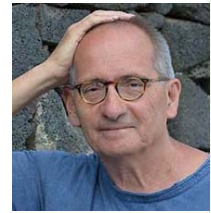


Artist Talk mit Dominik Graf



© Caroline Link

Dominik Graf ist einer der herausragendsten deutschen Filmregisseure der Gegenwart – einer, der auch im Fernsehen großes Kino macht. Der 1952 in München geborene Filmemacher erzählt leidenschaftlich von Verbrechen und Städten, genauer gesagt: von Orten und Tatorten. In diesem Jahr erhielt er im Rahmen des Film Festivals Cologne den Filmpreis Köln und stand Ute Soldierer live Rede und Antwort.

Dominik Graf dreht seit den 1970er-Jahren Filme. Sein Werk ist sehr vielfältig und erstaunlich. Er bewegt sich als Filmemacher zwischen Genres und Formaten hin und her, dreht Dokumentarfilme, Essays, Drama und natürlich Polizeifilme für Fernsehen und im Kino oder auch als Serie. Er wird sich wahrscheinlich in das kollektive Gedächtnis mit Polizeifilmen einbrennen, wenn er es nicht schon längst getan hat, denn die machen einen großen Teil seines Werks aus und sind sehr herausragend im deutschen Krimi-Alltags-Allerlei. Er wurde vielfach ausgezeichnet – allein den Grimme-Preis hat er zehnmal gewonnen, und wir freuen uns sehr, dass er heute hier ist. (Ute Soldierer)

Sie kommen aus einer Schauspielerfamilie, sind erst auf die Uni gegangen und haben Musik und Germanistik studiert. Erst danach sind Sie auf die HFF gegangen – das war 1974 – gab es da eine Initialzündung?

Ich war ursprünglich immer mehr an Musik interessiert als an Filmen. Mein Vater war ein relativ bekannter Schauspieler in den 1960ern. Die Kinofilme, in denen er gespielt hatte, waren teilweise so blöd, dass sie mir nicht unbedingt einen starken Eindruck vom deutschen Film oder überhaupt vom Kino gemacht haben. Insofern gab es andere Dinge, die mich mehr interessiert haben. Ich habe eigentlich erst nach dem Abitur in den Kunstfilmtheatern zunächst mal die Nouvelle Vague entdeckt. Das war wirklich, wie Sie sagen eine Initialzündung. Dann habe ich es zügig auf die Filmhochschule geschafft, nicht wissend, ob ich dafür überhaupt tauge, aber man kanns ja mal probieren. Da herrschte ein ganz anderer Ton. Da wars nicht die Nouvelle Vague, sondern das alte Hollywood, was dort ganz hochgehalten wurde – und dann später auch das New Hollywood. Das hat meine weitere Auswahl, was ich gerne machen würde, am stärksten mit beeinflusst.

Sie sind an die Filmschule gegangen und hatten französisches Arthouse im Kopf.

Arthouse gabs noch nicht – mit dem Arthouse fing sowieso eigentlich das ganze Unglück an. Die Schubladentrennung in den 1990er hat das Klima schwer beschädigt. Damals liefen einfach französische Liebesfilme, oder wie auch immer man die nennen wollte. Nouvelle Vague hatte natürlich einen Riesennamen beim Publikum – Truffaut usw. Das waren richtige Publikumserfolge, und die haben erst mal einen ganz starken Eindruck auf mich gemacht – aufgrund ihres Charmes, ihrer Leichtigkeit und Erfindungswut geradezu.

Sie haben Mitte der 1980er den „Fahnder“ gemacht. Der war anders, der hatte Tempo, war dynamisch. Das war schon was Besonderes. Was haben Sie im Vorabendbereich gelernt für das, was Sie dann Jahrzehnte lang gemacht haben?

Ich hatte davor einen Abschlussfilm und einen Spielfilm gemacht und irgendwie Preise gekriegt, aber ich fand die Filme selber so langweilig, dass ich mir gedacht habe: ‚Du musst auf die Filme kommen, die du selber gerne sehen würdest.‘ Und dann kam das Angebot von der Bavaria mit einer kleinen Serie – Polizeifilm im Vorabendprogramm – ganz klein. Da habe ich mir gedacht: ‚Du musst versuchen, dass die Leute denkend so schnell sind, wie sie das in den amerikanischen, französischen und italienischen Filmen auch sind.‘ Allein das Sprechtempo der Schauspieler in den 1970ern etwas anzuheben, war

schon relativ schwierig, weil die geantwortet haben: „Ich muss doch erst nachdenken“. Klaus Wennemann war der Einzige, der dasselbe Tempo draufhatte. Wennemann ist endlos durch die Erklär-Dialoge mit einem Rotzton durchgebrettert. Da hat sich in der Ergänzung zwischen ihm und mir die Geschwindigkeit entwickelt. Das war auch ein Versuch, so was wie die kleinen „Straßen von San Francisco“ in München zu machen. München durfte nur nicht nach München aussehen. Das Lustige beim „Fahnder“ ist, dass man denkt, es ist eine Ruhrpottserie – es ist aber wirklich München. Wir haben uns viel Mühe gegeben, ganz ausgefallene Drehorte zu finden. Ich habe mich immer bemüht, dahin zurückzukommen – damals, als ich schon „Die Katze“ gemacht hatte – weil ich das Gefühl hatte, da ist so eine Art von Urheimat für mich.



Bild aus „Der Fahnder“



Bild aus: „Die Katze“

„Die Katze“ kam 1988 ins Kino und war ein Riesenprojekt, ein waschechter Actionfilm – mit großer Explosion, Stunts und Hubschrauber – und mit großen Stars wie Götz George, mit dem Sie vorher schon „Tatort“ gedreht hatten. Das ist schon ein Riesenschritt vom „Fahnder“ zur „Katze“, oder?

Das war eine völlige Überforderung. Das Schwierige an dem Film war, dass es eine Holdup-Geschichte ist. Wer das nicht kennt, in Düsseldorf gibt es im Zentrum einen ganzen Tag lang eine Geiselnahme. Das Problem von Geiselnahmen ist, dass man sämtliche Szenen ungefähr fünf, sechs, sieben Mal dreht, weil man permanent gleichzeitig an verschiedenen Schauplätzen ist. Die Frage, ob man vielleicht mehrere Kameras einsetzen würde, wurde von der Bavaria mit „Wieso denn?“ beantwortet. Dadurch haben wir einen unglaublichen Zeitdruck gehabt. Diese ganzen Perspektiven – mit der Polizei, mit den Gangstern, mit Götz George da oben in dem Hotelzimmer – und wir hatten nur eine Kamera. Einmal fliegt ein Tankwagen so richtig in die Luft – da waren's dann Gott sei Dank fünf Kameras, von denen dann aber zwei Leute weggerannt sind. Die deutschen Produktionen waren auf so etwas überhaupt nicht vorbereitet. Dass man das alles in 40 oder 45 Tagen hinkriegen soll – das war eine Größe, die war bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausprobiert worden.

Aber Sie haben 1994 einen noch größeren Schritt gemacht mit „Die Sieger“, was der teuerste Film war, der bis dahin in Deutschland produziert wurde. Sie nehmen sich immer die ganz großen Sachen vor, oder?

Es gab einen konkreten Anlass. Das waren die politischen Morde, die Ende der 1980er und Anfang der 1990er in Westdeutschland passiert sind. Ich hatte durch „Die Katze“ ein paar SEK-Leute kennengelernt, die haben sehr viel erzählt damals, und ich hatte das Gefühl, das könnte man jetzt mal anbohren. Wir haben uns jetzt nicht dauernd um das Thema geschert, aber wir wollten eine spannende Geschichte erzählen. Der Film war viel teurer und länger geplant. Aber das hat nicht funktioniert – die haben uns immer wieder was weggenommen – und so war er sozusagen total auf Kante genäht. Heute ist der Film für mich wie ein zerbrochenes, großes Ding. Man spürt die Größe noch, es gibt sehr viele Details, die ich für die Vorführung auf der Berlinale 2019 ergänzt habe. Den Film dann noch mal zu gucken, nachdem er damals schon total abgestürzt war, war nicht mein Ding. Das hatte zur Folge, dass ich draußen war und mit Katja Flints Sohn Fußball gespielt habe. Und dann kamen 40 Leute in Abendgarderobe. Die hatten was ganz anderes erwartet und rannten empört raus. Und so war es eigentlich in ganz Deutschland. Der Film war ein großer Flop, und ich weiß, was ich später anders gemacht hätte.

Sie machen Fernsehen eigentlich von Anfang an, was sehr eigenwillig, unberechenbar und oft überraschend ist. Wie haben Sie es geschafft, sich Ihre Freiheit zu erarbeiten und diese dann über Jahrzehnte zu bewahren? Wie schaffen Sie es, Ihre ganz eigene Version in jedes Format zu

schmuggeln?

Das hat natürlich damit zu tun, dass es bei der Bavaria damals fest angestellte Autoren gab, die wirklich fabelhaft waren. Also richtig große Autoren, die Geschichten erster Klasse auch für 50-Minüter quasi aus der Tasche auf den Tisch warfen. Es ist aber auch so gewesen, dass das Fernsehen Freude daran hatte, im Fernsehen im kleinen Format gewissermaßen Kino zu adaptieren. Das hat insgesamt eine Atmosphäre geschaffen, in der man experimentieren konnte. Die Formate waren in sich frei und auch die Diskussionen mit den Redakteuren hatten eine große Offenheit. Man hat sich quasi die Ideen über den Tisch rüber schießen können. Und wenn das so läuft, und man das Gefühl hat, dass manchmal die Sachen fürs Fernsehen ehrlich gesagt sogar besser sind, als das, was ich da so im Kino zusammenstopfen kann, dann ist das Fernsehen natürlich auch ein Ort, wo man sich aufgehoben und aufgenommen fühlt. Sonst wäre es auch nicht zu „Angesicht des Verbrechens“ und zu den ganzen Filmen in den letzten zehn Jahren gekommen. So viel Geld ist nicht mehr in der Branche. Das teilt sich auch auf mehr Leute auf und der Topf wird immer kleiner. Das heißt, dass Großfilme wie „Die Sieger“ eigentlich schon gar nicht mehr möglich sind.

Sie waren 2003 eines der Gründungsmitglieder der Deutschen Filmakademie. Sind Sie mit der Institution zufrieden?

Also, erstens funktioniert sie nicht wie die Academy beim Oscar. Auf der einen Seite holen zwar die Komödien von Schweiger, Schweighöfer und Dağtekin den Löwenanteil der Jahreskinoeinnahmen, aber für einen Preis kommen sie offenbar nicht infrage. Für mich zeigt sich da eine bedenkliche Schizophrenie, wenn Til Schweiger einen Publikumspreis für „Honig im Kopf“ bekommt und bejubelt wird, aber nicht mal eine Nominierung für den „Besten Film“ erhält. Das ist in Amerika völlig anders. Und obendrein gibt es bei der Academy Vor-Jurys, die Spitzenfilme aus der Auswahl entfernen, weil sie vielleicht zu polarisierend sein könnten. Das ist dann halt nur eine Mittelmaß-Sekte, aber keine Akademie mehr.

Sie waren auch Dozent an der ifs. Welche Fragen stellten Ihnen die Studenten?

Natürlich immer bezogen auf die eigenen Projekte. Die werden lang und breit besprochen, das ist klar und muss ja auch sein. Und dann, in meinem Fall, immer Fragen zur Schauspielführung.

Schauspielführung – interessantes Thema. Ich habe das Gefühl, dass sie in Ihren Filmen unheimlich viel mit Sprache und Körper arbeiten. Wie finden Sie Schauspieler*innen, die genau das tun, was Sie von ihnen wollen?

Es ist natürlich was anderes, wenn man aus einem Schauspielhaushalt kommt. Ich bin selbst als Schauspieler in den Filmen des Neuen Deutschen Kinos aufgetreten und fand das ganz schrecklich – ich wollte immer lieber hinter die Kamera als vor die Kamera – aber da lernt man dann schon gnadenlos, wie es den Leuten geht da vor der Kamera, was die brauchen und auch, was sie nicht kriegen, manchmal. Das habe ich dann versucht. Das mit der Geschwindigkeitsgeschichte war der erste Trick – der hat so zehn Jahre funktioniert – schneller sprechen, schneller ineinandersprechen. Das ging damals gar nicht. Die Schauspieler*innen hatten das Gefühl: ‚Ich darf den doch nicht unterbrechen, das ist doch sein Satz.‘ Aber wir haben ja nach der ersten Hälfte schon begriffen, worauf der hinauswill. Wennemann war genauso einer, der dann zu den anderen gesagt hat: „Da musst du da rein, da nehmt mal den Teil des Satzes“ und am Ende konnten vier Leute durcheinanderreden. Der Punkt ist, dass man dadurch ein Gefühl für Timing und Tempo entwickelt. Der Geschwindigkeitstrick geht nicht endlos. Du kannst nicht dein ganzes Regieleben immer nur allen sagen, sie sollen es schneller machen, sondern es baut sich in einem Regisseur ein Reservoir an Möglichkeiten auf, wie er Szenen sieht und wie er das dann versucht auf die Schauspieler*innen zu übertragen. Es gibt natürlich auch manchmal Widerspruch – das ist teilweise besser als das, was mir dazu eingefallen ist – aber es geht auf jeden Fall gemeinsam in irgendeine Richtung, und die Schauspieler*innen haben immer das Gefühl, dass ich bei ihnen bin.

Welche Rolle spielt der Dialekt?

Beste Beispiele sind „Im Angesicht des Verbrechens“ und „Hotte im Paradies“, wo sich durchberlinert wird.

Ich glaube, dass ich bei diesen Polizeifilmen am schönsten finde, wenn das so Straßenfilme sind. Je mehr Straße und Straßenton, also wie die Leute miteinander reden, umso wohler fühle ich mich dabei. Und dann finde ich natürlich, dass es bei „Hotte im Paradies“ beispielsweise völlig undenkbar wäre, die Leute in Hochdeutsch abspulen zu lassen, das geht gar nicht, weil die ganzen Sprüche da drin alles verbrieft Ludensprüche waren. Das waren alles Sätze, die aus dem Erfahrensleben der Kiez-Bewohner direkt kamen, und diese Sprache mussten die Schauspieler dann adaptieren. Rolf Basedow, der Autor, hat in dem Lokal, das auch bei „Hotte im Paradies“ vorkommt, die Leute kennengelernt, die ihn quasi in

das Milieu der Gangster aus „Im Angesicht des Verbrechens“ eingeführt haben. Bei „Im Angesicht des Verbrechens“ ist sein Recherchepool auch viel größer geworden. Die Luden, von denen viele im Bild mit dabei waren, haben immer gesagt: „Das hätten wir uns überhaupt nicht vorstellen können, dass man aus dem Quatsch, den wir da so erzählen, auch was machen kann. Der Rolf hat ein bestimmtes Erzählsystem, das in Kreisen geht. So wie bei Dante quasi – die verschiedenen Höllenkreise. Gerade bei „Hotte im Paradies“ kann man das ganz genau nachvollziehen. Wie der sich immer tiefer in die Dunkelheit bohrt.



Bild aus: „Hotte im Paradies“



Bild aus: „Im Angesicht des Verbrechens“

Und dann machen Sie auf einmal so Sachen wie „Die geliebten Schwestern“, eine Dreiecksgeschichte um Friedrich Schiller, der eine Affäre mit zwei Schwestern hat, fernab des Genres, wo Sie am meisten drehen. Was ist es, was Sie so neugierig macht?“

Bei den „Geliebten Schwestern“ gab es einen Vorlauf – „Das Gelübde“ hieß der Film. Da geht es um die Stigmata der Nonne Anna Katharina Emmerick und ihr irrsinniges Verhältnis zu dem Dichter Clemens von Brentano. Eigentlich musste man mit jedem der Darsteller das ganze Buch durchgehen – wie jeder Satz betont werden kann oder nicht gesprochen werden darf. Der Zuschauer soll das Gefühl haben, dass er den Personen nahekommt und dass die Vergangenheit trotzdem irgendwie fernbleibt. Ich würde gerne das Fernglas manchmal sozusagen umdrehen, um noch weiter weg zu führen, damit man kapiert, wie anders die Menschen in diesen Zeiten gelebt haben. Das galt auch für den Schillerfilm. Die Leichtigkeit im Film war hart erarbeitet. Hannah Herzsprung hatte davor noch nicht solche Dialoge, und es war natürlich auch mit Henriette Confurius so, dass man jeden Satz so lange durchging, bis die Schauspielerin das Gefühl hatte: ‚So stimmt es für mich.‘ Nicht so stimmt es auf dem Papier, sondern ‚So fühle ich den, so kann ich den sprechen.‘ Das ist vielleicht ganz anders, als ich es mir vorgestellt habe, aber das ist dann vollkommen egal. Man liebt die Schauspielerin, die man besetzt hat, dafür wie sie ist, und dann soll sie sich auf ihre Weise dieses Fremdteil ranziehen. Und selbst wenn man die Fremdheit dann manchmal spürt – das macht echt gar nichts.

Brauchen wir in Deutschland eine Geschlechterquote beim Filmemachen?

Na ja, die Kolleg*innen sagen ja, und sie werden es schon berechtigterweise so empfinden. Aber es ist traurig. Der deutsche Autorenfilm hatte großartige Regisseurinnen, international anerkannt, ebenso radikal wie ihre Männer-Kollegen. Vor Kurzem gab es einen deutschen Kino-Jahrgang, da haben nur Frauen die stärksten Filme gemacht. Ich konnte für das 50 Jahre „Tatort“-Jubiläum einen Doppelfilm machen mit der großartigen Pia Strietmann. Für mich existiert nur Qualität als Auswahlkriterium, nicht Geschlecht – oder wie neuerdings Alter, was ich ideologisch hochgefährlich finde. Aber wenn es so ist, dass Frauen systematisch benachteiligt werden, muss etwas passieren, keine Frage.

Die ARD feiert 50 Jahre „Tatort“ mit den Ermittlerteams aus München und Dortmund, die zum ersten Mal zusammen- arbeiten. „Tatort: In der Familie“ ist eine Doppelfolge, und Sie haben die erste Folge gedreht. Was können/dürfen Sie denn darüber verraten?

Es geht um die italienische Mafia in NRW, in dem Fall Dortmund/Westfalen. Ich habe noch nie ein Buch gekriegt, dass diesen ganzen Irrsinn, diese Brutalität, dieses bis zum Letzten ständig alles aus den Menschen, die damit zu tun haben, rauszuquetschen, so auf den Punkt gebracht hat ohne eigentlich eine große Erzählung zu machen. Im Grunde ist es fast ein Kammerspiel. Da gibt es eine kleine Pizzeria, und da entwickeln sich Dinge, das habe ich so noch nie gelesen. Ich kenne Dortmund von Kindheit an. Es war mir sehr wichtig – ein bisschen wie Duisburg beim Götz George 1984 – dass es so was wird wie eine Art Heimat, Zweitheimat oder entferntere Heimat. Da hat sich natürlich seit den 1980er-Jahren, nach all den Dingen, die da passiert sind, wahnsinnig viel geändert. Es war eine schöne

Jahreszeit dafür – November – grau und ein bisschen traurig, aber es hat dann doch irgendwie auch eine Schönheit. Irgendwo da über dem Dortmunder U brennen Adolf Winkelmanns Kohle- oder Stahlinstallationen, und gewissermaßen ist das alles, was von der Herrlichkeit geblieben ist.



Beim Drehstart © BR



Die Dreharbeiten sind abgeschlossen © BR

Steht das Kino vor dem Ende?

Das Kino selbst ist ein heiliger Raum – auch wenn die Filme schwächer werden – und es bleibt forever systemrelevant. Dieser Ort muss ja überleben. Weil er sich von den Nutzungsvarianten der Streamingdienste als Flatscreen oder Laptop zu Hause fundamental unterscheidet. Der schwarze Raum, abgeschlossen von der Außenwelt, vor einem die Leinwand als eine öfter auch mal ziemlich rechtsfreie – man denke an die Italowestern etc. – Projektionsfläche. Das Kino ist eine Oase.

Ihr neuer Film „Fabian“ ist abgedreht.

Ja, der kommt jetzt in die Tonmischung und ist dann Anfang nächsten Jahres fertig.

Vielen Dank für das Gespräch.

„Der Fahnder“ (Casting: in eigener Regie)

„Die Katze“ (Casting: Willy Schlenter, NRW: Horst D. Scheel)

„Die Sieger“ (Casting: Willy Schlenter)

„Honig im Kopf“ (Casting: Emrah Ertem)

„Hotte im Paradies“ (Casting: An Dorthe Braker | BVC)

„Im Angesicht des Verbrechens“ (Casting: An Dorthe Braker (BVC), Nebenrollen: Karimah El-Giamal (BVC), Nebenrollen & Specialcast: Anne Walcher mit Stefany Pohlmann)

„Die geliebten Schwestern“ (Casting: An Dorthe Braker (BVC), Nebenrollen: Karimah El-Giamal | BVC)

„Tatort: In der Familie“ (Casting: An Dorthe Braker (BVC), Kinder & Jugendliche: Anne Walcher, Italy: Beatrice Kruger)

„Fabian“ (Casting: An Dorthe Braker | BVC)

Anmerkung der Redaktion „Tatort: In der Familie“: Teil 1 war am 29. November zu sehen, und am 6. Dezember 2020 um 20:15 Uhr wird Teil 2 auf das Erste ausgestrahlt.



www.just-publicity.de/dominik-graf

www.filmfestival.cologne

Ute Soldierer, Ausarbeitung Tina Thiele und Carla Schmitt