

Béatrice Ottersbach,
Thomas Schadt (Hg.)

Regiebekenntnisse



F I L M A K A D E M I E
B A D E N - W Ü R T T E M B E R G

 UVK



© Wagnerfilm

Christian Wagner wurde 1959 im Allgäu geboren. Ab 1981 studierte er Literatur, Theaterwissenschaften und Psychologie in München. Nach drei Ablehnungen an Filmhochschulen beschloss er, als Autodidakt Filme zu drehen. 1982/84 drehte er den langen 16mm-Film *Eingeschlossen frei zu sein*. 1985 gründete er – zusammen mit Nico Hofmann, Jan Schütte, u.a. – die unabhängige Verleihkooperative »Der andere Blick«.

Für sein Kinodebüt *Wallers letzter Gang* erhielt er 1989 den Bayerischen Filmpreis, den Preis der Deutschen Filmkritik, den Bundesfilmpreis in Silber und wurde für den Europäischen Filmpreis »Felix« nominiert. Der Kinofilm *Transatlantis* lief als offizieller Deutscher Wettbewerbsbeitrag auf der Berlinale 1994. Im Rahmen der Balkan-Blues-Trilogie *Die sieben Todsünden* drehte Christian Wagner 1997 *Zita – ein kurzer Film über die Trägheit*. Mit *Zehn wahnsinnige Tage* entstand 1999 sein erster Fernsehfilm (ARTE/ARD), für *Ghettokids* (ARTE/ARD) wurde er mit dem Goldenen Gong 2002 und dem Karl-Buchrucker-Preis 2003 ausgezeichnet und für den Adolf-Grimme-Preis 2003 nominiert. Sein Kinofilm *Warchild* wurde Anfang 2006 mit einem Spezialpreis der Jury beim Bayerischen Filmpreis ausgezeichnet und beim World Film Festival Montréal uraufgeführt.

Neben seiner Tätigkeit als Produzent, Regisseur und Autor ist Christian Wagner seit 1995 Professor für Regie und Schauspiel an der Filmakademie Baden Württemberg, Ludwigsburg. Er lebt in München.

Auf der Suche nach Bildern, das ist der beste Zustand neben dem Drehen.

Christian Wagner

Im Gespräch mit Julian Spandig

JS: Seit 1981 macht Christian Wagner Filme, wie fühlt sich das nach 25 Jahren Erfahrung mit drei Kinofilmen und diversen Kurzfilmen und Fernsehspielen an, was hat sich geändert?

— CW: Als ich angefangen habe, gab es in Deutschland den Neuen Deutschen Film, Fassbinder, Kluge, Herzog. Das hat meine Generation geprägt. Durch die Einführung des Privat-Fernsehens hat sich dann vor allem im TV eine breitere Industrie herausgebildet, die in der Lage ist, kontinuierlich Talente, Autoren und Teams bei der Stange zu halten. Der Wettbewerb hat zu erstaunlicher Qualität, aber auch zu Quotenorientierung und jeder Menge Trash und Verflachung geführt. Zwischen Qualitäts-Fernsehspiel, Event-Fernsehen und Verblödungsshows und Container-Soaps einerseits und der digitalen Revolution von einer Kinobewegung à la Dogma, also wilderen und freieren Formaten andererseits, bleibt immer noch der klassische Kinofilm-Markt, der stark umworben ist. Im Kino haben sich neben FFA und Bund regionale Länderförderungen entwickelt, die eine interessante Kinoflora entstehen ließen. Allem gemein ist nicht nur das Schielen auf Quoten, sondern das Starren auf Erfolg, Zahlen, Zielgruppen. Das hat positive Momente, wenn anspruchsvolle Filme durch genug Werbung z.B. plötzlich aus dem Ghetto heraustreten und dann Publikumserfolge werden wie *Jenseits der Stille* oder zuletzt *Sophie Scholl*.

Wirklich freigemacht haben sich die Skandinavier, die bei geringen Budgets mit Dogma die Konventionen brechen und doch Publikum erreichen konnten. Überkommene Standards wurden durch neue ersetzt. Die digitale Revolution hat sicher dazu beigetragen und da ist die Entwicklung noch nicht am Ende. Ähnlich der Einführung der geblimpten 16-mm-Kamera in den 60er-Jahren, die den Originalton erst ermöglichte, haben DV (Digitales Video) und Computerschnitt zu einer Befreiung, man kann schon fast sagen einer Erosion, geführt. Heute kann jeder drehen. Hand und Wackelkamera werden bemüht, das Trashige und Kantige dem glatten Hollywood entgegenzuhalten. Das ging bei uns damals noch nicht. Wir mussten auf Celluloid teurere Erfahrungen bei den ersten Gehversuchen machen.



Christian Wagner, Dreharbeiten zu *Zehn Wahnsinnige Tage*, © Wagnerfilm

JS: Und was hat sich für Sie verändert? Wie fühlt sich das nach 25 Jahren an?

— CW: Der Anspruch rein technisch ist gewachsen, handwerklich ist das Niveau einfach höher geworden, man kann das ja auch in der Vorführqualität der Kinos und zu Hause mit einer neuen Generation von Fernsehern mit Surroundsound und dergleichen bemerken. Inhaltlich ist nach 25 Jahren der Markt enger geworden, obwohl es mehr Kanäle gibt. Ich fühle mich da in einer Wettbewerbssituation, die ich prekärer und inhaltlich unfreier empfinde, auch wenn man heute eben mit wenig Geld als Erstlingsregisseur auch etwas erreichen kann.

JS: Ist das damit heute für eine neue Generation einfacher geworden?

— CW: Einerseits ja, andererseits geht es immer nur um die Idee hinter einem Film, die Kraft einer Vision, Bildern von Aussage. Das hatte eben auch Vorteile damals, wir mussten uns schon sehr auf Inhalte konzentrieren, Projekte über Jahre entwickeln und das Geld auftreiben. Mühsam, aber so kristallisiert sich auch was heraus. Heute steht man als Filmemacher vor einer Vielzahl von formalen Möglichkeiten, vor gestiegenen Bedürfnissen, die man befriedigen soll. Z.B. das zentrale Postulat, man könne am Markt nicht vorbeiproduzieren: Stimmt ja auch, Filme produzieren ist einfach teuer. Und Zuschauer sind in der Masse an

Unterhaltung orientiert. Wir haben uns da zunächst nicht darum gekümmert. Karriere war als solche nicht von Belang, wir waren am Inhalt interessiert.

JS: Wie haben Sie denn angefangen?

— CW: Gleich nach dem Abitur, Anfang der 80er begann ich mit einer Handvoll gleich gesinnter Kollegen mit meinem ersten Film. Gleich 60 Minuten Länge, trotz Super-8 im Kino gezeigt. Die Rezeption der Zuschauer und meine Reibung mit ihnen haben mich angestachelt, perfektere Filme zu drehen. Gerade die Kostspieligkeit von Zelluloid auch beim nächsten Film, diesmal dann schon auf 16 mm, erzog mich zu mehr Genauigkeit. Eine harte, bisweilen schmerzhaft, aber sinnvolle Schule, meine kleine Filmhochschule, da ich damals als Autodidakt anfang und auch keine direkte Ausbildung als Regisseur genießen durfte. Ich hatte aus der Not eine Tugend gemacht, und später hat mich mein Steuerberater hingewiesen, dass ich rein fiskalisch schon Produzent bin...

JS: Aber warum wollten Sie Filme machen? Was war der Motor?

— CW: Mein Eigensinn und die Lust, Bilder auf der Leinwand zu sehen. Auch die Selbstüberforderung, jedes Mal einen riskanten Schritt nach vorn zu machen, ohne zu wissen, ob ich das leisten kann. Und das weniger aus einem Sport heraus, sondern der Tatsache geschuldet, dass ich unbedingt diese Bilder »erlösen« wollte, eine bestimmte Emotion darstellen wollte. Wenn ich nach Jahren immer noch an einem Stoff oder Projekt herumdoktern kann, spüre ich, dass es mir wirklich wichtig ist. Andere Ideen verpuffen wie Eintagsfliegen, anderes kristallisiert sich von fixen Ideen zu perfekten Szenarien, eine Art Reifungsprozess, der mir auch zeigt, wie wichtig ich persönlich das nehme.

JS: Wäre die Entwicklung anders verlaufen im Video-Zeitalter?

— CW: Schwer zu sagen. Heute kann man mehr Material verdrehen, der Schnitt ist zu Hause möglich, und ich denke, dass neue Generationen z.B. mit Tönen, Sounddesign von vornherein einen anderen Umgang haben. Ich habe noch am Steenbeck-Schneidetisch gesessen und genau Schnitt für Schnitt erst nachdenken müssen. Die Un-do-Taste existiert da bis heute noch nicht. Das erzieht einen zum Denken und Konzipieren. Ein strenges Prinzip, das ich nicht missen möchte, auch wenn ich heute auch lieber auf einem AVID oder Final-Cut schneide. Aber: Ich liebe in einem ganz romantischen, auratischen Sinne Zelluloid. Und das wird es hoffentlich noch lange geben...

JS: Wie kamen Sie dann zum Regie führen?

— CW: Ich wollte damals an die HFF in München und bin zweimal gescheitert. Dann hat auch noch die Wiener Filmhochschule abge sagt. So musste ich als Au-



Dreharbeiten zu *Transatlantis*, © Wagnerfilm

totidakt weitere Erfahrungen machen und auf eigene Faust drehen. Also jobbte ich und verdiente das Geld, damals an die 25.000 Mark, um meinen ersten 16-mm-Film *Eingeschlossen frei zu sein* zu realisieren. Ich war plötzlich nicht nur Künstler, indem ich Drehbuch und Regie übernahm, de facto war ich auch noch ökonomisch als Produzent involviert. Neben dem Studium der Literatur, Theaterwissenschaften und Psychologie habe ich eben den nächsten Schritt gewagt. Und nicht bereut. Aber das waren andre Zeiten. Ich hatte 6.000 DM kalkuliert und am Ende waren es 25.000 DM, weil alles teurer wurde. Aber wichtig war die Erfahrung und dann eine Visiten-Karte: *Eingeschlossen frei zu sein*. Und so kam es, dass ich Regie führen konnte, denn nur das brachte mich weiter, weil z.B. später ein Redakteur vom Bayerischen Fernsehen den Film sah und mich als Talent wahrnahm. Und so kam es dann bei *Wallers letzter Gang* dazu, dass man mir eine erste richtige Chance geben wollte, professionell Regie zu führen.

JS: Sie sprechen da jetzt vom Produzieren, was hat das dann mit Ihrer Regiekarriere zu tun?

— CW: Sehr viel. Ökonomische Fragen standen erst im Raum, wie eigentlich immer noch. Aber damals ging es für mich erstmal darum, überhaupt einen Film finanzieren zu können, bevor ich Regie führte. Filmemachen ist eine gesamtheitliche Angelegenheit. Und von der Pike auf alles mal machen zu müssen, find ich



Dreharbeiten zu *Walters letzter Gang*, von links nach rechts: Christian Wagner, Kameramann: Thomas Mauch © Wagnerfilm

gut. Der Drang etwas zu drehen, war immer so stark nach einer gewissen Zeit, dass die Bilder »erlöst« sein wollten, das musste raus. Wenn man den heutigen Nachwuchs sieht, so kommt es mir an den Filmschulen manchmal so vor, als müssten Studenten dort Übungsfilme drehen, ein grauenhafter Begriff, denn für meine Auffassung kann man nur durch richtig radikale Konzepte sich ausdrücken. Man kann vielleicht in einem Workshop handwerklich etwas üben, aber in einem Film muss man immer das Herz auf den Tisch legen. Und heute wird das Formale, Perfektionistische völlig überbewertet. Die Substanz, etwas erzählen zu wollen, eben inhaltliche Komponenten, erzeugen ja erst die Kraft, einen Spielfilm von vorn bis hinten, über manchmal drei bis fünf Jahre hinweg durchzuhalten – das kann man nur auf Grund tiefster Überzeugung, etwas erzählen zu wollen und auch zu müssen, tun. Ich habe auch lernen müssen, immer wieder mit Rückschlägen umzugehen. Hindernisse, die mich aber auch bestärkt haben in meinem Weg. Schauen Sie, *Eingeschlossen frei zu sein* wurde damals z.B. in München auf dem Filmfest nicht eingeladen. Aber später ging der Film seinen Festival-Weg über Österreich, Italien nach Japan. Kurioserweise existiert heute noch eine Kopie mit japanischen Untertiteln. Sicher der Film hatte noch viele Anfänger-Fehler, aber ich bin mit Mitte 20 plötzlich in Japan gewesen und habe Na-

gisa Oshima kennen gelernt. Das war das Höchste und Schönste, was passieren konnte: mit Geld nicht aufzuwiegen. Und trotzdem hatte ich damals im Sommer Mitte der 80er-Jahre das Gefühl, wie soll das überhaupt noch was werden mit meiner weiteren Laufbahn als Filmemacher, wenn schon das Festival meiner eigenen Stadt den Film nicht zeigt. Später kam der Film klein ins Kino, aber entscheidend war: Ich habe sehr viel bei dem Projekt dazugelernt. Letztlich lernt man als Regisseur am meisten, indem man Fehler macht. Hart, aber wahr.

JS: Sie haben bis heute zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, ist es heute einfacher?

— CW: Vom Altersweisen Beckett gibt es die letzte Veröffentlichung »Worstward How«, zu gut deutsch: »Dem Schlimmsten zu«. Darin enthalten das Motto: »Scheitern, immer Scheitern, immer besser scheitern.« Ich hatte immer wieder das Gefühl, an allem zu scheitern, denn fast jeder der großen Spielfilme wurde ein Jahr später gedreht als ursprünglich gedacht. Oft hatte ich das Gefühl, das wird nie mehr was. Und natürlich freut es mich, dass die Filme jeweils ihren Weg gemacht haben, aber es war nie einfach. Und nun sind die Ansprüche natürlich gewachsen. Beim ersten 16-mm-Film war das Drehbuch noch sehr problematisch. Dann hab ich mir geschworen, beim nächsten Mal werde ich so lange schreiben, bis ich zufrieden bin. Das nächste Drehbuch musste einfach besser werden. Dazu kam der Eigensinn: Ich wollte einmal im Leben ein Buch so schreiben, wie ich es mir vorstellte. Damals Anfang der 80er-Jahre gab es keinen Robert McKee und keine Scriptdoktoren. Ich wollte meinen Film schreiben ohne Kompromiss. Ich hatte die Befürchtung, dass ich damit natürlich niemand beeindrucken würde. Der Rohstoff Realität plus Verwurzeltheit in einer Region plus persönliches Sentiment bescherte mir nach ausführlicher Recherche ein substantielles Drehbuch, das mit viel Akribie und Liebe im Detail zu *Walters letzter Gang* wurde. Und das war dann mein durchschlagender Erfolg. Auch ein Erfolg des Eigensinns. Mein erster abendfüllender Kinofilm. Unter professionellen Drehbedingungen, erstmals auch Partner und professionelle Schauspieler dabei zu haben, konnte ich meine Vision drehen. Erstaunlich ist im Nachhinein, dass ein No-Name wie ich, ein völlig unbeschriebenes Blatt, zumal auch noch als Produzent diesen Film durchziehen konnte. Dazwischen fürchtete ich immer wieder zu scheitern. Die Bahnlinie z.B., auf der ich drehen wollte, wurde abgerissen. Da hat man erst mal Alpträume. Danach habe ich mit List das Beste daraus gemacht und noch bessere Motive woanders gefunden. Insgesamt hat sich meine Eigensinnigkeit und auch die meines Helden Waller ausgezahlt: Ich hatte nicht spekuliert, geschickt, nicht gestarrt auf Quoten oder Erfolg. Der Film wurde vielleicht auch deswegen zum Erfolg, zu meinem persönlichen Durchbruch.



Dreharbeiten zu *Warchild*, von links nach rechts: Christian Wagner, Kameramann: Thomas Mauch, © Wagnerfilm

JS: Was war das Wesentliche aus Regie-Perspektive für diesen Erfolg, das Gelingen?

— CW: Mir hat vor dem inneren Auge ein Film vorgeschwebt, der in großer Ruhe, fast Kontemplation, einer archaischen, archetypischen Figur huldigt, die Abschied nimmt von ihrem Land, von ihrem Leben, von ihren Lieben. In der regionalen Verwurzelung meiner Allgäuer Heimat wusste ich, wovon ich sprach. Andererseits schien sich das Eisenbahnerschicksal gleichsam einer großen Metapher »Schienstrang = Lebensweg« ins Universelle zu erweitern. Die intensivste Rezeption von *Walters letzter Gang* hatte ich dann übrigens nicht in Cannes, Toronto oder Bogota, sondern in Island. Ein Geschenk für einen Filmemacher – so getroffen habe ich noch nie ein Publikum erlebt, als sei es ein isländischer Heimatfilm, so war der Film in die Herzen gegangen. Sie sahen durch Waller ganz tief in ihre eigene Existenz, sie blieben danach völlig sprachlos, so gerührt, so berührt. Und ich bin erstaunt: Noch heute ist *Walters letzter Gang* nicht nur dort auf DVD ein Hit. Er ist nicht alt geworden, er funktioniert noch heute bestens. Und das hat mit der Kompromisslosigkeit zu tun, mit der hier eine Geschichte erzählt wird. Und wenn es ein Regie-Bekenntnis von mir je geben sollte, dann ist es eben diese Kompromisslosigkeit, die man als Regisseur braucht. Aber um mit Thomas Bern-

hard zu sprechen: »In einer völlig unkünstlerischen Welt« ist diese Kompromisslosigkeit nicht mehr so richtig gefragt im Produktionsalltag heute.

JS: Wie würden Sie Ihren Erzählstil bezeichnen?

— CW: Schwer zu sagen, das müssten andere definieren. Naja, eine universelle Emotion sollte im Zentrum stehen, und dann finde ich so etwas wie »Utopischer Realismus« gut. Scheint zwar ein Paradox zu sein, aber Erzählungen sollten magische und utopische Momente haben neben ihrer Verwurzelung in der Realität. Fantasy interessiert mich nicht. Aber Überhöhung durch Magie, und dies möglichst in Bildern, die einem haften bleiben, find ich spannend. In *Transatlantis* habe ich versucht, die Durchspiegelung von Realität in eine andre Dimension zu erreichen, eben eine Metaebene zu erschaffen. Aber letztlich war damals das Manko, dass die reale Ebene der Geschichte nicht wirklich 100 Prozent gegriffen hat. Und man braucht auch Glück, mit einer Geschichte einen Zeitgeist zu treffen. Auch war der Zeitpunkt für diese Art von riskanter Geschichte zu früh. Denn gerade jetzt hat Bruno Baumann in Tibet einen Ort aufgespürt, den man »Atlantis«, »Shangri-La« oder »Shambala« nennen kann, es ist genau jener magische, letzte Ort, den wir in uns tragen, den auch mein Held Neuffer in *Transatlantis* suchen und finden wollte. Mich hat da speziell auch das Scheitern wieder interessiert, ein Verwirrspiel, ein Suchbild mit offenem Ausgang, eben eine Provokation des Zuschauers. Aber wenn man einen Film beginnt, dann ist es immer ein gewisses Risiko, das man als Macher trägt: Der Ausgang ist offen. Das hundertprozentige Gelingen ist ein Glücksfall, der sich nicht immer einstellt. Und dann ist da eine Bilderwelt, die mich zu einem Film treibt. In dem Fall die Suche nach Atlantis, nach Visionen und Bildern, die sich dem Zuschauer einprägen und bleiben. Ich komme ja vom Bild und denke Filme erstmal vom Bild her. Deswegen sind Drehorte, Motive, Locations für mich oft Ausgangspunkt, etwas in Szene zu setzen. Im Französischen ist es gut bezeichnet: »Mise en scène«, eine Formgebung, die heute durch die Drehbuch-Fixierung in Deutschland manchmal vernachlässigt wird. Obwohl ich auch an gut erzählte Geschichten und eine handfeste, unschlagbare Dramaturgie glaube. Außerdem die Zusammenarbeit mit guten Autoren und Dramaturgen liebe. Es ist ein großer Spaß, wenn es läuft – und eine richtige Qual, wenn es kriselt. Mittlerweile konnte ich alle Konstellationen ausprobieren. Selbst schreiben, mit Autoren zusammen schreiben, von einem Autor ein Buch verfilmen, das ist ähnlich der Produktionsweise: Ich habe allein produziert, für eine Senderproduktion, für einen Produzenten, die letzte Produktion war nun eine internationale Co-Produktion. Man muss jeweils den richtigen Partner, die richtige Konstellation für das jeweilige Projekt finden.

JS: Wie sehen Sie die Produktionslandschaft als Regisseur?

— CW: Wenn man über das Machen spricht, gehört das Produzieren meist dazu. Last oder Lust, das ist die Frage. Mir macht es Spaß, auch wenn es Zeit frisst. Belastung ja, aber auch Befreiung. Freiheit, das zu produzieren, das zu tun, was man will. Mit allen Risiken. Da geht es weniger um den Final Cut, obwohl der auch eine Rolle spielt. Aber ich komme zurück zu Visionen: Wie soll es denn möglich sein, dass zwei Leute die gleiche Vision teilen? Wie soll ich denn in den Kopf eines Partners hineinschauen können? Geschweige denn diese Vision teilen? Oder sie zumindest verstehen? Radikal gesprochen: Ich bezweifle das grundlegend. Das soll nicht heißen, dass man nicht wunderbar zusammen mit einem Produktionspartner an einem Strick ziehen kann, nur es erfordert Respekt, Toleranz und Glück auch. Ich hatte viele, die mir meine Visionen ermöglichten, das sind Produktionspartner, die Enormes geleistet haben. Da bin ich auch unendlich dankbar, wenn ich solche Menschen an der Seite habe.

JS: Wie sehen Sie dann die Produktionslandschaft und die Zukunft der Regisseure?

— CW: Zunächst der Ist-Zustand in Deutschland: Wird man später zurückgehen ins Jahr 2006, dann wird man die enorme Bandbreite verspüren, die der deutsche Film sich im Lauf der Jahre erarbeitet hat. Vielleicht weniger in der absoluten Spitze. Das wird immer eine Ausnahme sein, Zufall auch oder einfach Jahrhundertfiguren wie Fassbinder, die ihren Weg gehen. Aber die Sorgfalt in der Wahl der Mittel, das thematische Spektrum, das alles ist enorm. Lassen Sie uns einen kleinen Exkurs in die Fernsehlandschaft machen: Durch die Privaten haben die Öffentlich-rechtlichen Konkurrenz bekommen. Mehr Wettbewerb am Markt. Viele Tugenden des öffentlich-rechtlichen Fernsehens gingen dabei verloren. Erst jetzt realisiert man die Kraft gewisser Formate, und wenn es die gute alte Sportschau ist, die RAN den Rang abgelaufen hat. Gehen wir nun zum Fiktionalen. In der öffentlich-rechtlichen Fernsehspielwelt hat unser föderales System große Vorteile, positive Effekte. Allein in der ARD gibt es einen internen Wettbewerb um zig *Tatorte*, auch um Einzel-Fernsehspiele. Daraus hat sich eine lebendige Kultur entwickelt, und es ergeben sich immer wieder Glanzstücke, auch inhaltlicher Form. Dadurch hat sich rein handwerklich eine Industrie herausgebildet, die auch als solche benannt werden kann. Kameraleute, Kostümbildner, Kranfahrer und Schauspieler und nochmals Schauspieler leben von ihrer Erfahrung. Und diese kommt dem Kino dann zugute. Aber wie wäre es, wenn das Fernsehen durch unser Kino inspiriert würde – und nicht umgekehrt? Leider zieht das TV in Deutschland als konstanter, gut und regelmäßig zahlender Auftraggeber aber auch Kräfte ab, indem Kreative absorbiert werden. Andererseits entsteht durch handwerkliche Konstanz auch jene Geläufigkeit, die für inspirierendes Arbeiten



Dreharbeiten zu *Warchild*, Sarajewo 2005, von links nach rechts: Kameramann: Thomas Mauch, Grip: Christian Droschte, Regisseur: Christian Wagner, © Wagnerfilm

unabdingbar scheint. Nimmt man einen der effektivsten Regisseure, Dominik Graf, als Beispiel, so wird man sehen, dass ihm gerade im Fernsehformat oftmals »Perlen« gelungen sind, die ihm im großen Kino versagt blieben. Erst in dem von Längen und Formaten eher begrenzten TV-Gehege entsteht bei Dominik eine Freiheit in der Wahl der Mittel, im Fokus auf Themen, das ist frappierend. Im Kino hat derselbe, von mir stets geschätzte Dominik Graf immer gezeigt, was er kann. Seine erfolgreiche *Katze* liegt aber Jahre zurück, da gab es für ihn auch den Box-Office-Erfolg. Aber seither tut sich einer der Besten und Produktivsten unserer Zunft im Kino immer schwer. Ein ambitionierter und in meinen Augen auch gelungener Film wie der *Felsen* bleibt für das Publikum unnahbarer als es sich Graf wünscht. Im Fernsehen würde man sich darüber nicht grämen, im Kino ist es jedoch ein Problem. Da steuern wir auf den zentralen Punkt zu: Heute will man alles und leistet nichts, wenn man Wirtschafts-Kultur will, also den kulturell ambitionierten Film mit wirtschaftlichem Erfolg. Ein alter Spagat, ein altes Thema. Aber nichtsdestotrotz: Für uns immer enger geflochten, sind die Spielräume, in denen wirklich inspiriertes Drehen möglich wird.

JS: Wo holen Sie sich die Inspiration für die Regie?

— CW: Meine Inspiration wird immer wieder genährt von Literatur, manchmal von bildender Kunst, die zu eigenen inneren Bildern führen. Aber Bilder entstehen bei mir auch, wenn ich im Theater sitze. Allerdings ist die Natur selbst eine große Inspirationsquelle. Ich brauche oft die Ruhe, um eine eigene, innere Stimme zu finden, die mich dann mich finden lässt. Und die Ruhe findet man weniger in der Stadt. Wobei ich auch kein Stadtmensch bin, obwohl ich da seit mehr als 20 Jahren lebe. Am liebsten würde ich z.B. jetzt ein Auto nehmen, eine alte Karre kaufen und Richtung Osten fahren, um für *Alcatrash*, den dritten Teil der *Balkan Blues Trilogy* zu recherchieren, so lange, bis ich genug Atmosphäre gesammelt habe. Fahren, beobachten, Gegenden besichtigen. Ich brauche solche Motive, Locations, einfach Bilder, die ich nutzen kann für meine Stimmungen, die mir vorschweben. Schauspieler kommen dann als Nächstes, wenn Geschichte und Drehorte stimmen.

JS: Welche Phase des Arbeitsprozesses liegt Ihnen beim Film am meisten?

— CW: Auf der Suche nach Bildern, das ist der beste Zustand neben dem Drehen natürlich! Bilder sind für mich manchmal so übermächtig, dass sie in einem Film erfüllt auf der Leinwand stehen müssen – als Totale, als Stimmung, als ikonografische Verschlüsselung noch ganz anderer Welten. Wenn ich allein oder dann mit dem Kameramann unterwegs bin, dann kann man wirklich sich Zeit nehmen. Wenn man hört, dass ein Film wie *Syrtana* über 80 Drehtage hat, weiß man, dass am Set sicher hart gearbeitet wird, aber da ist mehr Platz und mehr Präzision möglich. Die haben ständig zwei Kameras beim Drehen und da kann man natürlich ganz anders arbeiten als bei uns. Wir haben meist nicht mal die Hälfte der Drehtage. Beim letzten Kinofilm waren es knapp über 30. Das ist schon ein Druck, der auf einem lastet, allein das Pensum zu bewältigen. Dennoch liegt es mir, jeden Tag hart am Set zu arbeiten, früh aufzustehen – Schlafdefizit hin oder her, aber Drehen ist einfach wunderbar. Ich wünsch mir da amerikanische Verhältnisse, einfach mit dem nötigen, mit dem wirklich benötigten Geld, einen Film durchziehen zu können. Deswegen schiele ich aber noch lange nicht auf Hollywood.

JS: Und wo sind Ihre Vorbilder?

— CW: Naja, eigentlich hasse ich diese Art von Fragen. Aber ich war Ende der 70er-Jahre über die Bildsprache von Fassbinder erstmals gebannt. Sie faszinierte mich schon sehr früh so sehr, dass ich wusste, ich werde nicht Maler werden, ich will Filme machen. Geschichten mit Bildern erzählen. In den 80ern dann entdeckte ich die Poesie von Angelopoulos, die Bildmagie von Tarkovskij, in denen die langen Einstellungen, die Plansequenzen, ja man muss sagen, die Unbestech-



Dreharbeiten zu *Warchild*, 2005, © Julian Spanding

lichkeit der ungeschnittenen Passagen mir ins Auge stachen. In den 90ern starben Tarkovskij, aber auch Kieslowski, der mich mit seinen metaphysischen, bildorientierten Arbeiten beeindruckte. Meine Bilderwelt wandelte sich aber die letzten Jahre mehr Richtung Emotion, jene intensiven psychischen Momente, ja sogar Zuspitzungen von dramaturgischer Raffinesse waren mir da wichtiger als gedrechselte Bilder. Und da ich vermute, dass das filmische Erzählen immer noch in den Kinderschuhen steckt, ist da noch einiges drin. Verglichen mit Literatur erzählt der klassische Film immer noch sehr brav. Aber Beispiele wie *Memento* oder *Being John Malkovich*, oder aber auch *The Hours* haben in den letzten Jahren gezeigt, wie man durch neue Erzählformen die Linearität der Filmnarration des Films brechen kann ohne unverständlich zu werden. Gut: Tarkovskis *Spiegel* ist immer noch unübertroffen in seiner Komplexität, aber es ist wie mit dem menschlichen Gehirn – wir nutzen die filmischen Möglichkeiten nur zu einem geringen Prozentsatz.

JS: Wie arbeiten Sie mit Schauspielern?

— CW: Das ist unterschiedlich. In *Ghettokids* zum Beispiel habe ich richtig gute Erfahrungen mit Laien gehabt, die in meiner Stadt München aus dem Hasenberg stammen. Das ist eine grundlegend andere Arbeit verglichen mit der mit einem

Daniel Olbrisky in *Transatlantis* oder einer Indira Varma in *Zehn wahnsinnige Tage* – beide internationale Stars. Aber mir macht beides Freude und langsam entwickelt sich über die Erfahrung auch ein spielerischer Umgang mit Schauspielern. Die Laien in *Ghettokids* waren nach einem großen Casting einfach ein unheimlicher Spaß, da sie nicht so verspannt und verkopft spielen. Da kommt eine direkte Energie, die kann man mit normalen Schauspielern so in der Art kaum herstellen. Wobei ich finde, dass derzeit ungemein tolle deutsche Schauspieler in einer Breite zur Verfügung stehen, das ist enorm gewachsen. Da hat man wirklich Auswahl. Das Fernsehen lässt Schauspieler auftreten und sich finden. Andererseits bindet das Fernsehen die Besten, die interessantesten Kräfte an sich und so werden manche so oft eingesetzt, dass sie »verbraucht« für das Kino sind. Aber das Gleiche gilt für Autoren. Das ist das zweischneidige Schwert des Fernsehens in Deutschland: Da es keine Kino-Industrie wie in Amerika bei uns gibt, so kann selbst fast kein berühmter Schauspieler kontinuierlich allein von Kino leben. Aber entscheidend ist nicht das Jammern, sondern die Tatsache, dass man hier in Deutschland auf Talente stößt, die einfach umwerfend sind.

JS: Aber in Ihren Filmen fällt auf, dass Sie mit internationaler Besetzung drehen.

— CW: Ja gut, wenn man so will, hat sich das auf Grund von Stoffen ergeben. Bei *Zehn wahnsinnige Tage* suchten wir eine junge Inderin, die in Frankfurt Asyl-Kinder aus dem Flughafen schmuggelt. Da ist die Auswahl begrenzt in Deutschland. Also hatte ich mir von Anfang an ausbedungen, u.U. in London ein Casting zu machen. Dabei gab es den Glücksfall Indira Varma, die aus *Kamasutra* bekannt ist. Und die hat eine Schweizer Großmutter, sie ist also ein Mischlingskind. Mit Dialog-Coach hatte sie erst Deutsch gelernt. Ich habe die ausländischen Schauspieler, gerade auch Indira, aber auch Labina Mitevska in *Warchild* als sehr disziplinierte und engagierte Arbeitspartner erlebt. Die Sprache war nie ein Hindernis, auch wenn es nicht leicht ist, sich in einer anderen Sprache auszudrücken. Aber die Sprache des Kinos ist so international, dass es unterm Strich wichtiger ist, dass die Besetzung stimmig ist. Bei Labina Mitevska hätte es beinahe im letzten Moment nicht geklappt, weil ihr ein anderer Film in Mazedonien dazwischen kam, den sie bereits vor langer Zeit zugesagt hatte und der plötzlich die Finanzierung zusammen hatte. Wir mussten die Dreharbeiten sogar sechs Wochen nach hinten verschieben, um auf sie zu warten, damit sie die Hauptrolle spielen konnte. Aber mit ihr hatte ich einen Glücksgriff getan. Sie war so perfekt beim Drehen und so konzentriert bei der Sache, das habe ich echt genossen. Eine Besetzung ist ja immer ein Risiko. Labina Mitevska kannte ich aus *Before the Rain* oder *Welcome to Sarajevo* und *Wish you were here* von Michael Winterbottom. Ich präge mir immer wieder Schauspieler ein, mit denen ich gerne dre-

hen würde, dazu gehörte sie. Als Regisseur sieht man ja immer potenzielle Besetzungen, wenn man einen Film mit starken Darstellern sieht. Und dann gibt es die Rolle dazu. Labina Mitevska war dann auch noch »European Shooting Star« auf der Berlinale. Und wir haben während der Phase als sie uns absagte wegen des anderen Filmes schon intensiv gesucht, aber ich war so überzeugt, dass sie die Richtige ist, dass ich die Nachteile in Kauf nahm. Der Film wurde dadurch sicher teurer, aber dadurch sicher auch gut. Das sind natürlich Momente, in denen sich die Personalunion Regie und Produktion ziemlich schizophoren darstellt. Einerseits das Geld, andererseits die künstlerischen Entscheidung. Und ich glaube, ich hätte es verstehen müssen, wenn ein anderer Produzent da eine andere Darstellerin durchgesetzt hätte. Nur bin ich in diesem Fall überzeugt davon, dass es eine absolut richtige Entscheidung war, wenn man den fertigen Film sieht. Labina Mitevska entspricht zu 100 Prozent meinen Vorstellungen.

JS: Wie kommen Sie zu Ihren Stoffen, und warum wählen Sie aus Regie-Perspektive einen Stoff überhaupt aus?

— CW: Der Rohstoff Wirklichkeit hat mich bei *Ghettokids*, einem Film, der mir als Regisseur angeboten wurde, angesprungen, angefixt. Da gab es wirklich spannende Schicksale zu erzählen. Es war auch das erste Mal, dass ich in der Stadt, in der ich lebe, ein Film realisieren konnte. München, die Stadt, die keine Armut kennt. Und da wurde mir Susanne Korbmacher vorgestellt. Die Original-Lehrerin aus dem Hasenberg. Sie war der Garant für Authentizität und Echtheit. Das ist auch ein Bekenntnis für die Regie: etwas Echtes, etwas Originelles, etwas Unerzähltes. Im Grunde genommen geht es immer wieder um einen Kern, eine Art Nukleus, der von Anfang an in einem Projekt vorhanden sein muss und sich dann übrigens ganz am Ende bis zum Rezipienten hin erweitert. Dort dann die Gedanken und Gefühle evoziert, die da am Anfang so grundlegend veranlagt wurden. Deswegen brauche ich am Anfang immer sehr lange, manchmal über Jahre, bis ich ein Projekt fürs Kino angehe. Die Umsetzung selbst mag subjektiv, stilistisch unterschiedlich überhöht ausfallen, aber entscheidend ist jene Keimzelle, diese Art des Blicks auf das jeweilige Sujet. Und da entscheidet sich Originalität, Unverwechselbarkeit. Insoweit lohnt sich der genaue, liebende Blick auf die Wirklichkeit als Rohstoff für Filme und deren Gefühlslage. Reality is stranger than fiction. Überhaupt überschneidet sich zunehmend Faktizität mit Fiktionalität. Einer der für mich inspirierenden Autoren der Gegenwart ist mein Allgäuer Kollege W. G. Sebald, der brillant mit diesen Ebenen jongliert. Da es bei ihm oft um das Thema Vergangenheit geht, sind es ferne Wirklichkeiten, die er darstellt.

JS: Ja aber das ist Literatur, nicht Film.

— CW: Egal. Realitätseffekt und Authentizität sind mir trotz fiktionaler Umsetzung wichtig. Susan Sontag schrieb in der *New York Times*¹ über W. G. Sebalds Buch «Die Ausgewanderten». Und dies mag gleichermaßen für Filme generell oder einen filmischen Erzählansatz gelten – das muss ich mal vorlesen:

»..., weil mit gutem Grund angenommen werden darf, dass vieles erfunden oder verändert wurde, wie eben gewiss auch manches von dem, was er erzählt, der Wirklichkeit entspricht – Namen, Ort, Daten und so weiter. Fiktion und Faktizität stehen selbstverständlich in keinem Gegensatz zueinander. Einer der grundlegenden Ansprüche an den englischsprachigen Roman ist der, dass es sich um eine wahre Geschichte handelt. Was aus einem Werk Fiktion macht, ist nicht etwa, dass die Geschichte nicht wahr ist – sie kann durchaus wahr sein, teilweise oder auch ganz –, sondern die Verwendung oder Ausbreitung einer Vielfalt von Mitteln (darunter falsche oder manipulierte Dokumente), die das erzeugen, was Literaturtheoretiker den »Realitätseffekt« nennen. Sebalds Fiktionen – und die mit Ihnen einhergehende visuelle Illustration – treiben den Wirklichkeitseffekt bis zu einem ausdrucksvollen Extrem.«

Dieser Realitätseffekt stellt sich auch dann erst ein, wenn man bestimmte Tiefendimensionen eher fiktiv erzählt. In meinen bisherigen Filmen ging es mir immer wie gesagt um eine Art utopischer Realismus. Ohne Stilisierung, ja Überhöhung gleitet man schnell in einen rein naturalistischen Duktus. Es mag die Sinnlichkeit fehlen. In der Reportage liegt die Aura und Qualität der Authentizität. Mag sein, dass der Stil als realistisch angesehen wird, aber die Entstehung ist von Gestaltung stets durchdrungen. Auch bei *Walters letzter Gang* hat man das Gefühl, ganz real einem Streckengeher bei der Arbeit beizuwohnen, einen »normalen« Charakter zu beobachten. Aber die Erzählung, ohne die wir in einen Naturalismus abgerutscht wären, hat einen überhöhten Bogen. Dazu kommt die genaue Bildsprache der Kamera von Thomas Mauch – das Wie ist entscheidend neben dem Was. Aber ich kannte die Bahnlinie fast wie meine Westentasche und kannte jeden Winkel. Heute weiß ich, wie wichtig Recherche ist. Recherche kannte ich als Begriff damals nicht wirklich, aber was ich tat, war im besten Sinne Recherchieren.

Der Schriftsteller Vargas Llosa hat einmal gesagt:

»Für mich geht der eigentliche Schaffensprozess immer von der Realität aus. Die Realität ist der Rohstoff, der im Gedächtnis haften geblieben ist. Ich glaube, dass die Literatur von der Realität ausgeht,

1 Später veröffentlicht in »Worauf es ankommt« von Susan Sontag, (München, 2005)

aber nur dann richtig literarisch wird, wenn man eine andere Realität schafft, die sich nicht der vorhandenen Wirklichkeit unterordnet, die autonom ist und ihren eigenen Gesetzen folgt.«²

JS: Wie sehen Sie die Zukunft?

CW: Die Gebrüder Lumière haben angeblich behauptet, damals schon wohlge-merkt, das Kino sei eine Erfindung ohne Zukunft. Alles ist im Fluss, die ganzen digitalen Techniken wälzen vieles um. Aber am Ende des Tages geht es immer wieder um Ideen, um künstlerische Haltung, um gelungenen Ausdruck einer bestimmten Aussage. Das hat mit Technik nur bedingt zu tun. Solange das Licht durch eine kleine Scherbe, durch eine Linse hindurch geht und dann etwas anderes abbildet, solange werden wir den Menschen brauchen, der etwas kreiert. Emotionen. Gedanken. Provokationen. Und da hoffe ich, dass es neben den vielen technischen Standards, die man eben auch braucht, die Menschheit sich auch das restliche Potenzial von Erzählformen, von richtig guter Fantasie und scharfen Tönen erlaubt. Ich hoffe für mich, dass es möglich sein wird, freiere Formen zu erproben. Ohnehin ist Freiheit eine Grundvoraussetzung für kreatives Schaffen.

Das Interview wurde am 4. und 5.4.2006 in Überruh (Allgäu) geführt.

Julian Spandig promovierte über Mundlesetechniken und war langjähriger Mitarbeiter der Studios Cinema & Poesie, Piran, Abt. Dramaturgie/Drehbuch. Künstlerische Arbeiten als Fotograf, Standfotograf oder auch Video-Installationen. Von 1989-1991 tätig für die Gruppo Chaski, Lima, derzeit am IFIB (Istituto Film Inesistente, Bolzano). Er lebt zurückgezogen in einem verlassenen Sägewerk im Mahd-tal.

2 Zit.aus Libération, Paris, 16.11.1989