

AUGENBLICK

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

47

Bewegungen im neuesten deutschen Film

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	4
<i>Felix Lenz</i>	
Widerspruch in Bewegung Zum Filmwerk von Dominik Graf	6
<i>Marie Krämer</i>	
Harun Farocki Lehrer und Mentor der Neuen Berliner Schule	36
<i>Karl Prümm</i>	
Der Geisterfotograf Ein Porträt des Autors und Regisseurs Christian Petzold	52
<i>Bastian Ludwig</i>	
Dokumentarfilme als Kinoerfolge Wie deutsche Produktionen gegenwärtig an den Kinokassen funktionieren	78
Abbildungsnachweise	111
Autorinnen und Autoren	112

Vorwort

«Was tut sich – im deutschen Film?» – so heißt eine Reihe mit Filmvorführungen und anschließenden Diskussionen, die das Deutsche Filmmuseum/Deutsches Filminstitut Frankfurt am Main in Kooperation mit *epd film* schon seit Mai 2005 in unregelmäßigen Abständen veranstaltet. Es gibt scheinbar immer einen Anlass, diese bange Frage zu stellen, hinter der sich nur allzu häufig eine grundsätzliche Skepsis verbirgt. Der aktuelle deutsche Film hat keine gute Presse. Dauerkrise und Stagnation werden ihm für gewöhnlich unterstellt, international könne man nicht mithalten – so heißt es immer wieder. Das Verhältnis der Cineasten zum deutschen Film ist generell ein gebrochenes. Oft scheint es zum guten Ton zu gehören, sich vom deutschen Gegenwartskino zu distanzieren, um gerade dadurch seine Kennererschaft unter Beweis zu stellen. Gleichzeitig gibt es aber auch ein unstillbares Begehren nach einem überzeugenden, mitreißenden, konkurrenzfähigen deutschen Kino, nach Filmen, in denen wir uns wiederfinden, in denen wir unsere Wirklichkeit dargestellt, verhandelt und durchdrungen sehen. Dazu bedarf es einer Vertrautheit mit den Räumen, Lebenswelten und Mentalitäten, einer besonderen Nähe zu unserer Gegenwart, die weder das amerikanische, noch das englische oder gar das indische Kino bieten können. Wir brauchen dringend diese Filme der Nähe, die außerhalb der Fernsehformate und der Fernsehgenres ein gewagtes, unreglementiertes und rücksichtsloses Bild unserer Lage zeichnen und damit unsere Erfahrung herausfordern.

Das vorliegende Heft will zeigen, dass im neuesten deutschen Kino *Bewegungen* genau in diese Richtung zu registrieren sind. Sie lassen sich auf verschiedenen Feldern, an sehr unterschiedlichen Faktoren festmachen. **Felix Lenz** analysiert eindringlich das unglaublich vielschichtige und vielgestaltige Werk von Dominik Graf. Es ist die erste umfassende Publikation zu diesem äußerst produktiven Regisseur, der seit über zwei Jahrzehnten den deutschen Film und das deutsche Fernsehen in Bewegung hält, der immer Neues ausprobiert, der stets überraschende und provozierende Perspektiven entdeckt, der sich mit dem Erreichten nie zufrieden gibt. Zugleich ist Dominik Graf auch als Kritiker und Essayist ungewöhnlich präsent, ein Antreiber und Mutmacher, der nichts so sehr verachtet als die Schablone und die Konvention.

Marie Krämer arbeitet mit Sorgfalt und Scharfblick die dokumentarische Poetik von Harun Farocki heraus, der mit seinem radikalen Beobachtungskino und durch seine Tätigkeit als Lehrer an der Deutschen Film – und Fernsehakademie Berlin (DFFB) eine veritable *Bewegung* initiiert und gefördert hat: *die Neue Berliner Schule*. Den wichtigsten Protagonisten dieser Gruppierung, Christian Petzold, porträtiert **Karl Prümm**. Auch dies ist die wohl erste umfassende Darstellung eines von der Kritik enthusiastisch gefeierten Regisseurs.

Schließlich charakterisiert **Bastian Ludwig** kenntnisreich eine Bewegung, die oft übersehen wird, weil sie so überraschend ist und vor einem Jahrzehnt noch undenkbar gewesen wäre: Die *neue Konjunktur des Dokumentarfilms*, der nun auch an den Kinokassen Erfolg hat und das aktuelle deutsche Kino bereichert.

Alle Beiträge, darauf sei noch hingewiesen, sind im Umfeld der Marburger Medienwissenschaft entstanden. Zwei der Autoren unterrichten in diesem Fach, die beiden anderen waren, beziehungsweise sind noch Studierende der Medienwissenschaft an der Philipps-Universität.

Karl Prümm

Widerspruch in Bewegung

Zum Filmwerk von Dominik Graf

I. Von der Suche nach dem Unmöglichen

Für Dominik Graf gibt es stets mindestens zwei, meist paradoxe Seiten: Er liebt Genrefilme, Krimis, Thriller und Melodramen, misstraut aber ausgeklügelten Plots und unumstößlicher Drehbucharchitektur.¹ Er mag ausdrucksfähige, expressive Menschen, bevorzugt jedoch statische Zustände.² Er besteht auf Mainstream- und Prime-Time-Tauglichkeit seiner Filme³, sieht ihre Qualität aber im Aufbrechen des Erwarteten, provokativer Brisanz, spröder Milieugenauigkeit und experimenteller Zuspitzung.⁴ Er fürchtet, in die Kunstfilmecke gestellt zu werden⁵, durch Formwagemut wie in *DER FELSEN* (2001/02) oder *DAS GELÜBDE* (2007/08) bringt er jedoch auch gestandene Kritiker in Verwirrung und Erstaunen. Er tritt für die Leidenschaftlichkeit seiner Filme ein, misstraut aber dem Diktat der Emotionen.⁶ Die Unberechenbarkeit des Menschen, seine unkontrollierbare Physis ist sein Gestaltungshorizont⁷, doch zugleich beginnt für Graf alles mit Worten und präziser Sprachführung. Er polemisiert gegen den Mangel an Entmythologisierung im Geschichts-Event-Film, sucht zugleich aber im Mythologischen die Wahrheit der Verhältnisse.⁸ Er strebt physischen Realismus an, andererseits zielt seine Gestaltung von

1 Vgl. Manche Filme habe ich nur wegen einer einzigen Szene gemacht! Ein langes Gespräch mit dem Regisseur Dominik Graf. Interview von Johanna Adorján. In: *ZOO*, April 2005, Nr. 6.; Dominik Graf: In den Scherben eines halbblinden Spiegels. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.10.2007; Dominik Graf: RAF-Vampire beim Erfurter Blutbad. In: *Die Zeit*, 9.1.2003.

2 Vgl. Schönheit und Glanz, Interview von Andrea Militzer. In: *Rheinische Post*, 23.10.2002.

3 Vgl. Fernsehen ohne Gefühlsterror, Interview von Nils Minkmar. In: *Die Zeit*, 11.4.2001.

4 Vgl. Warum misstrauen Sie dem Erzählkino, Herr Graf? Interview von Julian Hanich. In: *Der Tagesspiegel*, 24.7.2002; Der Bodensatz ist Furcht. Interview von Jochen Arntz und Frank Junghänel. In: *Berliner Zeitung*, 8.6.2002; Christina Bylow: Der Kältespezialist. In: *Berliner Zeitung*, 25.7.2002.

5 Vgl. Dominik Graf: Die Musik und ihr Code. In: *Süddeutsche Zeitung*, 29.8.2002; Man spürt die Schläge im Gebälk. Interview von Katja Nicodemus. In: *Die Zeit*, 18.7.2002; Vgl. Anm. 1, *ZOO*, April 2005, Nr. 6.

6 Vgl. Mit ordentlich erzählen ist jetzt Schluss. Interview von Holger Kreitling. In: *Die Welt*, 25.7.2002; Der Maulwurf, Interview von Harald Pauli. In: *Focus*, 22.7.2002.

7 Vgl. Dominik Graf: Im Magma des Terrors. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.11.2001; Vgl. Anm. 1, *ZOO*, April 2005, Nr. 6.

8 Vgl. Dominik Graf: RAF-Vampire beim Erfurter Blutbad. In: *Die Zeit*, 9.1.2003.

Bild, Bewegung und Musik stets auf ein untergründiges Sein: nicht auf die Wahrheit der Vorgänge, sondern des Erlebens.⁹ Graf argumentiert gegen das große Bild und behauptet, wenig bildorientiert zu sein, doch gerade Fotografie und bildliche Bedeutungsfindung bestechen in seinen Filmen. Graf baut auf präzise assoziative Montageabläufe, andererseits sind ihm die determinierenden Eigenschaften des Mediums suspekt.¹⁰ Landschaft und Umgebung möchte Graf fremd und vereinsamend neben die Figuren stellen, zugleich organisiert er seine Filme systematisch topographisch.¹¹ Niemals lichtet er Kulissen ab, sondern stellt seine Figuren in bewegliche Raumbezüge. Die Idee magischer Landschaften, die er zurückweist, wird ihm daher zugeschrieben.¹² Graf polemisiert gegen unterschiedlichste Filme, sieht den Ausweg für den deutschen Film aber in mehr Vielfalt.¹³ Manchmal scheint Graf nur seinen Weg gelten zu lassen, dann aber wird deutlich, wie selbstkritisch er mit sich umgeht, Niederlagen nie verschweigt, ihre Folgen erläutert und auf Unfertigkeiten und sein fortwährendes Lernen hinweist.

Dominik Graf äußert sich nicht nur in Interviews, sondern auch als DVD- und Filmmusikkritiker in der Tagespresse. Eine Auswahl seiner Essays zu Werken seiner Kollegen ist 2009 unter dem Titel «Schläft ein Lied in allen Dingen»¹⁴ erschienen. Wer sich in diese Vielfalt und im besonderen in die programmatischen Passagen einliest und Grafs Position fassen möchte, wird in ein Labyrinth gezogen: Ein Geflecht schwer vereinbarer Positionen aus Wegen, die sofort Gegenwege öffnen, steckt ein Feld von Maximen ab, die kaum in einem Film gleichzeitig erreichbar sind. Dabei geht es stets um Grafs Wunsch nach dem eigentlichen Film, der wirklichen künstlerischen Antwort.¹⁵ Es ist ein labyrinthisches Werben wie von einem Liebhaber, der die Geliebte von immer neuen Seiten betrachtet, der nicht zum Ziel kommen will, sondern seine Erfüllung in der Beweglichkeit des Wunsches findet.¹⁶ Wer hier stehen bliebe und fragte, «Wie lässt sich der Film machen, der alle Wünsche Grafs erfüllt?», würde sofort festfrieren und die Pfeile der Wünsche fielen wie Geschosse auf ihn zurück. Doch Graf bleibt nicht stehen, und was er jeweils nicht erreicht, treibt ihn weiter zum nächsten Film. So ist auch seine Aussage zu verstehen, nie auf der Suche nach eigener Stimme und eigenem Stil zu sein, um sich nicht in Selbstre-

9 Vgl. Realismus wäre ein Fake, Interview von Andreas Busche. In: *die tageszeitung*, 14.2.2002; Dominik Graf: Tod in einem englischen Garten. In: Dominik Graf: *Schläft ein Lied in allen Dingen*, Berlin 2009, S. 149–152.

10 Vgl. Anm. 9, *Süddeutsche Zeitung*, 14.7.2005.

11 Vgl. Anm. 5, *Die Zeit*, 18.7.2002.

12 Vgl. Anke Westphal: Roter Rock und schwarze Strümpfe. In: *die tageszeitung*, 3.9.1999.

13 Vgl. Anm. 6, *Focus*, 22.7.2002.

14 Dominik Graf: *Schläft ein Lied in allen Dingen*. Michael Althen (Hg.), Berlin 2009.

15 Vgl. Elektra Kara: Die heimliche Unordnung der Dinge – Über den Regisseur Dominik Graf. In: Manuela Stehr (Hg.): *Der Rote Kakadu – Das Buch zum Film – Drehbuch Michael Klier und Karin Åström in einer Bearbeitung von Günther Schütter*, Berlin 2006.

16 Vgl. MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT. Hier gibt es eine analog gestaltete Liebesepisode.

produktion zu langweilen.¹⁷ Zugleich hat Graf diese eigene Stimme: Sie besteht im skizzierten, erotisierten Lernprozeß, im Anschauen desselben Kosmos von immer neuen Seiten. Das letzte Geheimnis bleibt dabei jedoch stets verborgen.

Wie schafft es Graf, sich aus der Spannung unauflöslicher Polaritäten zu lösen? Wie kann er überhaupt den ersten Schritt auf dem Pfad zum Unmöglichen wagen? Wie vermeidet er, von einer widersprechenden Forderung eingeholt und zum Ausgangspunkt zurückgezwungen zu werden? Die Antworten hierauf heißen: Bernd Schwamm, Christoph Fromm, Günter Schütter, Markus Busch und immer wieder Rolf Basedow. Grafs Drehbuchautoren bieten ihm ihre Welten an und beschenken Graf mit Ausschnitten des Weltlabyrinths, das insgesamt nicht zu bezwingen ist. Das zuvor lähmende Karussell polarer Ziele wird nun ein Arbeitswerkzeug, das vielleicht beste, das ein Regisseur haben kann. Graf liest die Bücher im Furor der Doppelseitigkeit: Wo Bilder zu symbolisch sind, gilt es sie zu erden, wo eine Geschichte dem Handlungszweck verfällt, muss der unberechenbare Schauspielerkörper eingreifen. Wo Worte und Vorgang nicht würzen, müssen Kamera und assoziativer Bildverbund zum erlebten Leben vordringen. Wo die Narration mythologisch wird, braucht es widerständige Derbheit. Mit einer endlosen Reihe an Gegensätzen bearbeitet Graf seine Stoffe. Wie ein Bildhauer macht er sie hierdurch dreidimensional, bringt so den Abgrund zwischen den Gegensätzen hervor und die Luft zwischen den Figuren zum Glühen. Zugleich ist die Arbeit mit Gegensätzen auch ein rhythmisches Prinzip. Wie komische, tragische und abgründige Schichten einer Geschichte musikalisch permutieren und so auch im filmischen Ablauf Mehrdimensionalität hervorbringen, ist mustergültig etwa im Tatort FRAU BU LACHT (1995) zu sehen.

Die Autoren liefern Graf das Thema, über das er mit Hilfe seiner Instrumente – Schauspieler, Schauplatz, Kamera – wie ein Jazzarrangeur im Spiel der Gegensätze improvisieren kann. Die so erreichte Form ist atypisch. Graf arbeitet mit keiner linearen *Die-Form-folgt-dem-Inhalt*-Strategie. Vielmehr gewinnt er die Form jeweils aus dem, was dem Inhalt komplementär ist, aus der Seite der Polarität, die zu kurz gekommen ist. Die Form seiner Filme wird so zu einem Mittel, das die Glätte sauberer Folgerichtigkeit aufbricht, zugleich aber präzise und konsistent bleibt. Im Idealfall entstehen so Filme, in denen die einzelnen Szenen nie den Kern nur verdoppeln, sondern seine Komplexität vertiefen. Grafs Arbeitsweise folgt einem Dreischritt: Die Autoren liefern Geschichten oder solide erkundete Wirklichkeitsausschnitte. Graf erarbeitet nun eine Physis, die die Drehbucharchitektur mit lebensvoller Unberechenbarkeit und Körperlichkeit aufbricht. Er sucht dabei den verborgenen Pol, die andere Seite der offensichtlichen Medaille zu verwirklichen. Der Kameramann verflucht diese Gegenbilder zum Buch wieder in einer visuellen Systematik, in der

17 Vgl. Anm. 4, *Berliner Zeitung*, 8.6.2002, Graf: «Ich möchte so unterschiedliche Filme wie möglich machen. Genres weiter ausprobieren, Thriller, Horror-Filme, was auch immer. Dokumentarfilme versuchen wie München. Mein letzter Film war eine Literaturverfilmung nach Henry James. Ich muss beim Machen der Filme etwas lernen, verstehen, weiterkommen. Ich kann mich nicht wiederholen, glaube ich, ich langweile mich dann sofort.»

die Bilder, die Graf im Wunsch nach physischer Sichtbarkeit geschaffen hat, einen semantischen, also körperlos-geistigen Charakter zurückzugewinnen. Fluidum ist dabei die häufig von Graf selbst oder von Sven Rossenbach, Florian van Volxem, Dieter Schleip, Helmut Spanner und Andreas Köbner gestaltete Musik. Was als Sprache begonnen hat, wird so zu einer filmmusikalischen Sinfonie, die dem Zuschauer in Körper, Geist und Sinnen eine – nach Möglichkeit – neue Erfahrung vermittelt.

II. Vom Werk

In Grafs Selbstschau auf sein Werk dominieren drei Haltungen. Die essenziellste erzählt von jemandem, der lernt: aus dem Scheitern am eigenen Anspruch, aus Krisen, wenn etwas nicht aufgeht, und aus der Arbeit an der Sache selbst. Jeder Film, jede Werkphase ist von neuem ein Lernprozeß.¹⁸

Die zweite ist das Zielfeld der Filme: Attraktive Filme, tauglich für ein großes Publikum, die in gesellschaftlicher Verantwortung das Milieu, den Gegenstand bis zu seiner abgründigen Wahrheit bloßlegen und der Welt und dem Publikum so ein relevantes Spiegelbild anbieten. Spannung, Kontrast, Attraktion sollen gerade aus den Giften des Stoffes gewonnen werden. Um dies zu erreichen, geht Graf ein *romantisches* Geschäft ein. Er erzählt in Gestalt populärer Genres, die bei Sendung kurz aufleuchten und dann im Vergessen verschwinden. Hier prägt die existenzialistische Haltung eines fröhlichen Verlierers¹⁹, der wie Sisyphos Steine wälzt, ohne aus gesammelten Brocken ein Denkmal zusammenstellen zu wollen. Kunst kino und Preise sind daher irrelevant.²⁰

Die dritte Haltung kontrastiert der eben skizzierten Perspektive. Hier besteht der Wunsch nach Erhaltung des Werks, nach Gleichbehandlung der geglückten Fernsehfilme mit den Kinofilmen durch die Presse²¹, der Wunsch, dass die Enkel sehen mögen, was Graf gemacht hat.²² Der hier erhältliche Himmel ist das Medium, in dem Kino und Fernsehen auf eine Ebene rücken: die DVD. So stellt Graf in Zeitungen DVDs randständiger Künstler wie Roeg, Wajda, Damiani vor. Entsprechend ist inzwischen ein weites Angebot an Graf-Filmen erhältlich: TREFFER (1983/84), TATORT: SCHWARZES WOCHENENDE (1984/85), DIE KATZE (1987/88), viele FAHNDER-Folgen (1985–1993), SPIELER (1990), DIE SIEGER (1993/94), DER SKORPION (1997), BITTERE UNSCHULD (1998/99), DEINE BESTEN JAHRE (1998/99), DER FELSEN (2001/02), EINE STADT WIRD ERPRESST (2006), DER ROTE KAKADU (2006) und DAS GELÜBDE (2007/08). Für ebenso relevante Filme gilt derzeit noch

18 Vgl. Anm. 4, *Berliner Zeitung*, 8.6.2002 und Anm. 1, *ZOO*, April 2005, Nr. 6.

19 Vgl. Dominik Graf: Das Lied der Straße – Denn sie wissen, wie alles zusammenhängt ... Eine Ermittlung im Genre des Polizeifilms. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22.7.2004.

20 Dessen ungeachtet hat Graf inzwischen zahlreiche Grimme-Preise sowie Filmpreise annehmen dürfen.

21 Vgl. Manches Kino geht nur im Fernsehen. Interview von Hanns-Georg Rodek. In: *Die Welt*, 16.9.2004.

22 Vgl. Dominik Graf «Jeder Tatort will heute ganz bedeutend und poetisch sein». Interview von Sylvie-Sophie Schindler. In: *Galore*, September 2007.

Grafs Befürchtung, für die stumme Ewigkeit des Archivs zu arbeiten. So fehlen die BR-Polizeirufe *DER SCHARLACHROTE ENGEL* (2004) und *ER SOLLTE TOT* (2005/06), der BR-Tatort *FRAU BU LACHT* (1995), der einzigartige Milieufilm *HOTTE IM PARADIES* (2002), der Schlüsselfilm *DIE FREUNDE DER FREUNDE* (2001/02) und Grafs den eigenen Ursprung auslotende Essayfilme *MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT* (2000) sowie *DAS WISPERN IM BERG DER DINGE* (1996/97) über Grafs früh verstorbenen Vater, den Schauspieler Robert Graf. DVD-Ausgaben dieser Filme bleiben ein Desiderat.

Kommen wir zum Werk selbst: Grafs erste Filme entstehen in den 1970er Jahren im Rahmen seiner Regieausbildung an der Münchner Filmhochschule. Der Kurzfilm *CARLAS BRIEFE* (1974/75), der preisgekrönte Abschlussfilm *DER KOSTBARE GAST* (1979) und die mit Autorenfilmimpetus gemachten Spielfilme *NEONSTADT* (1981) und *DAS ZWEITE GESICHT* (1981/82). Letzterer stürzte Graf in die Krise. Der Film wird in Hof höflich kommentiert, offenbart Graf aber eklatante Schwächen. Schonungslos beschreibt Graf seinen Kater nach der Vorführung, der zum Wunsch führt, zu lernen, wie man temporeich erzählt.²³ Der erste beachtliche Versuch ist *TREFFER* (1983/84, Buch: Christoph Fromm), der einer Gruppe junger Motorradfahrer begleitet. Zentrale Motive – Männlichkeitsriten, Melancholie, Unersättlichkeit und die Erfahrung einer Grenze – stehen hier bereits in Blüte. Dennoch zieht sich Graf nun in die Genre-Schule der Bavaria-Vorabendserie *DER FAHNDER* zurück. Die oft von Bernd Schwamm geschriebenen straffen Geschichten (jeweils 50 Minuten) der Fahndergruppe um Klaus Wennemann und die Lässigkeit eines zur Metropole G. stilisierten München verschaffen Graf Regiepraxis. Bei der Arbeit mit den Schauspielern gewinnt er so ein präzises Instrument. Viele Motive, Figuren und Fragen seiner späteren Filme *DIE KATZE* (1987/88)²⁴, *SPIELER* (1990)²⁵, *DIE SIEGER* (1993/94)²⁶, *DER FELSEN* (2001/02)²⁷, *HOTTE IM PARADIES* (2002)²⁸ sind hier angelegt. In die *FAHNDER*-Jahre (1983–1993) eingebunden sind neben dem Tatort *SCHWARZES WOCHENENDE* (1984/85) mit Götz George die Filme *DREI GEGEN DREI* (1985), *BEI THEA* (1986/87), *TIGER, LÖWE, PANTHER* (1988/89), *DIE BEUTE* (1987/88), *SPIELER* (1990). Diese Filme gewinnen ihre Eigenheit je nach Buch, lehnen sich teils an die *Nouvelle Vague* an und sind nur in Einzelheiten mit dem späteren Werk verbunden.²⁹ Eine Ausnahme bildet *SPIELER* (Buch: Christoph Fromm).

23 Vgl. Dominik Graf: Wie ich den Psychoterror nach Hof brachte. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.10. 2006.

24 Vgl. *DER FAHNDER – GLÜCKLICHE ZEITEN* (1986/87).

25 Vgl. *DER FAHNDER – DER KLEINE BRUDER* (1986).

26 Vgl. *DER FAHNDER – ÜBER DEM ABGRUND* (1986/87). *DER FAHNDER – LAUTER GUTE FREUNDE* (1984/85).

27 Vgl. *DER FAHNDER – DER KLEINE BRUDER* (1986). *DER FAHNDER – DER DICHTER VOM BAHNHOF* (1983).

28 Vgl. *DER FAHNDER – KÖNIG OHNE REICH* (1983).

29 In *DIE BEUTE*, gibt es eine Maske an der Wand, die ähnlich in *DIE FREUNDE DER FREUNDE* und *FELSEN* wiederkehrt. Ein Telefongespräch, das mit eingeschobener Montage von einem Unfall berichtet, wird in *DEINE BESTEN JAHRE* aufgegriffen.

Im Dilemma des spielsüchtigen Helden, der eine mit Verantwortung verbundene Liebesentscheidung scheut, werden in stilisierterem Gewand Fragen weitergespielt, die in TREFFER (1983/84, Buch: ebenfalls Christoph Fromm) ins Milieu eingebunden sind. Distanzierende Off-Stimme, eine Art Stadtführung durch München und eine französische Urlaubstopographie vorm blutigen Finale weisen auf DER FELSEN (2001/2) und MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT (2000) voraus. Während in TREFFER der Biker-Held Unfälle provoziert, um sich finanziell zu sanieren, setzt der Spieler stets alles aufs Ganze. DIE KATZE (1987/88) als dritte Zusammenarbeit von Graf und Fromm erzählt schließlich von Probek (Götz George), der bei einem großangelegten Banküberfall mit Absicht einen bedrohlichen Polizeieinsatz provoziert, um sein Glück und seine Männlichkeit zu erproben. DIE KATZE ist mit einer Million Besuchern ein enormer Erfolg und etabliert Graf als Mainstream-Kinoregisseur. Zugleich zeigen sich in den drei Fromm-Filmen erste Züge thematischer Kontinuität.

In DIE SIEGER (1993/94) wagt es Graf, alles, was er kann und will, in einem großen Kinofilm zu vereinen: Im Zentrum steht eine SEK-Sondereinheit. Den Storykern entnimmt Graf der FAHNDER-Folge ÜBER DEM ABGRUND (1986/87). Doch diesmal möchte Graf die Männlichkeitsriten der SEK-Gruppe, ihre Omnipotenzgefühle und familiären Krisen zu einem Sittenbild Deutschlands verdichten. Hierzu zeichnen Graf und sein Autor Günter Schütter eine Welt, in der es kaum moralische Maßstäbe gibt, in der sich Politik und Wirtschaft skrupellos ihrer Machtmittel bedienen und in der sich die SEK als eines dieser Mittel verselbständigen kann. Ein spannender Thriller, ein Enthüllungsdrama, ein Milieufilm über Männer und ihre eigentlich stärkeren Frauen sowie eine düstere politische Analyse sollen ein breites Publikum gefangen nehmen. In der Praxis erweist es sich aber als unmöglich, allen Prämissen in gleicher Aufmerksamkeit zu folgen. Dies zeigt sich bereits im quälenden Drehbuchprozess – Günter Schütter muss diverse Fassungen schreiben – der zu einem alle Ideen verletzenden Kompromiss führt.³⁰ Doch auch in der Inszenierung zeigt sich, wofür sich Graf im Besonderen interessiert und wofür eigentlich nicht. Hier rächt sich Grafs unbändiger Wunsch, sich letztlich ausschließende Elemente in einem neuartigen Film kommerziell erfolgreich zu vereinen. Ergebnis ist der größte Flop im jüngeren deutschen Film. Nur 160.000 Besucher wollen den 12-Millionen Mark teuren Film sehen. Über ein Jahrzehnt nach seiner Krise mit DAS ZWEITE GESICHT (1981/82) ist Graf wieder an einem Endpunkt.

Nun beginnt die bis heute andauernde Phase, in der sich Graf seiner Möglichkeiten und Interessen zunehmend klar wird. Nach dem SIEGER-Debakel landet Graf nicht im Vorabend, sondern in der Prime-Time. Mit dem BR-Tatort FRAU BU LACHT (1995) nimmt das seinen Anfang. In diesem außergewöhnlichen Film gelingt Graf, was bei SIEGER kollabierte – ein Gesellschaftspanorama, das die Verzweigung machtloser Thai-Frauen, die Verhältnisse einer Eheagentur für Pädophile, komi-

30 Vgl. Domink Graf: *Verstörung im Kino – der Regisseur von DIE SIEGER im Gespräch mit Stefan Stosch über die Arbeit am Film. Mit einem Vorwort von Peter Körte*. Hannover 1998.

sche Elemente und den ratlosen Charme des Ermittlerduos zusammenführt. Jede Szene ist mit gleicher Sorgfalt inszeniert, so dass sich ein Bild des Lebens der beiden Ermittler und ihrer Haltung zu Verfallserscheinungen der Zivilisation zusammensetzt.

Zwei Nebenwerke folgen: In der Heimatfilmgroteske *DR. KNOCK* (1996/97) sucht ein Quacksalber in einem urgesunden Dorf den Geschäftserfolg. Die vielen Ideen dieser Geschichte finden jedoch in keiner Hauptfrage zusammen. *REISE NACH WEIMAR* (1996, Buch: Johannes Reben) hat ähnliche Probleme, scheitert aber auf höherem Niveau. Graf versucht hier, durch Weimar Strahlen deutscher Geschichte zu projizieren: Spuren der Goethezeit, Relikte des KZ-Standortes und aktuelle Verwerfungen im Gefolge der deutschen Wiedervereinigung fließen in einer Ost-West-Liebesgeschichte zusammen. Die Ambition, geschichtliche Fragen topographisch zu stellen und in einem Figuren-Ensemble zu behandeln, fällt im Ergebnis etwas grob und unrhythmisch aus, präfiguriert aber das Vorgehen, das in *DAS GELÜBDE* (2007/08) hervorragend gelingen wird.

In diese relative Richtungslosigkeit hinein schlägt der Filmkritiker Michael Althen Graf vor, einen Dokumentarfilm über seinen Vater, den Schauspieler Robert Graf, zu drehen. Anfangs widerstrebend, nimmt sich Graf in *DAS WISPERN IM BERG DER DINGE* (1996/97) der Aufgabe an. Das Problem, der Physis des Vaters in Filmausschnitten habhaft zu werden, beleuchtet Grafs Wunsch, im eigenen Werk wirksame physische Spuren zu kreieren. Ein zweiter Essayfilm mit Michael Althen ist dem eher weiblich konnotierten räumlichen Ursprung gewidmet: *MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT* (2000) spürt der topographischen Welterfahrung nach, die jeder beim Heranwachsen gewinnt. Die Großstadt wird so in biographischen Verheißungen und Niederlagen zum Spiegel der Seele. Beide Essayfilme sind Modelle der ästhetischen Hauptideen Grafs. Insofern verbinden sie ihn mit den Quellen seines Talents. *DER SKORPION* (1997) ist ein erster Versuch, das umzusetzen. Eine wie nie zuvor bei Graf ins Subjektive eindringende Kamera (Benedict Neuenfels) lotet den Rauschzustand aus, mit dem sich Robin (Marek Harloff) gegen den Mangel an Nähe zu seinem Vater wehrt, der als Drogenermittler arbeitet. Grafs Pilotfilm zur Sperling-Reihe *SPERLING UND DAS LOCH IN DER WAND* (1996, Buch: Rolf Basedow) ist hingegen der geglückte Versuch, eine noch eigenwilligere Truppe als seinerzeit im *FAHNDER* zusammen zu bringen und im pyknischen Dieter Pfaff einen Kommissar zu etablieren, der mit Berlin eins wird und in ganz eigener Manier auf diese Stadt schaut.

Durch Zusammenarbeit mit dem Autor Markus Busch gewinnt Graf eine neue Seite. In dichter Folge entstehen vier Filme, in denen das Melodram als Grundgerüst dient und in denen nicht mehr Männer, sondern Frauen im Zentrum stehen. *BITTERE UNSCHULD* (1998/99) und *KALTER FRÜHLING* (2003/04) – von Hanno Lentz fotografiert – sind die handlungsträchtigeren Varianten, *DEINE BESTEN JAHRE* (1998/99) und *DER FELSEN* (2001/02) – von Benedict Neuenfels gedreht – stellen die subjektive Wahrnehmung und das Schwanken ihrer Heldinnen ins Zentrum.

DEINE BESTEN JAHRE verknüpft auf originäre Weise filmgeschichtliche Einflüsse von Hitchcock³¹ über Antonioni³² bis Kieslowski³³ und ist Grafs strahlendster Film. DER FELSEN – expressiv auf DV gedreht – begleitet mal distanziert, mal intim, die unmögliche Liebesgeschichte zwischen der gestrandeten Geliebten eines erfolgreichen Architekten und einem jungen Straffälligen. In topographisch schlüssigen Außenaufnahmen Korsikas erzählt FELSEN vom Taumeln einer Frau, die gerade gegen die schwangere Gattin ihres Chefs verloren hat. DEINE BESTEN JAHRE – zumeist an Innenschauplätzen gedreht – handelt dagegen u.a. von den Bemühungen einer Industriellen-Gattin, die Geliebte ihres Mannes auszustechen. Die beiden attraktivsten Graf-Filme sind insofern komplementäre Entwürfe eines geteilten Stoffs.

Mit DIE FREUNDE DER FREUNDE (2001/02, Buch: Markus Busch) wagt es Graf 16 Jahre nach dem ersten Impuls dazu, die Henry-James-Novelle *The Wings of the Dove* für das Fernsehen auf DV zu verfilmen. Es ist eine weitere Ursprungserkundung. Denn Graf verlegt die ausufernde Vorlage in die Gegenwart des Traunsteiner Internats, das er selbst einst besuchte. Gregor orientiert sich am virilen Arthur als Vorbild, sucht aber zugleich sein romantisches Liebesideal mit Billie umzusetzen. Am Ende muss Gregor erleben, dass die Freunde, an deren Aura er glaubte, in Wahrheit die ganze Zeit ihrem eigenen Abgrund entgegengeirrt sind. Im Kinofilm DER ROTE KAKADU (2006) wird ebenfalls ein jugendliches Liebesdreieck zerrieben. Doch diesmal scheitert es nicht an Verfallserscheinungen im Wohlstand, sondern am Ende der Freiheit in der DDR durch den Mauerbau.³⁴

Quer zu den Arbeiten in Melodram und Coming-of-Age steht der Solitär HOTTE IM PARADIES. In Hof 2002 als Spielfilm präsentiert, fand er nach erfolgloser Verleihsuche 2004 bei Arte seine Publikumspremiere. Auf DV gedreht, gibt sich HOTTE als genaue Reportage des Berliner Ludenmilieus und ist dabei eine Parabel auf marktwirtschaftliche Abhängigkeitsformen, die auch sonst prägen. Im Zentrum steht der Nachwuchszuhälter Hotte (Mišel Matičević), der mit Charme und sozialem Geschick für seine Frauen die Härten des Geschäftes verbrämt. Zur Bewahrung seines Status kann er jedoch am Ende nicht anders, als zu ebenso drastischer Gewalt zu greifen wie seine Zuhälter-Kollegen.

Mit seinen BR-Polizeirufen kehrt Graf ins Krimi-Reihen-Fach zurück. Jeweils geht es um ambivalente Frauen, die Täter, Opfer und Zeuge zugleich sind. Mit ihrer komplexen persönlichen Verwicklung tragen diese Frauen das von Graf neu eroberte Melodrama in den Krimi. Kommissar Tauber (Edgar Selge) hat die Aufgabe,

31 Der Plot ähnelt teilweise NOTORIOUS und es gibt eine indirekte Paraphrase der Duschszene aus PSYCHO.

32 Martina Gedecks Neurotik am Rande der Firma des Gatten steht in Beziehung zu Antonionis ROTE WÜSTE.

33 Eine Frau, die mit dem Totalverlust ihrer Familie fertig werden muss, steht in DREI FARBEN – BLAU im Zentrum. Neuenfels' subjektivierende Kameraexperimente sind ebenfalls von Kieslowski beeinflusst.

34 Die Zwillingbeziehung beider Filme bestätigt Graf: Vgl. «Das deutsche Kino ist ein großes Missverständnis». Interview von Christiane Peitz. In: *Der Tagesspiegel*, 14.2.2006.

mit sensibler Intelligenz den Fall und die Finten der Frauen zu durchdringen und zum Zeugen gesellschaftlicher Schief lagen zu werden. DER SCHARLACHROTE ENGEL (2004) fächert ein Panorama der Not auf, zwischen erotischem Arrangement und sexueller Grenzverletzung klar zu unterscheiden. Alle entscheidenden Begegnungen schillern zwischen der Liebessehnsucht einsamer Menschen, der neurotischen Verstrickung von Täter und Opfer und verstörender Aggression. Graf gelingt hier Ähnliches wie seinem größten Vorbildfilm BAD TIMING (1980) von Nicolas Roeg. ER SOLLTE TOT (2006) rückt dagegen zur Metaphysik des Genres vor: An der Oberfläche versucht Tauber, eine junge Prostituierte ihrer mörderischen Betrügereien an Junggesellen zu überführen. Darunter sucht er jedoch, die junge Frau mit ihrem Geständnis aus einer Welt der Lüge zu erlösen, um ihr Leben durch die Wahrheit – und sei sie noch so scheußlich – neu zu öffnen.

Der nachfolgende Krimi EINE STADT WIRD ERPRESST (2006) beschäftigt sich mit den Spätfolgen der Wiedervereinigung in einem Kohleort bei Leipzig. Der Film ist eine Art Fortsetzung der ebenfalls von Rolf Basedow geschriebenen Morlock-Folge DIE VERFLECHUNG (1993), die Betrügereien im Abwicklungsprozess ehemaliger Staatsbetriebe nachspürt. Beide Filme sind gute politische Thriller, fallen aber gegen die fraktale Dichte der Polizeirufe etwas ab.

Mit dem historischen Bio-Pic DAS GELÜBDE (2007/08, Buch: u.a. Markus Busch) betritt Graf Neuland. Geschildert wird die Begegnung von Clemens von Brentano mit der Nonne Emmerick und ihren Visionen in den Jahren ab 1818. Ausgangspunkt sind drei essenzielle Fragen: Wie kann ein schuldiger Einzelner Vergebung und Reinheit finden? Wie weit sind religiöse Wege hierbei vertrauenswürdig? Welche Barbarei liegt in aufklärerischen, aber auf den eigenen Nutzen bezogenen Maximen? All das kommt 1818 in Dülmen zusammen, wenn Clemens von Brentano bei der Emmerick nach Orientierung sucht, während seine preußischen Landsleute an selber Stelle auf verwertbares Land aus sind. Für die Einheimischen wird die Emmerick zur Schutzpatronin, für die Preußen zur gefährlichen Gegenreformatorenin, für Brentano dagegen zur erlösenden Begegnung unter Gleichen. Fern jeder etablierten Dramaturgie widmet sich DAS GELÜBDE scheinbar unmodernen Fragen. Doch hiermit behandelt der Film akute Debatten zur kapitalistischen Effizienzwelt, metaphysischen Bedürfnissen und religiösem Fundamentalismus an ihrer eigentlichen Wurzel. DAS GELÜBDE ist ein außerordentlich dichter Film, der jedes Bild präzise einsetzt und mit wenigen Strichen ein komplexes, geistiges Epochenbild zeichnet. Vielleicht ist er – vom Fernsehdiktat des 90-Minuten-Programms gestutzt – um eine halbe Stunde zu kurz geraten. Mit seiner Sperrigkeit hat er zu einem Quotenmisserfolg, beifälligen Kritikergemurmel, aber keiner Debatte geführt.