

Die Logik des Filmemachens

Thomas Wiedemann

Zwölf Interviews mit deutschen
Filmregisseurinnen und
-regisseuren



HERBERT VON HALEM VERLAG

HW

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Thomas Wiedemann

Die Logik des Filmemachens.

*Zwölf Interviews mit deutschen Filmregisseurinnen
und -regisseuren*

Köln: Halem, 2018

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung
sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner
Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt
oder verbreitet werden.

© 2018 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN (PRINT): 978-3-86962-421-1

ISBN (PDF): 978-3-86962-422-8

ISBN (EPUB): 978-3-86962-423-5

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im

Internet unter <http://www.halem-verlag.de>

E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag

LEKTORAT: Rabea Wolf

DRUCK: docupoint GmbH, Magdeburg

UMSCHLAGGESTALTUNG: Bruno Dias, Porto

Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.

Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Thomas Wiedemann

Die Logik des Filmemachens

Zwölf Interviews mit deutschen
Filmregisseurinnen und -regisseuren

HERBERT VON HALEM VERLAG

Inhalt

THOMAS WIEDEMANN	9
Warum und wie Regisseure befragen?	
Eine Annäherung an die akteursorientierte Erforschung des Berufsfeldes Filmregie in Deutschland	
Interviews	
Anne Zohra Berrached:	
Ich habe keine Angst vor meinen Ideen	42
Dietrich Brüggemann:	
Die Mauern sind in den eigenen Köpfen	60
Doris Dörrie:	
Ich wollte immer nur Kino machen	78
Dominik Graf:	
Mit 60 hast du keine Lust mehr auf Kompromisse	94
Julia von Heinz:	
Ich wünsche mir Filme, die die Welt verändern	112
Jakob Lass:	
Ich hoffe auf mehr Leichtigkeit	134
Yasemin Şamdereli:	
Es ging nicht ohne Hindernisse	146

Angela Schanelec:	
Der Zuschauer bin erst mal ich	160
Simon Verhoeven:	
Ich habe das Glück erzwungen	174
David Wnendt:	
Ich möchte die Kraft des Kinos nicht verneinen	188
Oliver Ziegenbalg:	
Jeder will als Sieger vom Platz gehen	200
Christian Zübert:	
Ich empfinde Filmemachen als ein Privileg	220

THOMAS WIEDEMANN

Warum und wie Regisseure befragen? Eine Annäherung an die akteursorientierte Erforschung des Berufsfeldes Filmregie in Deutschland

»Was stellen Sie denn für Fragen?«, wunderte sich Angela Schanelec auf der Cafeteria-Terrasse der Berliner Akademie der Künste, wohin sie den Interviewer an einem Spätnachmittag im Frühsommer 2016 zum Gespräch geladen hatte. »Haben Sie meine Filme überhaupt gesehen?« Diese durchaus überraschte Reaktion auf den zum Einsatz gekommenen Interview-Leitfaden gibt berechtigten Anlass zur Hoffnung, dass es etwas Vergleichbares zu diesem Band noch nicht gibt. Die hier versammelten zwölf Interviews mit prominenten deutschen Filmregisseurinnen und -regisseuren¹ (neben Angela Schanelec mit Anne Zohra Berrached, Dietrich Brüggemann, Doris Dörrie, Dominik Graf, Julia von Heinz, Jakob Lass, Yasemin Şamdereli, Simon Verhoeven, David Wnendt, Oliver Ziegenbalg und Christian Zübert) drehen sich weniger um deren Werk an sich sowie damit verbunden um künstlerische oder technische Kniffe des Filmemachens. Zwar geht es in den zwischen April 2016 und November 2017 geführten Gesprächen natürlich auch um Spielfilme wie etwa *24 Wochen*, *Grüße aus Fukushima*, *Love Steaks* und *Kriegerin*. Die Fragen des Interviewers zielen jedoch in erster Linie ab auf Karrierewege, Selbstverständnisse und Interaktionen im Berufsfeld Filmregie in Deutschland. Sie sind angeleitet von einer großen

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit werden im folgenden Text vornehmlich die männlichen Formen verwendet. Selbstverständlich sind dabei die weiblichen Formen jeweils mitgemeint.

Sozialtheorie, über die noch zu sprechen sein wird, und die Antworten der Interviewpartner möchten so als Ausgangspunkt für eine kommunikationswissenschaftliche Beschäftigung mit den Entstehungsbedingungen von Spielfilmen verstanden sein – als Basis für herauszuarbeitende, verallgemeinerbare Befunde über das Verhältnis von Film und gesellschaftlichen Strukturen hierzulande.

Erkenntnisinteresse und Relevanz

Dass dafür der Fokus in diesem Band auf Regisseure gerichtet wird, ist naheliegend. Regisseure sind nicht nur in der öffentlichen Wahrnehmung an erster Stelle mit einem Film verbunden (für *24 Wochen* wird Anne Zohra Berrached in den »Wettbewerb« der Berlinale eingeladen, in *Grüße aus Fukushima* nimmt Doris Dörrie die Zuschauer mit auf eine Reise nach Japan, mit *Love Steaks* avanciert Jakob Lass zum Shootingstar der deutschen Independent-Szene, *Kriegerin* ist das Kinodebüt von David Wnendt). Regisseure sind in der Tat die kreative Spitze eines Filmprojekts und ihnen obliegt die künstlerische Umsetzung, sodass sie mit Recht auch die eigentliche (»publizistische«) Urheberschaft von Filmen für sich beanspruchen können (vgl. WENDLING 2008). Übersetzt in die Sprache der Kommunikationswissenschaft: Regisseure sind Kommunikatoren, also Akteure bzw. Handlungs- und Rollenträger, die Aussagen öffentlicher Kommunikation bereitstellen, dabei schöpferisch und gestaltend tätig sind und so als Scharniere eine Schlüsselposition im Kommunikationsprozess (von Filmen) einnehmen (vgl. MALETZKE 1963). Zu dieser Annahme passt, dass Regisseure zumindest in Deutschland oft auch das Drehbuch mitgestalten (oder sie schreiben es als echte Autorenfilmer gleich ganz selbst, wie die große Mehrheit der Interviewpartner hier) und an der Produktionsplanung sowie an der Postproduktion beteiligt sind. Das heißt, sie stehen in engem Austausch mit den Produzenten (sechs der Gesprächspartner produzieren sogar bisweilen mit der eigenen Firma) und kennen die Konflikte »Geld und Angst« (Christian Zübert) aus dem Effeff. Genauso haben Regisseure teil an den Arbeitsabläufen und Entscheidungen der übrigen Akteure im Filmproduktionsprozess, bis hin zu den Verhandlungen in Sachen Verleih und Vertrieb (mit klaren Vorstellungen, auch wenn Jakob Lass festhält, letztlich sei das nicht sein »Business«). Darüber hinaus treten Regisseure im Rahmen ihrer Projekte aber auch in direkten Kontakt mit den Redaktionen der etwaigen Kooperationspartner vom Fernsehen, werden also

unmittelbar mit den Erwartungen dort konfrontiert (für David Wnendt »natürlich ein weiterer Einfluss«). Ferner sind Regisseure ebenso persönlich in die Einwerbung von Filmfördermitteln eingebunden und wissen demnach bestens Bescheid, wie es um die öffentlichen Finanzierungsmöglichkeiten ihrer Filme bestellt ist, was die Vorgaben der Geldgeber sind und warum die eigenen Förderanträge durchgehen oder nicht (beim Film *Hannas Reise* etwa kämpfte Julia von Heinz mit »Widerruf, Wiedervorlage und Absagen«). Und schließlich sind es auch Regisseure, die zur Präsentation und Vermarktung ihrer Filme auf Festivals kommen und sich zum Starttermin den Fragen der Journalisten stellen sowie, immer häufiger, auf Premieren-Tour gehen und dem Publikum im Kinosaal Rede und Antwort stehen. Mit den Worten von Doris Dörrie: »endlos Interviews geben und durch die Lande tingeln, um den Film zu promoten«.

Was gleichwohl hier schon anklingt: Filmemachen stellt eine kulturelle Tätigkeit und einen Wirtschaftszweig dar und ist auch in Deutschland hochgradig arbeitsteilig organisiert (vgl. BICHLER 2006; BECK 2012: 159-165). Mehr noch: Die Wirklichkeitskonstruktionen, die das Massenmedium Film anbietet, dürften sich keineswegs einzig und allein auf das selbstbestimmte Handeln von Filmregisseuren zurückführen lassen. Angesichts der zahlreichen Aushandlungsprozesse im Zustandekommen von Filmen ist vielmehr anzunehmen, dass das heimische Filmschaffen auch eine soziale Dimension besitzt, die, so ist zu vermuten, ebenso in den Realitätsangeboten dieses Mediums ihren Ausdruck findet (vgl. WINTER 2012). Wenn die hier präsentierten zwölf Interviews mit Regisseuren die Entstehungsbedingungen von Spielfilmen in Deutschland erkunden, geschieht das demnach vor dem Hintergrund folgender, an dieser Stelle noch sehr allgemein formulierter Fragestellungen: Welche Mechanismen prägen die Praxis von deutschen Filmregisseuren? Wie groß ist der Spielraum, um Aufmerksamkeit erzeugen, Themen setzen und möglicherweise Tabugrenzen verschieben zu können? Und, vor allem, wie ist es um die Autonomie bestellt in einem Feld, das so starken Interaktionen von außen unterliegt?

Da die Kommunikationswissenschaft, in der sich diese Publikation verortet, den Untersuchungsgegenstand Film nur am Rande beachtet, erscheint es nötig, hier weiter auszuholen und ausführlichere Argumente zu liefern, warum ein Interviewband mit Filmregisseuren gerechtfertigt ist und welche Erklärungskraft damit verbunden sein soll. Wie schon angedeutet wird davon ausgegangen, dass Filme nicht bloß Kunstwerke, sondern eine Form der öffentlichen Kommunikation (vgl. VON RIMSCHA

2010: 13; BECK 2012: 157) bzw. ein Kommunikationsmedium sind (vgl. PROMMER 2015: 8) und in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis mit der Gesellschaft stehen (vgl. MAI 2006; HEINZE/MOEBIUS/REICHER 2012). Einerseits beinhalten sie »komplette Gesellschaftsbilder« (SCHROER 2008: 7) und sind »mit sozialen Bedeutungen gesättigt« (MAI/WINTER 2006: 10), sodass sie weniger die Realität spiegeln als vielmehr dazu tendieren, eine bestimmte Wirklichkeit zu konstruieren bzw. Sinnmuster zur Verfügung zu stellen, die zur Erzeugung und Veranschaulichung von Wissen beitragen können (vgl. DENZIN 1995; KELLNER 2003; KEPPLER 2005; MIKOS 2008) – und weitergedacht die Orientierung erleichtern, eine integrierende Wirkung entfalten, eine Quelle der kollektiven Identität darstellen sowie die Erinnerungskultur fördern (vgl. PROMMER 1999; HEINZE/MOEBIUS/REICHER 2012; SUTHERLAND/FELTEY 2013; WIEDEMANN 2017). Andererseits werden sie aber auch durch soziale Prozesse geformt und gelten deshalb als »Phänomen und Produkt einer bestimmten Kultur« (SILBERMANN 1980: 13). Sie besitzen demnach das Potenzial, eine die Gesellschaft strukturierende Wirkung zu entfalten (was sich angesichts der »audiovisuellen Durchdringung des Alltags« und der medienübergreifenden Präsenz von Filmen noch verstärkt haben dürfte; vgl. KEPPLER 2010), sind aber auch seit jeher durch die Gesellschaft vorstrukturiert.

Die Praxis deutscher Filmregisseure näher zu beleuchten und mittels Interviews eine Annäherung an die Erforschung der Strukturen und Logik des Berufsfeldes Filmregie in Deutschland vorzunehmen, welche sich in den Medienprodukten, also in den Filmen niederschlagen dürften, mag in Anbetracht dessen zwar allein schon aus folgenden Gründen spannend sein: weil das Medium Film ein Gemeinschaftsprodukt ist, an dem viele Berufsgruppen mit teils unterschiedlichen Orientierungshorizonten mitwirken, weil der deutsche Film seit rund eineinhalb Jahrzehnten insgesamt betrachtet einen Aufschwung erlebt (abzulesen an Produktionsvolumen, an Publikumszahlen im Kino sowie, wenngleich in geringerem Maße, an internationalen Auszeichnungen; vgl. EBBRECHT/SCHICK 2011; COOKE 2012; FILMFÖRDERUNGSANSTALT 2017; SPITZENORGANISATION DER FILMWIRTSCHAFT 2017) und weil die heimische Filmbranche vor großen Herausforderungen steht (Stichwörter: Digitalisierung, neue Player wie Netflix und Amazon, Programmkinosterben). Für die kommunikationswissenschaftliche Forschung sind die Entstehungsbedingungen der filmischen Wirklichkeitskonstruktionen jedoch nicht nur von Interesse, weil Filme sich im Spannungsfeld von ökonomischem Erfolg und kultureller

Relevanz befinden (wofür etwa die organisationsstrukturell und ökonomisch argumentierende Medienmanagement-Forschung sensibilisiert hat; vgl. ALTMEPPEN 2006; VON RIMSCHA 2010), sondern weil sie hierzulande darüber hinaus, auch das ist bereits angeklungen, ein offensichtlicher Gegenstand politischen Handelns sind. So hat sich, um die internationalen Wettbewerbsnachteile dieses als sozial relevant erachteten Kultur- und Wirtschaftsguts auszugleichen, in den vergangenen Jahrzehnten auf Bundes- und Länderebene ein ausdifferenziertes Fördersystem entwickelt (vgl. BUCHLOH 2005; BECK 2012; BLEICHER 2013; GIEHL 2017), das jährlich um die 350 Millionen Euro in die nationale Filmbranche steckt (vgl. FILMFÖRDERUNGSANSTALT 2017) und von dem die gesamte Wertschöpfungskette (vom Drehbuchautor bis zum Videoprogrammanbieter) profitiert. Da kaum noch ein Film aus Deutschland ins Kino gelangt, ohne öffentliche Gelder erhalten zu haben, durchschnittlich die Hälfte der Ausgaben für einen Kinofilm aus Fördertöpfen stammt und nur rund ein Fünftel der geplanten Projekte gefördert und damit realisiert werden kann (vgl. CASTENDYK 2008; CLEVÉ 2009; ZWIRNER 2012), war bisweilen sogar schon die Rede von einer »politischen Erzeugung von Bildern« (HOFMANN 1998) oder zumindest, wie es Dominik Graf 2012 formulierte, von einer »thematischen Überstrapazierung« im deutschen Film, von einer »Palette von Besinnungsaufsätzen«, von einer »unverzeihlichen Nähe zum korrekten Gesellschafts- und Geschichtsverständnis«. Nun, plausibel erscheint allenthalben, dass das Filmschaffen in Deutschland und der sogenannte ›Gremienfilm‹ keine interessenunabhängige Kunst sind. Denn mit den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten (einem Akteur, der neben gesellschaftlichen auch politischen Einflüssen unterliegt) steht darüber hinaus ein finanzkräftiger Partner bereit, dessen Engagement (geregelt über das Film-Fernseh-Abkommen) zwar gerade für Autorenfilmer essenziell ist, aber auch Kritiker auf den Plan ruft. So habe die von Julia von Heinz in ihrer Dissertation (2012: 15) als weltweit einzigartig bezeichnete Verbindung zwischen Filmwirtschaft und Fernsehen mindestens zu einer ökonomischen und ästhetischen Konvergenz geführt, für die immer noch der von Film- und Fernsehproduzent Günter Rohrbach stammende (und ursprünglich gar nicht unbedingt negativ gemeinte) Begriff »amphibischer Film« verwendet wird (vgl. HICK 2010; MIKOS 2011; WENDLING 2012). Kurzum: In der Praxis deutscher Filmregisseure dürften sich nicht nur ihre individuellen Ziele und Motivlagen niederschlagen, sondern auch die Regeln ihres Berufsfeldes, zu denen die Kooperation mit anderen Bereichen im

Produktionsprozess (vgl. GROTHE-HAMMER 2015) genauso gehört wie die Interaktion mit Förderinstitutionen und Fernsehredaktionen. Vermutet wird demzufolge, dass Spielfilme nicht nur in den Vereinigten Staaten (vgl. MCDONALD/WASKO 2007; CALDWELL 2008), sondern auch in Deutschland in einem Feld entstehen, das starken Einflüssen von außen unterliegt und neben dem Bemühen um Balance zwischen Kunst und Wirtschaftlichkeit (vgl. VON RIMSCHA 2010) sowie Publikumswünschen auch gesellschaftliche Machtverhältnisse ausdrückt (vgl. MIKOS 2008). Und nicht zuletzt kann das bedeuten, dass dieses soziale Gefüge der Ort ist, in dem über legitime (von der Gesellschaft mehrheitlich anerkannte) Sinnmuster entschieden wird, die sich dann, um den Bogen zurück zu schlagen, in den filmischen Realitätsangeboten wiederfinden dürften (vgl. DÖRNER 1998; DÖRNER/VOGT 2012; WIEDEMANN 2017). Zu diesen Vermutungen passt, dass nur ein Bruchteil der Regieabsolventen, die jährlich aus den Filmhochschulen strömen, eine Position im Feld ergattern kann (dort aber weiter gegen »Kannibalisierungseffekte« ankämpfen muss; vgl. CASTENDYK 2013), dass Filmregisseurinnen in Deutschland immer noch weit unterrepräsentiert sind (und ebenso geringere Fördersummen einstreichen, mit niedrigeren Budgets arbeiten und sich mit kleineren Filmstarts begnügen müssen; vgl. PROMMER/LOIST 2015), dass aus den Produktionsfirmen der Ruf dringt, man müsse den Gürtel enger schnallen (vgl. GRAF 2012), dass die Novellierung des Filmförderungsgesetzes 2017 eine Akzentverschiebung zugunsten erfolversprechenderer Filmprojekte vorsieht (vgl. RODEK 2017) und dass das öffentlich-rechtliche Fernsehen vom Quotendruck gezeichnet droht, sich immer weiter aus der Förderung künstlerisch eigenwilliger Kinoproduktionen zurückzuziehen (vgl. VON HEINZ 2017). Pointiert gefragt: Wer darf angesichts dieser Parameter hierzulande überhaupt noch als Spitze eines Filmprojekts tätig sein, Sinnmuster bereitstellen und Wirklichkeit konstruieren? Und kann man als Filmregisseur in diesem sozialen Gefüge noch unverfälscht bleiben und vielleicht sogar radikale Stoffe verwirklichen oder müsste man dafür letztlich neue, nicht etablierte Wege der Filmfinanzierung beschreiten und alternative Produktionsformen wählen?

Wem die hier präsentierten Vermutungen gerade mit Blick auf den Förderkomplex des deutschen Films abwegig erscheinen – Hinweise dafür, dass sie durchaus ihre Berechtigung haben, liefern die Filmschaffenden selbst sowie in regelmäßigen Abständen die Feuilletons dieses Landes. Man denke dabei nur an Klaus Lemkes bereits legendäre Missbilligung des »Staatskinos« (»Unsere Filme sind wie Grabsteine. Brav. Banal. Begütigend.

Goethe-Institut«; zitiert nach WELDING 2010), das Klagen von Regisseur und Produzent Thomas Frickel (2011) über eine »Vorzensur« von deutschen Kinofilmen durch die Sender oder die Begeisterung der Filmkritik, wenn Low-Budget-Filme (wie in diesem Fall exemplarisch *Love Steaks* von Jakob Lass) mit Mut der »Thesen-Seligkeit« im deutschen Film und der »tödlichen Umarmung des Filmfördersystems« entgegentreten und einen Platz suchen »zwischen der formalen Strenge der Berliner Schule und den Schenkelklopfern Til Schweiger und Matthias Schweighöfer« (KAEVER 2014).

Jakob Lass hat es genauso wie die übrigen elf in diesem Band vertretenen Gesprächspartner geschafft, sich im Berufsfeld Filmregie in Deutschland zu etablieren. Wie das ging, zeichnen die hier versammelten Interviews anhand folgender Fragenkomplexe nach:

- Woher kommen die Filmregisseure und wie wurden sie sozialisiert? Welche Erfahrungen haben sie gemacht und welches Selbstverständnis, welche kreativen Visionen, gesellschaftlichen Perspektiven, kulturellen Haltungen und ökonomischen Ziele bringen sie zum Ausdruck? Und welchen Stellenwert hat dabei das Publikum?
- Welche Voraussetzungen müssen für eine Positionierung im Berufsfeld Filmregie erfüllt sein? Welche finanziellen Ressourcen, welche Fähigkeiten, welches Netzwerk und welche Auszeichnungen sind nötig, um als Filmregisseur Anerkennung zu finden?
- Und welche relative Macht zeichnet schlussendlich die einzelnen Akteure aus und wer bestimmt die Regeln in diesem Feld? Wie steht es um feldinterne Hierarchien sowie um äußere Einflüsse (von anderen Akteuren im Filmproduktionsprozess, aber auch vonseiten der Filmförderung und des Fernsehens)?

Mag der Film zumindest von der deutschsprachigen Kommunikationswissenschaft bis auf wenige Ausnahmen (vgl. exemplarisch VON RIMSCHA 2010; PROMMER 2015) auch weitgehend links liegen gelassen worden sein – aufgrund seiner strukturellen Ähnlichkeiten zu anderen Massenmedien (vgl. ALTMEPPEN 2006; STÖBER 2013: 14) berühren diese Fragen trotzdem einige zentrale Forschungsfelder des Fachs. Zu nennen sind dabei insbesondere die Kommunikatorforschung (vgl. exemplarisch LÖFFELHOLZ 2003), die davon ausgeht, dass die Entstehungsbedingungen von Aussagen öffentlicher Kommunikation Einfluss auf die Medienprodukte haben, und zu der auch die Berufsfeldforschung gehört (hauptsächlich mit Fokus auf Journalisten, aber etwa auch auf Akteure in den Feldern Public Relations und Werbung; vgl. exemplarisch HANITZSCH 2011; FRÖHLICH 2015), sowie

die Forschung im Bereich Medienpolitik (vgl. exemplarisch PUPPIS 2010), vor allem mit Blick auf die Auswirkung des politischen Gestaltungswillens (hier in Sachen Film) auf das Selbstverständnis der Medienschaffenden, ihre Arbeitsbedingungen und ihre Form der Themensetzung. Anschlussfähig sind diese Fragen ferner an die sich gegenwärtig neu formierende Filmsoziologie, die den Film vor dem Hintergrund seiner soziokulturellen, sozioökonomischen und institutionellen Bezugsfelder untersucht und so auch nach seinen Ermöglichungsbedingungen fragt (vgl. exemplarisch HEINZE/MOEBIUS/REICHER 2012; DIMBATH 2013), sowie natürlich an Teilbereiche der Medien- und Filmwissenschaft, wenngleich dort das Forschungsinteresse zumeist dem geisteswissenschaftlichen Paradigma verpflichtet bleibt (vgl. exemplarisch HICKETHIER 2010). Lässt man (nationale) Disziplinengrenzen beiseite, auch dies sei wenigstens kurz erwähnt, ist das diesem Interviewband zugrunde liegende Erkenntnisinteresse an den Strukturen und der Logik des Berufsfeldes Filmregie in Deutschland einer umfassenderen Medienproduktionsforschung zuzuordnen – ein Bereich, der hierzulande zwar keine systematische Kontinuität aufweist (vgl. KÜBLER 2017), im angelsächsischen Raum jedoch schon seit Längerem etwa mit Ansätzen der Cultural Studies oder dem Schlagwort ›Production Culture‹ operiert sowie in der jüngeren Vergangenheit unter den Bezeichnungen ›Production Studies‹ und ›Media Industry Studies‹ einen enormen Aufschwung erfahren hat (vgl. exemplarisch HOLT/PERREN 2009; MAYER/BANKS/CALDWELL 2009; HESMONDHALGH 2013; PATERSON et al. 2016).

Die hier versammelten Interviews mit deutschen Filmregisseuren richten sich trotzdem nicht nur an die Wissenschaft, die sich aus welchem Disziplinarkontext heraus auch immer mit den Entstehungsbedingungen des Mediums Film vor dem Hintergrund sozialer Strukturen beschäftigt. Neben der Film- und Kinoforschung dürften sie auch für Angehörige der Filmbranche selbst sowie für Interessensvertreter und nicht zuletzt für die (Film-)Politik von Belang sein. So können sie aus einem solchen praktischen Blickwinkel heraus die Selbstreflexion stärken und einen Baustein zur Identitätsbildung unter deutschen Filmemachern darstellen, da Zusammenhänge zwischen Berufsverständnis und Sozialisation sowie persönlichen Erfahrungen thematisiert, Querverbindungen zwischen Personen und Institutionen hergestellt, Entwicklungslinien nachgezeichnet und zugleich die (unbewussten) Mechanismen aufgedeckt werden, nach denen das Berufsfeld Filmregie in Deutschland arbeitet. Bedient wird damit ebenso ein Interesse, das sich mit dem Begriff ›soziales Vergleichen‹

umschreiben lässt (vgl. MEYEN 2017: 385f.). Denn typische Karriereverläufe erlauben schließlich auch Rückschlüsse auf die eigene Position und individuelle Chancen im Feld sowie auf Anforderungen an die Ausbildung und die Nachwuchsförderung. Darüber hinaus adressiert der Band aber genauso Film- und Kulturinteressierte, die eine Affinität zum deutschen Film besitzen und denen die Gespräche hier einen Blick hinter die Kulissen ermöglichen, sowie Menschen, die schlichtweg neugierig auf Lebensgeschichten (und erfolgreiche Karriereverläufe) sind.

Das Berufsfeld Filmregie aus der Perspektive Bourdieus

Wenn die Interviews in diesem Band einer sozialwissenschaftlichen Perspektive folgend die Praxis erfolgreicher deutscher Filmregisseure erkunden, geschieht das vor dem Hintergrund der Theorie Pierre Bourdieus, die in der Kommunikationswissenschaft vorrangig dort eingesetzt wird, wo es um das Handeln von Medienakteuren geht, und hier insbesondere in der Journalismusforschung (etwa zum journalistischen Selbstverständnis, zu Arbeitsabläufen in Redaktionen oder auch zu den Interaktionen zwischen Journalisten und Politikern sowie zur Codifizierung journalistischer Qualität; vgl. BENSON/NEVEU 2005; MEYEN 2009, 2017; HANITZSCH 2011; WIEDEMANN/MEYEN 2013; WIEDEMANN 2014; PARK 2014). Der französische Soziologe (exemplarisch BOURDIEU 1987) konzipiert die Gesellschaft als sozialen Raum, in dem Akteure in Relation zu anderen Akteuren eine bestimmte Position einnehmen. Die Struktur des Raumes als Ort objektiver Beziehungen und unterschiedlicher Kräfteverhältnisse bemisst somit ihren Handlungsspielraum und legt fest, was sie tun können und was nicht. Konkretisieren lässt sich Bourdieus Soziologie, die von einer zirkulären und dynamischen Interaktion zwischen individuellem Handeln und sozialen Strukturen ausgeht, mit den Konzepten Habitus, Kapital und Feld, welche den Gegensatz zwischen Objektivismus und Subjektivismus in einer Synthese auflösen sollen. Jede Praxis (und damit auch jede Form des Filmmachens) resultiert demzufolge zum einen aus dem System dauerhafter Dispositionen, das den Akteuren als Produkt ihrer Sozialisation (*opus operatum*) bestimmte Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata (*modus operandi*) bereitstellt (vgl. BOURDIEU 1976). Zum anderen hängt sie ab von den (ökonomischen, kulturellen, sozialen und symbolischen) Ressourcen, die sie im Lauf ihres Lebens entwickeln, inkorporieren und in der Praxis der Unterschiede repräsentieren (vgl. BOURDIEU 1998). Welchen Gewinn

die Akteure aus ihren Prägungen und Eigenschaften ziehen, bestimmt dann jedoch das Feld ihrer Tätigkeit – ein relativ autonomer Mikrokosmos im sozialen Raum, mit Herrschaftsbeziehungen und Zwängen, der eine eigene Logik besitzt sowie spezifische Regeln aufstellt und nicht nur festlegt, welcher Habitus und welches Kapital gefragt sind, sondern auch dafür sorgt, dass alle Akteure die *illusio* teilen, also den Glauben an den ›Sinn des Spiels‹ und das Einwilligen in die ungeschriebene *doxa* des Feldes (vgl. BOURDIEU/WACQUANT 1996). Folgt man Bourdieu (1999) weiter, dann dürfte das Gewerk Filmregie genauso wie der Journalismus im Feld der kulturellen Produktion verortet sein, welches wiederum zum Feld der Macht gehört, dort aber einen vergleichsweise niedrigen Rang einnimmt (vgl. HESMONDHALGH 2006). Ferner ist davon auszugehen, dass auch das Berufsfeld Filmregie einen heteronomen und einen autonomen Pol besitzt, deren Gewicht darüber entscheidet, bis zu welchem Grad sich die Regeln des Feldes (etwa die Anerkennung künstlerischer Fertigkeiten) gegenüber äußeren Einflüssen durchsetzen lassen. Um die Praxis deutscher Filmregisseure zu ergründen, sind demnach gemäß Bourdieu folgende Aspekte zu berücksichtigen:

- Erstens muss der unter Filmregisseuren typische Habitus erkundet werden, womit Bezug zu nehmen ist auf ihre Lebensgeschichte bzw. ihre Erfahrungen innerhalb und außerhalb der Filmbranche (*opus operatum*), die sich über Dispositionen (Alter, Geschlecht), Sozialisation (Herkunft, Ausbildung, Berufsstationen) sowie aktuelle Lebenssituation (etwa: Familie) nachzeichnen lassen und die bestimmen, wie sie das Gegenwartsgeschehen deuten und auf welche Weise sie es in ihrer Arbeit zum Ausdruck bringen (*modus operandi*).
- Zweitens ist die für Filmregisseure erfolversprechende Kapitalmischung zu ermitteln. Dazu gehören alle ökonomischen, kulturellen, sozialen und symbolischen Ressourcen, die sie für die Arbeit im Filmmetier besitzen und die für das Streben nach Macht und Einfluss eingesetzt werden: von der nötigen Finanzkraft über Kenntnisse und Fähigkeiten, die etwa durch ein Studium an der Filmhochschule erworben wurden, bis hin zu Kontakten innerhalb und außerhalb der Branche sowie der damit verbundenen Anerkennung anderer Akteure, wozu auch Förderer und Auswertungspartner gehören dürften.
- Drittens muss nach der Konfiguration des Berufsfeldes gefragt werden. Dafür sind die feldinternen Machtstrukturen bzw. das hie-

rarchische Gefüge zwischen Herrschenden (Stars unter den Filmregisseuren) und Beherrschten (Neulinge im Feld, Underdogs) zu adressieren, die spezifische Logik der Reputationszuweisung im Feld (etwa: ökonomischer vs. künstlerischer Erfolg), aber auch der Grad der Unabhängigkeit von Einflüssen weiterer Produktionsbereiche und anderer Felder (Wirtschaft, Politik) sowie das Ansehen des Feldes im sozialen Raum insgesamt.

Wer es weniger theoretisch und schon hier heruntergebrochen auf einige gleich zu Wort kommende Regisseure möchte: War der Regie-Erfolg von Simon Verhoeven, insbesondere mit *Männerherzen* und *Willkommen bei den Hartmanns*, bereits vorgezeichnet aufgrund seiner Herkunft aus einer bedeutenden Film-Familie und seines Studiums an der prestigeträchtigen Tisch School of Arts in New York? Oder deutet sein zwischenzeitiger Wechsel ins Schauspiel doch darauf hin, dass die schlussendliche Positionierung im Berufsfeld kein Selbstläufer war, sondern das Ansammeln weiterer Ressourcen erforderte? Und wie wurde der Wirtschaftsmathematikstudent Oliver Ziegenbalg, der aus einer »sehr naturwissenschaftlichen Familie« stammt und mit Film lange nichts am Hut hatte, zum gefragten Drehbuchautor und Regisseur, der mit beinahe sämtlichen Branchengrößen zusammengearbeitet hat und dabei »Solidarität« zum Motto seiner Filme machte? Wie gelang es ferner Anne Zohra Berrached, »Das Kleine Fernsehspiel« (ZDF) noch während des Studiums an der Filmakademie Baden-Württemberg auf ihren Film *Zwei Mütter* aufmerksam zu machen, für ihre Abschlussarbeit *24 Wochen* weitere externe Partner zu gewinnen sowie in den Berlinale-»Wettbewerb« geladen und mit dem Deutschen Filmpreis ausgezeichnet zu werden, um fortan selbstbewusst als Themensetzerin eine Position am vermeintlich autonomen Pol des Feldes für sich zu beanspruchen? Wie schwer war dagegen der Eintritt ins Berufsfeld trotz eines Studiums an der Münchner Filmhochschule für die Deutsch-Türkin Yasemin Şamdereli, warum dauerte es bis zur Finanzierung ihres Kinodebüts *Almanya – Willkommen in Deutschland* fast zehn Jahre und was änderte sich, nachdem diese Integrationskomödie über eine Million Zuschauer verbucht hatte? Was meint darüber hinaus Dietrich Brüggemann, der unter anderem bei Rosa von Praunheim an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam studiert hat, wenn er erklärt, als Künstler dürfe man zwar so tun, als wäre man eigenwillig, müsse in Wirklichkeit aber versuchen, »an den Zeitgeist anzudocken«, und wenig später noch einmal betont, dass man »künstlerische Freiheit« schon selbst für sich geltend machen müsse? Und

worauf weist schließlich der langjährige Branchenkenner Dominik Graf hin, wenn er moniert, das deutsche Kino werde »immer verkrampfter«, von zahlreichen Kämpfen in seiner Berufstätigkeit berichtet und festhält, ab einem gewissen Alter habe man »keine Lust mehr auf Kompromisse«?

Methodenentscheidung und Auswahl der Interviewpartner

Dass für die Beschäftigung mit solchen Fragestellungen eine qualitative Herangehensweise mittels Interviews gewählt wurde, liegt auf der Hand. Zum einen versteht sich dieses Vorgehen als Antwort auf den Untersuchungsgegenstand und die komplexen Analysebegriffe Bourdieus: Nach welcher Logik das Berufsfeld Filmregie in Deutschland arbeitet, welchen Habitus die dort vertretenen Akteure haben, wie die Kapitalsorten verteilt sind und welche Autonomie das Feld besitzt, lässt sich nicht mit einem standardisierten Verfahren ergründen. Zum anderen ist diese Methodenentscheidung der Tatsache geschuldet, dass über typische Karrierewege, Arbeitsbedingungen und Ziele deutscher Filmregisseure bisher noch keine umfassende empirische Analyse angestellt wurde (vgl. KÜBLER 2017) – ein Befund, an dem auch die hin und wieder publizierten Werkstattgespräche mit Filmemachern (theorielos und sehr praxisorientiert; vgl. BRESKIN 1997; SCHÄFFLER 2002; HENNIG-THURAU/HENNING 2009; SIEVERT 2010; KAISER/LERCH-STUMPF/SCHRÖTER 2013; WOOD 2014) nichts ändern.

Auf den ersten Blick könnte man meinen, Bourdieus Perspektive (vor allem das Habitus-Konzept) lege einen Zugang zur Praxis deutscher Filmregisseure über biografische bzw. narrative Interviews (vgl. SCHÜTZE 1983) nahe, also über eine Erhebungsmethode, bei der die Gesprächspartner mit einem Stimulus aufgefordert werden, ihre Lebensgeschichte oder ihren Werdegang ausführlich darzulegen, ehe im Anschluss eventuell Nachfragen erlaubt sind (vgl. FUCHS-HEINRITZ 2009: 177; TILEMANN 2017). Ungeachtet der damit möglicherweise verbundenen Unzulänglichkeiten werden die in diesem Band zu Wort kommenden Filmregisseure aber nicht nur zu ihrer Biografie befragt, sondern sollen ebenso Auskunft geben über die Strukturen und die Logik ihres Berufsfeldes. In diesem Sinne werden die hier versammelten Gespräche als Interviews mit Experten, also mit Trägern exklusiven Wissens verstanden (vgl. MEYEN et al. 2011: 61). Experteninterviews mit Medienschaffenden haben in der Kommunikationswissenschaft durchaus Tradition (vgl. exemplarisch BLÖBAUM 2008; MEYEN/FIEDLER 2011). Genauer interessieren sie sich für das praktische

Erfahrungswissen, das Leistungsrollenträger in gesellschaftlichen Teilbereichen (nicht nur Eliten) aufgrund einer spezifischen Funktion besitzen, und zielen so darauf ab, die Funktionsweise von Organisationen bzw. sozialen Systemen oder eben Feldern zu ermitteln und damit Prozesse und Strukturen auf der Meso- und Makroebene zu rekonstruieren. Und dies geschieht entlang eines teilstandardisierten Leitfadens, mit dessen Hilfe die exklusiven Wissensbestände im jeweiligen Handlungskontext abgefragt werden (vgl. GLÄSER/LAUDEL 2010; BLÖBAUM/NÖLLEKE/SCHUE 2016). Gemäß dem hier vertretenen Verständnis von theoriebasierter qualitativer Forschung (vgl. LÖBLICH 2016) stand für die Konstruktion des Leitfadens, der die zwölf Experteninterviews anleitete, neben dem Vorwissen natürlich Pierre Bourdieus Pate. Konkret untergliederte sich der zum Einsatz gekommene Fragenkatalog in fünf Abschnitte, mit denen in vielfacher Hinsicht auf die Konzepte Habitus (*opus operatum* und *modus operandi*), Kapital und Feld Bezug genommen wurde:

- Elternhaus, Herkunftsmilieu, Sozialisation;
- Ausbildung bzw. Studium, Eintritt ins Feld, frühe Berufserfahrungen;
- berufsspezifisches Handeln, Interaktionen mit Akteuren im Filmproduktionsprozess, Ressourcen;
- Interaktionen mit dem Fernsehen und der Filmförderung, Einschätzung der Branche sowie
- Position im Feld, Selbstverständnis und Ziele.

Auch wenn für die Formulierung der konkreten Fragen auf viele Vorbilder zurückgegriffen werden konnte und die von der Methodenlehre angemahnten Techniken (etwa: keine allzu suggestiven Fragen) beherzigt wurden: Dass der Gesprächsverlauf durch den Leitfaden weitgehend vorgegeben ist und die gewählten Schwerpunkte die Gesprächspartner positionieren, ist ein Einwand, der sich bei qualitativen Befragungen nicht ausräumen lässt (außer man würde den Weg des narrativen Interviews beschreiten und ganz auf einen Fragenkatalog verzichten). Geht man jedoch davon aus, dass die voraussetzungslose Annäherung an den Untersuchungsgegenstand stets eine Illusion ist, und argumentiert stattdessen mit Karl Mannheims (1952: 229) Vorstellung von der »Seinsverbundenheit« des Wissens (vgl. MEYEN/LÖBLICH 2006), dürfte eine Vorstrukturierung der präsentierten Wirklichkeit ohnehin unausweichlich sein.

Natürlich gilt bei Experteninterviews, dass die Auswahl der Gesprächspartner nicht beliebig sein darf und diese als Träger exklusiven Wissens

auch nicht einfach ersetzt werden können (vgl. MEYEN et al. 2011: 61). Dennoch gibt es selbstverständlich mehrere Experten zum gleichen Gebiet (eine Vielzahl deutscher Filmregisseure in ein und demselben Handlungskontext), sodass die »Stichprobe« der Interviewpartner »nach inhaltlichen und strukturellen Aspekten« vorzunehmen und zu begründen ist (HOFFMANN 2017: 315). Wenn dieser Band typische Muster des Filmschaffens in Deutschland ergründen möchte, folgt er in diesem Sinne der Annahme, dass es nicht unendlich viele Praxisformen im Berufsfeld Filmregie hierzulande gibt, und versucht deshalb, mit den zu Wort kommenden Interviewpartnern möglichst unterschiedlich gelagerte Fälle abzubilden – sowohl mit Blick auf vorab zu ermittelnde Habitus-Bestandteile (Alter, Geschlecht, Karriereweg, Zeitpunkt des Brancheneintritts) als auch hinsichtlich der vermuteten Position im Feld (Kompetenzumfang, Genrezugehörigkeit, Betätigungsfeld, kommerzieller vs. künstlerisch-ästhetischer Erfolg). Doch obwohl die Auswahl der Gesprächspartner basierend auf Vorannahmen aus der Theorie erfolgte – sie bleibt trotzdem bis zu einem gewissen Grad subjektiv und bei einer Zahl von zwölf Interviews kann ebenso wenig von einem elaborierten Quotenplan und einer theoretischen Sättigung die Rede sein (vgl. FUCHS-HEINRITZ 2009: 242-244; MEYEN et al. 2011: 69).

Dennoch: Die für diesen Band interviewten Regisseurinnen und Regisseure Anne Zohra Berrached, Dietrich Brüggemann, Doris Dörrie, Dominik Graf, Julia von Heinz, Jakob Lass, Yasemin Şamdereli, Angela Schanelec, Simon Verhoeven, David Wnendt, Oliver Ziegenbalg und Christian Zübert dürften trotzdem exemplarisch für die Praxis des Filmemachens in Deutschland stehen und verallgemeinerbare Befunde über die Strukturen und die Logik ihres Berufsfeldes ermöglichen. Die fünf Regisseurinnen und sieben Regisseure waren beim Interview zwischen 33 Jahren (Anne Zohra Berrached) und 64 Jahren (Dominik Graf) alt und blickten auf eine unterschiedlich lange Berufstätigkeit zurück, was sich bis zu einem gewissen Grad auch in der Zahl der von ihnen zum Zeitpunkt des Interviews inszenierten und im Kino gestarteten Filme widerspiegelt (einer bei Yasemin Şamdereli, um die 20 bei Doris Dörrie). Unter den Gesprächspartnern sind Absolventen von vier großen Filmhochschulen in Deutschland (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin: Angela Schanelec; Filmakademie Baden-Württemberg: Anne Zohra Berrached; Hochschule für Fernsehen und Film München: unter anderem Yasemin Şamdereli; Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« bzw. jetzt Filmuniversität Potsdam: unter anderem Dietrich Brüggemann und David Wnendt) sowie

Quereinsteiger in den Beruf (neben Oliver Ziegenbalg etwa auch Christian Zübert, der zunächst Germanistik in Würzburg studierte, freier Redakteur bei der *Main-Post* war und Musiker werden wollte, ehe er nach Köln zog, für RTL Drehbücher schrieb und schließlich mit *Lammbock* sein Regiedebüt gab). Während sich nur Dominik Graf beinahe ausnahmslos dem Regieführen widmet, sind die meisten anderen Interviewten ferner wie schon erwähnt regelmäßig auch für das Drehbuch ihrer Filme verantwortlich (für Oliver Ziegenbalg ist das Schreiben sogar die Haupttätigkeit). Einige übernehmen außerdem noch Produzenten-Aufgaben (zum Beispiel Julia von Heinz in der zusammen mit John Quester gegründeten Produktionsfirma Kings & Queens) und sind bzw. waren überdies bisweilen als Schauspieler im Einsatz (zu nennen ist hier zuvorderst Simon Verhoeven). Mehr noch: Die befragten Filmregisseure stehen sowohl für aufwendige (relativ teure) Großproduktionen (Julia von Heinz und *Ich bin dann mal weg*, David Wnendt und *Er ist wieder da* oder Oliver Ziegenbalg und *Russendisko*) als auch für das Low-Budget-Filmmachen (allen voran Jakob Lass und *Love Steaks*, aber auch Anne Zohra Berrached und *Zwei Mütter*). Zudem erhielten sie alle Gelder von der Filmförderung und vom Fernsehen, führten Projekte aber bisweilen auch völlig ›independent‹ durch, bekamen TV-Redakteure an die Seite gestellt oder nicht und arbeiteten darüber hinaus gelegentlich (der zehnmalige Grimme-Preisträger Dominik Graf sogar vornehmlich) als Regisseur für TV-Filme. Und nicht zuletzt feierten alle Gesprächspartner große Erfolge – mit Kinobesucherkzahlen in Millionenhöhe (man denke nur an den Kassenschlager *Männer* von Doris Dörrie aus den 1980er-Jahren sowie, um ein aktuelleres Beispiel zu geben, an *Willkommen bei den Hartmanns* von Simon Verhoeven) oder aber in Form von Auszeichnungen (unter den Befragten sind allein sechs Deutsche-Filmpreis-Gewinner) und Einladungen zu großen internationalen A-Filmfestivals (beispielsweise Angela Schanelec nach Cannes, Doris Dörrie nach Venedig, David Wnendt und Christian Zübert nach Locarno sowie mehr als die Hälfte der Interviewten nach Berlin).

Rekrutierung und Ablauf der Gespräche

Angesichts der hier versammelten Prominenz muss es kein Geheimnis bleiben, dass nicht alle ursprünglich anvisierten Interviews schlussendlich zustande kamen und es selbstverständlich auch Absagen gab. Von einer geringen Gesprächsbereitschaft aufseiten der Experten, wie sie Bjørn