entflieht der Mann dieser Liebe, kehrt zurück zu der ersten Frau. Dafür wird er sterben, Undine wird ihn töten.

Die Undine bei uns heißt Ana. Sie ist aus Sarajevo, als Flüchtling gelandet in Dreileben, Thüringen. Sie kann nicht töten. Nicht einmal mehr kämpfen. Das ist ihre Tragödie.

Christian Petzold

Dreileben – Beats Being Dead

Christian Petzold

A big hospital on the outskirts of a small city in the middle of the Thuringian Forest. Here Johannes carries out his alternative national service. The head physician, a family friend, has recruited him. Johannes gets to know Ana. During the night of their first embrace, a sex offender escapes from the hospital. His flight and the police's hectic search accompany the story of Johannes and Ana – a love story transcending boundaries, without a future.

Undine in Thuringia

The lovers in this story don't care what goes on around them. Or that their town is in a state of emergency with a manhunt for a sex murderer. They don't care how much money is in the lottery jackpot or how high the growth deficit is. They are separate, in a bubble. It all goes well for a few days. Then the ghosts of the past come.

The story of Undine was the source: a man is rejected by the woman he desires, goes to a lake in the woods, and calls Undine's name. The call is binding. Undine rises from the water. She wants to love and be loved, completely, uncompromisingly. One day the man flees this love and returns to the first woman. For this, he will die. Undine will kill him.

Our Undine is named Ana. She comes from Sarajevo and landed in Dreileben, Thuringia as a refugee. She can't kill. She can't even fight anymore. That is her tragedy.

Christian Petzold

Christian Petzold was born in Hilden on September 14, 1960, and has lived in Berlin since 1981. He studied German language and literature before studying at the German Film and Television Academy Berlin (dffb) from 1988 to 1994. He made his first feature film in 1995.

Films / Filme

1995: *Pilotinnen*. 1996: *Cuba Libre*. 1998: *Die Beischlafdiebin*. 2000: *Die innere Sicherheit / The State I Am In*. 2001: *Toter Mann / Something to Remind Me*. 2002: *Wolfsburg*. 2004: *Gespens-ter / Ghosts*. 2006: *Yella*. 2008: *Jerichow*. 2011: *Dreileben – Etwas Besseres als den Tod / Dreileben – Beats Being Dead*.



Christian Petzold wurde am 14. September 1960 in Hilden geboren und lebt seit 1981 in Berlin. Er studierte zunächst Germanistik und Theaterwissen-schaft, bevor er von 1988 bis 1994 ein Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) absolvierte. Sein erster Spielfilm entstand 1995.

Land: Deutschland 2011. **Produktion:** Schramm Film Koerner & Weber, im Auftrag des Bayerischen Rundfunk, München. **Regie, Drehbuch:** Christian Petzold. **Kamera:** Hans Fromm. **Szenenbild:** K. D. Gruber. **Kostüm:** Anette Guther. **Requisite:** Claudia Hoppmann, Lilli Erasin. **Maske:** Monika Mün-nich. **Ton:** Andreas Mücke-Niesytka. **Mischung:** Martin Steyer. **Musik:** Ste-fan Will. **Licht:** Christoph Dehmel-Osterloh. **Montage:** Bettina Böhler. **Regieassistent:** Ires Jung. **Kameraassistent:** Matthias Kapinos. **Produ-zenten:** Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber. **Produktionsleitung:** Dorissa Berninger. **Aufnahmeleitung:** Matthias Ruppelt. **Redaktion:** Bet-tina Reitz (BR).

Darsteller: Jacob Matschenz (Johannes), Luna Mijovic (Ana), Vijessna Ferkic (Sarah), Rainer Bock (Dr. Dreier), Konstantin Frolov (Maik), Florian Bartholomäi (Philipp), Stefan Kurt (Molesch), Kirsten Block (Ärztin), Deniz Petzold (Edin), Evelyn Gundlach (Verwahrloste Frau), Kristof Gerega (Zivildienstleistender), Thomas Fränzel (Pfleger), Eberhard Kirchberg (Kreil), Jeanette Hain, Frank Kessler, Philipp Oehme (LKA Polizisten).

Format: 35mm, 1:1.85, Farbe. **Länge:** 88 Minuten, 24 Bilder/Sekunde. **Sprache:** Deutsch. **Uraufführung:** 16. Februar 2011, Forum der Berlinale. **Kontakt:** Bayerischer Rundfunk, Red. Fernsehfilm, Karin Schöttner, Floriansmühlstraße 60, 80939 München, Deutschland. Tel.: (49-89) 3806 5237, E-Mail: karin.schoettner@brnet.de

Dreileben – Don't Follow Me Around Dominik Graf

Somewhere in the Thuringian Forest – a mythical region full of legends and superstition – a sex offender roams. Police psycholo-gist Johanna is dispatched to Thuringia. She stays with her friend Vera and Vera's husband Bruno, who have lived in this re-gion for some time now. Old stories and old feelings surface. The two women come to realize that, ten years ago in Munich, they were both in love with the same man at the same time, without ever encountering each other.

Back to the future

All of us who make films here look at the country we live in and the time in which we make films, 2011, with tentative yet grow-ing despair – and each of us is somehow looking for new ques-tions and answers that are completely different from those cur-rently given in film. I can only find my questions and possible answers in film history. With everything I plan and shoot, I try to be as close to the past as to a fire in a fireplace – the West

Dreileben – Komm mir nicht nach Dominik Graf

Irgendwo im Thüringer Wald, einem mythischen Gebiet voller Legenden und Aberglauben, irrt ein Sexualverbrecher umher. Die Polizei-psycholo-gin Johanna wird zum Einsatz nach Thüringen abkommandiert. Vorüber-gehend wohnt sie bei ihrer Freundin Vera und deren Mann Bruno, die seit einiger Zeit in dieser Gegend leben. Alte Geschichten, alte Gefühle kom-men hoch. Den beiden Frauen wird klar, dass sie vor zehn Jahren in Mün-chen in denselben Mann verliebt waren – zur gleichen Zeit, ohne sich je-mals begegnet zu sein.

Zurück in die Zukunft

Wir schauen doch alle, die wir hier Filme machen, auf das Land, in dem wir leben, auf die Zeit, in der wir filmen, jetzt: 2011, mit zaghafter, dennoch wachsender Verzweiflung – und wir suchen alle irgendwie nach neuen Fra-gen und ganz anderen Antworten, als sie zur Zeit im Film gegeben werden. Ich finde meine Fragen und die möglichen Antworten darauf nur in der Filmgeschichte. Ich versuche, mit allem, was ich drehe und plane, der Ver-gangenheit nahe zu sein wie einem Kaminfeuer – dem BRD-Autorenfilm

ebenso wie dem BRD-Anti-Autorenfilm, dem großartigen alten Fernsehen der alten Kommissare ebenso wie der flüchtigen Schönheit der TV-Dokumentarfilme, die noch mit 16mm-Film und für Sendelängen gedreht wurden, die es heute nicht mehr gibt: 35 Minuten, 60 Minuten, 70 Minuten, 140 Minuten ...

Alles, was man tun kann, um die jetzigen Format-Befehle, die Sendeschienen, all die kontrollierten Korrektheiten aufzubrechen, alles in dieser Richtung sollte jetzt getan werden. Den Standards widerstehen, ihnen widersprechen, sie verwirren, das ist das Wichtigste. Zurück in die Zukunft: Drei Filme in Korrespondenz. Als das unter uns dreien beschlossene Sache war, anderthalb Jahre nach unserer Mail-Korrespondenz damals zur „Berliner Schule“ für die dffb, da haben wir etwas gemeinsam konstruiert: eine Situation, eine Atmosphäre, einen Ort – um es dann wieder zu dekonstruieren. Zu überraschen, sich von Film zu Film zuzuwinken, jeder wie auf einem Schiff, das sich vom andern entfernt.

Dominik Graf



© Caroline Link

Dominik Graf wurde am 6. September 1952 in München geboren und studierte von 1974 bis 1980 an der dortigen Hochschule für Fernsehen und Film (Abteilung Film). Sein erster Film, *Der kostbare Gast*, entstand 1978. Seither hat Dominik Graf über 50 Filme für Fernsehen und Kino gedreht. Neben seiner Tätigkeit als Regisseur und Autor ist er als Professor für Regie an der Filmschule Köln tätig.

Land: Deutschland 2011. **Produktion:** BurkertBareiss Produktion der TV-60Film, München, im Auftrag der Degeto. **Regie:** Dominik Graf. **Drehbuch:** Markus Busch, Dominik Graf.

Kamera: Michael Wiesweg. **Szenenbild:** Claus-Jürgen Pfeiffer. **Kostüme:** Barbara Grupp. **Ton:** Gunnar Voigt. **Schnitt:** Claudia Wolscht. **Produzenten:** Gloria Burkert, Andreas Bareiss, Sven Burgemeister. **Redaktion:** Jörn Klamroth, Frank Tönsmann (Degeto Film GmbH).

Darsteller: Jeanette Hain (Jo), Susanne Wolff (Vera), Mišel Matičević (Bruno), Malou (Lucinda), Lisa Kreuzer (Jos Mutter), Rüdiger Vogler (Jos Vater), Anja Schiffel (Alina), Frank Kessler (Jürgen), Philipp Öhme (Frank), Eberhard Kirchberg (Kreil), Timo Jacobs (René), Magdalena Helmig (junge Polizistin), Michael Wächter (Page).

Format: HDCam (gedreht auf Super16), 16:9, Farbe. **Länge:** 88 Minuten, 25 Bilder/Sekunde. **Sprache:** Deutsch. **Uraufführung:** 16. Februar 2011, Forum der Berlinale. **Kontakt:** BurkertBareiss, Rambergstraße 3-5, 80799 München, Deutschland. Tel.: (49-89) 856 376-44, Fax: (49-89) 360 491-60, E-Mail: a.bareiss@bbfp.de

German auteur film as well as the West German anti-auteur film; the grand old television of the old police detectives as well as the fleeting beauty of the TV documentary films that were still shot on 16mm film and for broadcast lengths that no longer exist: 35 minutes, 60 minutes, 70 minutes, 140 minutes...

Everything that can be done to break up the current format orders, the broadcast time slots, all the controlled proprieties, everything in this direction should now be done. Resist the standards, contradict them, confuse them; that's what's most important. Back to the future: three films in correspondence. When the three of us agreed on this, a year and a half after our e-mail exchange on the "Berlin school" for the dffb (German Film and Television Academy Berlin), we constructed something together: a situation, an atmosphere, a place – and then deconstructed it again. To surprise people, to wave from film to film, each as if on a ship moving away from the others.

Dominik Graf

Dominik Graf was born in Munich on September 6, 1952 and studied in the Film Department of the University of Television and Film Munich from 1974 to 1980. He made his first film, *Der kostbare Gast* in 1978. Since then, Dominik Graf has made more than fifty films for cinema and television. In addition to working as a director and writer, he is also a professor for feature film directing at the International Filmschule Köln (ifs).

Films / Filme

1978/1979: *Der kostbare Gast*. 1979: *Familienstag* (TV series). 1980: *Neonstadt* (Episode: Running Blue). 1981/1982: *Das zweite Gesicht*. 1983: *Köberle kommt* (TV series). 1983-1986: *Der Fahnder* (TV series). 1983: *Treffler*. 1984: *Tatort: Schwarzes Wochenende*. 1985: *Drei gegen Drei*. 1986: *Bei Thea. Die Beute*. 1987: *Die Katze*. 1988: *Tiger, Löwe, Panther*. 1989-1990: *Spieler*. 1990-1991: *Der Fahnder* (TV series). 1992: *Die Verflechtung*. 1993/1994: *Die Sieger / The Invincibles*. 1995: *Tatort: Frau Bu lacht. Sperling und das Loch in der Wand. Reise nach Weimar*. 1996: *Der Skorpion / The Scorpion. Das Wispern im Berg der Dinge. Dr. Knock*. 1997: *Sperling und der brennende Arm*. 1998: *Deine besten Jahre. Bittere Unschuld*. 1999/2000: *München – Geheimnisse einer Stadt*. 2000/2001: *Der Felsen*. 2002: *Hotte im Paradies. Die Freunde der Freunde*. 2003: *Polizeiruf 110: Der scharlachrote Engel. Kalter Frühling*. 2004/2005: *Der rote Kakadu / The Red Cockatoo*. 2005: *Polizeiruf 110: Er sollte tot ...* 2006: *Eine Stadt wird erpresst*. 2007: *Süden & der Luftgitarist. Das Gelübde*. 2008: *Deutschland 09* (Episode: *Der Weg, den wir nicht zusammen gehen*; co-director and co-author: Martin Gressmann). 2010: *Im Angesicht des Verbrechens / In the Face of Crime*. (Forum 2010). 2011: *Dreileben – Komm mir nicht nach / Dreileben – Don't Follow Me Around*.

Dreileben – One Minute of Darkness
Christoph Hochhäusler

Frank Molesch, convicted of murder, takes advantage of an opportunity to flee. He hides out in a forest. But the isolation and the knowledge he's being hunted by police change him, and fear starts to get to him. The police use everything they've got to try to find him - but it's a detective on sick leave who gets closest to the truth.

"We are not interested in social realism"

How did this story come about?

It began, interestingly, with a false memory of a story by Schiller. Christian had said that the case tying this summer together could be a man who became a murderer only because he was hounded. This was how he summed up Schiller's *Dishonoured Irreclaimable*. It wasn't till later that we realized that the story takes a completely different course. At any rate, this sentence really spoke to me, and my first treatment echoed this idea. I borrowed the odd detail from the Zurwehme case [Dieter Zurwehme, violent criminal; his escape in 1999 was widely covered by the media –Ed.], though the similarities aren't that great. Later, while working on the script with Peer Klehmet, we opened the story up somewhat: the figure of the police officer and the place itself became more important.

A line can be seen between Falscher Bekenner and this film.

Definitely, though this was not a conscious decision. These "cause-and-effect romances" with their shifted, manipulated causal chains interest me. Who has to become a murderer? Who is permitted to have to? What role do other people's descriptions play? Above all: how does the story retroact on "reality"? What both films have in common is the glimpse of provincial life.

You shot the film in Thuringia. Why?

Thuringia seemed to fit the idea of a place that embodies Germany not just actually, but metaphorically too. It's a mythical landscape. Besides, Christian has childhood memories tied to Thuringia that fit the story well. We discussed in advance what the fictitious place that we named "Dreileben" would have to "be able to do." Then I drew a fictitious map, first on a napkin, later in a larger version; it was the basis for our research, and also for the location scout, by the way. Among the "musts" for the topography we wanted were a big Autobahn bridge, lots of forest, a certain relief energy (i.e., mountains), and so on. Our search for a suitable Autobahn bridge ultimately took us to Suhl. And I really felt like Suhl was a gift, precisely because the city is anything but winsome, because it's a place that holds many of German history's contradictions.

Are there things that changed after you decided on Suhl? Things that weren't in the script before?

Dreileben – Eine Minute Dunkel
Christoph Hochhäusler

Frank Molesch, wegen Mordes verurteilt, nützt eine Gelegenheit zur Flucht. Er schlägt sich in die Wälder. Aber die Einsamkeit in der Natur und die Gewissheit, Freiwild zu sein, verändern ihn. Die Angst setzt ihm zu. Mit allen Kräften versucht die Polizei, den Flüchtigen zu fassen – aber es ist ein krankgeschriebener Kommissar, der der Wahrheit am Nächsten kommt.

„Mit Sozialrealismus haben wir nichts am Hut“

Wie kam es zu deiner Geschichte?

Am Anfang stand interessanterweise die falsche Erinnerung an eine Erzählung von Schiller. Christian hatte davon gesprochen, dass der Fall, der diesen Sommer zusammenbindet, doch von einem Mann handeln könnte, den die Hatz erst zum Mörder macht. Auf diesen Nenner hatte er Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* gebracht. Dass diese Geschichte ganz anders verläuft, haben wir erst später festgestellt. Jedenfalls hat mich dieser Satz sofort angesprochen, und mein erstes Treatment war ein Echo auf diese Idee. Das eine oder andere Detail habe ich dem Fall Zurwehme [Dieter Zurwehme, Gewaltverbrecher, dessen Flucht 1999 für großes Aufsehen in den Medien sorgte; A.d.R.] entlehnt, auch wenn die Ähnlichkeit sicher nicht sehr weit geht. Später – in der Drehbucharbeit mit Peer Klehmet – haben wir die Geschichte dann etwas aufgefächert: Die Figur des Polizisten und der Ort selbst wurde wichtiger.

Man kann auch eine Linie sehen zwischen Falscher Bekenner und diesem Film.

Ja, unbedingt, wobei das keine bewusste Entscheidung war. Diese „Ursache-Wirkungs-Romanzen“, das heißt verschobene, manipulierte Kausalketten interessieren mich. Wer muss zum Mörder werden? Wer darf müssen? Welche Rolle spielt die Beschreibung der Anderen? Überhaupt: Wie wirkt die Erzählung auf die „Wirklichkeit“ zurück? Was beide Filme verbindet, ist aber sicherlich auch der Blick auf die Provinz.

Ihr habt in Thüringen gedreht. Warum?

Thüringen schien uns gut zu der Idee eines Ortes zu passen, in dem sich Deutschland nicht nur real, sondern auch metaphorisch verkörpert. Das ist eine mythische Landschaft. Außerdem gibt es mit Thüringen verknüpfte Kindheitserinnerungen von Christian, die gut zu seiner Geschichte passten. Wir haben im Vorfeld diskutiert, was der fiktive Ort, den wir „Dreileben“ genannt haben, „können“ muss. Ich habe dann zuerst auf eine Serviette, später in größerer Ausführung eine fiktive Landkarte gezeichnet, die Grundlage für die Recherche war, auch für den Locationscout übrigens. Zu den Fixpunkten unserer Wunschtopyografie gehörten unter anderem eine große Autobahnbrücke, viel Wald, eine gewisse Relief-Energie (also Berge) usw. Über die Suche nach geeigneten Autobahnbrücken sind wir letztlich nach Suhl gekommen. Und Suhl empfand ich wirklich als Geschenk, gerade weil die Stadt alles andere als gefällig ist, weil es ein Ort ist, an dem viele Widersprüche deutscher Geschichte aufbewahrt sind.

Gibt es Dinge, die sich nach der Entscheidung für Suhl konkret verändert haben? Die vorher nicht im Drehbuch standen?

Viele, ja. Zum Beispiel stand die Schießanlage nicht im Buch – und dieser Ort ist einfach fantastisch und hat auch den konkreten Ablauf der

Szene beeinflusst. Das Ende kann ich mir ohne diese Anlage gar nicht mehr vorstellen. Ich habe auch versucht, möglichst viele Orte zu bespielen, die uns dort aufgefallen sind, die spezifisch sind. Das Simsongelände, die terrassierten Garagenanlagen und vieles andere.

Es gibt in dem Film zwar durchaus Milieuschilderungen. Trotzdem ist der Gesamteindruck ein lyrischer, kein soziologischer, scheint mir.

Der Film ist sicher eher Märchen als Reportage. Eine Temperamentsfrage. Das verbindet mich bei aller Unterschiedlichkeit auch mit Christian und Dominik. Mit Sozialrealismus haben wir nichts am Hut. Man muss die Welt verwandeln, um sie zur Kenntlichkeit zu entstellen. Eine Geschichte ist eine Metapher – also nicht einfach fertig, sondern auf den „Übersetzer“, den Zuschauer angewiesen, glaube ich.

Dein letzter Film, Unter dir die Stadt, hatte im Mai 2010 in Cannes Premiere, Eine Minute Dunkel läuft auf der Berlinale 2011. Ist die Zeit der langen Pausen zwischen den Projekten vorbei?

Hoffentlich. Auch wenn ich nicht glaube, dass sich das so nahtlos fortsetzen lässt. Im Unterschied zu Dominik strebe ich auch nicht an, drei Filme im Jahr zu machen. Trotzdem war das Tempo – im Mai gab es noch kein Drehbuch, im August haben wir gedreht, im Januar waren wir fertig – nicht nur negativer Stress. In einem gewissen Sinn ist es befreiend, wenn man sich in ein Projekt so hineinwerfen muss. Auch und gerade nach einem aufwendigen und vorbereitungsintensiven Film wie *Unter dir die Stadt*.

Die Filme sind ziemlich unterschiedlich.

Ja, ich wollte diesmal alles anders machen: Beinahe der gesamte Film spielt im Freien, es gibt wenig Dialog, Tiere spielen eine große Rolle. Aber auch die Auflösung der Handlung folgt einer ganz anderen Logik. Außerdem ist der Film subjektiver und bewegter fotografiert. Es gibt mehr Details. Meine erste Zusammenarbeit übrigens mit Kameramann Reinhold Vorschneider, Szenen- und Kostümbildnerin Renate Schmaderer, Komponist Bert Wrede. Es ging mir ganz bewusst darum, die bisherige Filmpraxis aufzubrechen.

Was planst du als Nächstes?

Ich schreibe zur Zeit wieder mit Ulrich Peltzer an einem Drehbuch, einer Weiterentwicklung eines Projekts, an dem ich schon länger sitze: ein Thriller, der in Berlin spielt. Im weitesten Sinne geht es um den Krieg der Information, unter der Oberfläche dessen, was wir „Öffentlichkeit“ nennen.

Interview: Stefan Katalmas

Lots of them. For example, the shooting range wasn't in the script – and this place is simply fantastic and influenced the specific course of the scene. I can no longer imagine the ending without that facility. I tried to shoot in as many places as possible, places that we noticed were very specific. The Simson factory grounds, the terraced garages, and lots more.

The film clearly has depictions of social backgrounds. But the overall impression is more lyrical than sociological, it seems to me.

Sure, the film is more fairytale than reportage. A matter of temperament. This ties me to Christian and Dominik, despite all our differences. We're not interested in social realism. You have to transform the world to distort it into recognizability. A story is a metaphor – that means it's not complete in itself; rather, it depends on its "translator," the viewer, I think.

Your last film, Unter dir die Stadt, premiered in Cannes in May 2010, Eine Minute Dunkel is screening at the 2011 Berlinale. Is your phase of long pauses between projects over?

I hope so. Even if I don't believe I can carry this on seamlessly. Unlike Dominik, I don't strive to make three films a year. But this was quite a tempo – in May there was no script yet, we shot in August, and we were finished in January. The stress was not all unpleasant. In a certain sense it's liberating to have to throw yourself into a project this way, especially after an elaborate film with intense preparations like *Unter dir die Stadt*.

The films are fairly different.

Yes, this time I wanted to do everything differently: almost the entire film takes place outdoors; there is little dialogue; animals play a big role. But the plot, too, follows an entirely different logic. Besides, the film is more subjective and the camera moves more. There are more details. My first collaboration, by the way, with cameraman Reinhold Vorschneider, set and costume designer Renate Schmaderer, and composer Bert Wrede. I quite consciously tried to break with my previous approach to making films.

What do you plan to do next?

At the moment I'm writing a script with Ulrich Peltzer again, a further development of a project I've been working on for quite a while: a thriller set in Berlin. In the broadest sense, it's about the information war under the surface of what we call the "public realm."

Interview: Stefan Katalmas

Christoph Hochhäusler was born in Munich on July 10, 1972. From 1993 to 1995, he studied architecture at Berlin's Technical University before studying directing at Munich's Film and Television School. Along with his work as a director and author, Hochhäusler is also involved in film journalism, including as founder and co-publisher of *Revolver* film magazine. He also teaches at numerous universities.



Christoph Hochhäusler wurde am 10. Juli 1972 in München geboren. Von 1993 bis 1995 studierte er Architektur an der TU Berlin, anschließend absolvierte er ein Regiestudium an der Hochschule für Fernsehen und Film, München. Neben seiner Arbeit als freier Regisseur und Autor trat Hochhäusler auch durch zahlreiche filmpublizistische Arbeiten in Erscheinung, darunter als Gründer und Mitherausgeber der Filmzeitschrift *Revolver* sowie als Dozent an zahlreichen Universitäten.

Films / Filme

1995: *Erste Hilfe* (short). 1997: *Nachtschatten* (short). 1998: *Fieber* (short). 1999: *Flirt* (short). 2001: *Puls* (short). 2003: *Milchwald / This very Moment* (Forum 2003). 2005: *Falscher Bekenner*. 2009: *Séance* (short, Teil des Episodenprojekts Deutschland '09). 2010: *Unter dir die Stadt*. 2011: *Dreileben – Eine Minute Dunkel / Dreileben – One Minute of Darkness*.

Land: Deutschland 2011. **Produktion:** Heimatfilm GmbH & Co. KG, Köln, im Auftrag des WDR. **Regie:** Christoph Hochhäusler. **Drehbuch:** Christoph Hochhäusler, Peer Klehmet. **Kamera:** Reinhold Vorschneider. **Ausstattung:** Renate Schmaderer. **Schnitt:** Stefan Stabenow. **Ton:** Michael Busch. **Produzentin:** Bettina Brokemper. **Redaktion:** Gebhard Henke, Frank Tönsmann (WDR).

Darsteller: Stefan Kurt (Frank Molesch), Eberhard Kirchberg (Marcus Kreil), Imogen Kogge (Carola Kreil), Holger Doellmann (Guido), Timo Jacobs (Dimitros Katalmas), Joan Pascu (Egon Scheer), Paraschiva Dragus (Cleo), Isabel Bongard (Anke), Luna Mijovic (Ana), Jacob Matschenz (Johannes).

Format: D-Cinema (gedreht auf RED), 1:1.85, Farbe. **Länge:** 90 Minuten, 25 Bilder/Sekunde. **Sprache:** Deutsch. **Uraufführung:** 16. Februar 2011, Forum der Berlinale. **Kontakt:** Bavaria Film International, Thorsten Ritter, Bavariafilmplatz 7/Building 71, 82031 Geiseltal, Deutschland. Tel.: (49-89) 6499 2686, Fax: (49-89) 6499 3720, Email: international@bavaria-film.de; www.bavaria-film-international.de