

Andreas Dresen : "Man verfremdet, um wieder in der Realität anzukommen"

Autor(en): **Hangartner, Selina / Schweinitz, Jörg**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **64 (2022)**

Heft 398

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1035166>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Man verfremdet, um wieder in der Realität anzukommen»

INTERVIEW Selina Hangartner, Jörg Schweinitz

Andreas Dresens Rabiye Kurnaz gegen George W. Bush geht an der Berlinale gerade für den Goldenen Bären ins Rennen. Uns berichtet der Regisseur von den mühsamen Dreharbeiten während Corona und der Freude eines «Realisten» am Opern-Stoff.

FB *Ihr vorletztes Projekt, Rabiye Kurnaz gegen George W. Bush, haben Sie im Sommer 2021 beendet?*

AD Wir hatten es erst im Sommer in der Türkei abgedreht. Die Corona-Bedingungen haben die Arbeit extrem aufwändig gemacht. Im Film geht es um die Mutter von Murat Kurnaz, einem in Bremen aufgewachsenen Deutsch-Türken, durch die Bild-Zeitung leider mit dem Stempel «Bremer Taliban» versehen. Murat hat von 2001 bis 2006 unschuldig in Guantánamo gesessen. Ich habe mich seit 2008 mit seiner Geschichte beschäftigt, traf ihn auch mehrfach in Bremen. Die Arbeit am Drehbuch gestaltete sich dann aber ziemlich kompliziert, weil es wirklich sehr schwierig ist, Guantánamo zu erzählen. Was Murat dort Schreckliches erlebt hat, das ist wie bei Kafka und kaum dramaturgisch fassbar. Es gibt keine Perspektive, auch keine Hoffnung. Die Gefangenen sitzen da ohne Urteil, ohne Prozess, auch ohne Fluchtmöglichkeiten und

und auch über die Arbeit redet. Das fand nicht statt. Alles war reduziert auf das absolut Notwendige. Und das in dieser dunklen Jahreszeit.

Dann kam noch dazu, dass wir zwei Auslandsblöcke hatten, in Washington und in Ankara, was am Ende erst in diesem Jahr möglich wurde. Wobei, im Januar 2020 gab's in Washington zusätzlich noch den Sturm aufs Kapitol, da ging erst mal gar nichts mehr. Die ganze Stadt war gesperrt, wir kriegten keine Genehmigungen, also neben Corona war dann auch noch das. Wir haben dann im April dort gedreht unter extrem schwierigen Bedingungen, da die Stadt immer noch nicht wirklich geöffnet war. Vor zwei Wochen haben wir den Film dann in Ankara mit einem türkischen Team endlich beendet. Das war schön und hat Spass gemacht. Jetzt muss ich nur noch die Bilder aus der Türkei einfügen, ansonsten ist der Film fertig geschnitten.

«Arbeiten während Corona waren in jeder Hinsicht einfach nur deprimierend, weil keine soziale Interaktion mit dem Team ausserhalb der Arbeit möglich war.»

soziale Kommunikation, sie wissen nicht, was mit ihnen geschehen wird. Alle Spielarten des klassischen Gefängnisdramas sind damit ausser Kraft gesetzt. Das Einzige, was man zeigen könnte, sind Folterszenen, aber wer will sich das anschauen über einen ganzen Film hinweg? Gut, Vernehmungen wären noch möglich, sich immer wiederholende.

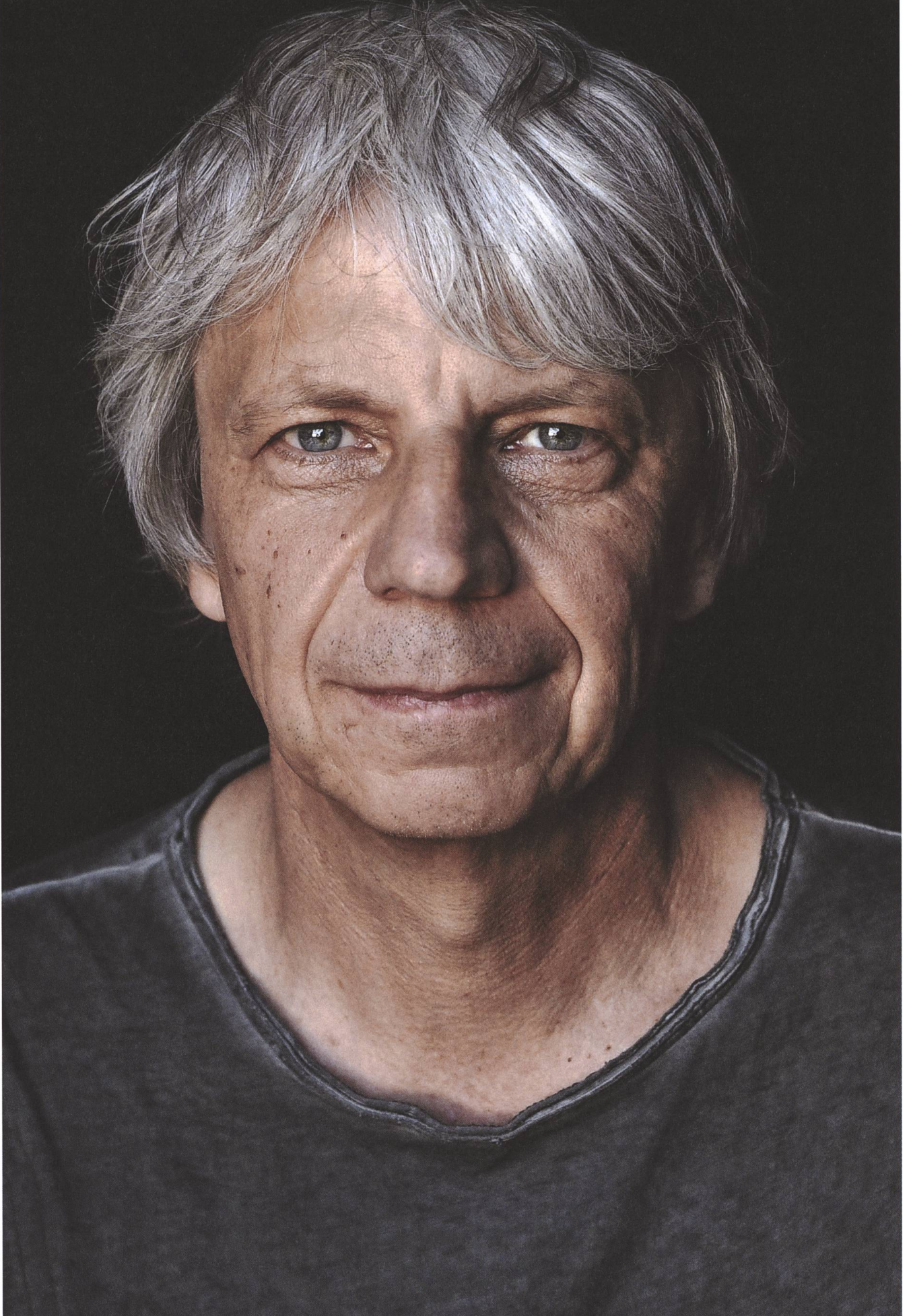
FB *Sie haben vorhin gesagt, dass Corona die Dreharbeiten erschwert hat?*

AD Wir haben mitten in der zweiten Welle den Hauptteil in Deutschland gedreht, Oktober, November, Dezember 2020. Das war in jeder Hinsicht einfach nur deprimierend, weil keine soziale Interaktion mit dem Team ausserhalb der Arbeit möglich war, jeder ging am Abend nach Drehschluss auf sein Zimmer. Wir waren in irgendwelchen Hotels unterwegs, die sonst geschlossen hatten, als einzige Gäste. Es gab keine Bar, meist kein Frühstück. Natürlich auch nicht die üblichen Feste, die beim Drehen gefeiert werden, die sehr wichtig sind, da man da mit Schauspieler:innen und Team zusammen ist

FB *Über Sie ist oft zu lesen, dass Sie der Regisseur für das «Sozialrealistische» im deutschen Kino seien. Ihre Filme werden z.B. mit denen der Dardennes gerne verglichen. Wie sehen Sie das?*

AD Weiss nicht. Das kann man selber gar nicht wirklich beurteilen. Ich finde es aber toll, mit den Dardenne-Brüdern verglichen zu werden, denn ihre Filme sind grossartig. Ich habe sie auch mal kennengelernt, auf einer langen Autofahrt, sie sind herzallerliebste. Ich liebe die Typen. Man kann mit ihnen auch gut über Fussball reden ...

Aber ich kann den Vergleich nicht beurteilen, ich bin kein guter Beobachter meiner eigenen Tätigkeit. Das sollten andere Leute machen. Ich gehe auch nicht so bewusst vor bei der Auswahl meiner Stoffe, wie man das vielleicht denkt, das ergibt sich halt. Manche Stoffe entwickeln sich ja über eine halbe Ewigkeit. Als Gundermann rauskam, haben alle gesagt: «Das ist der Film zur rechten Zeit», dabei habe ich mit Laila Stieler zwölf Jahre daran gearbeitet. Wir waren froh, dass wir ihn endlich machen konnten, und dachten nicht an die «rechte Zeit». Da steckt keinerlei Kalkül



dahinter. Und bei Rabiye Kurnaz ist das sogar noch schlimmer, da bin ich ja, wie schon gesagt, seit 2008 dran. Das sind über 13 Jahre, wenn er 2022 rauskommt. Was weiss ich, ob der Film dann passt. Ich hätte ihn auch gerne früher gemacht, wenn wir mit dem Drehbuch fertig gewesen wären, aber wir haben's nicht hingekriegt. Irgendwann fädelt sich ein Film dann ein, oder er stirbt, das ist mir auch schon öfter mit Projekten passiert.

Dann bin ich auch nicht jemand, der eine ästhetische Monstranz vor sich herträgt. Die Stilistik ergibt sich aus dem Stoff. Ich würde beispielsweise auch bei dem neuen Film sagen, das ist Sozialrealismus, aber in einem völlig anderen Milieu als bisher. Das ist schon sehr dicht an dieser türkischen Familie dran. In diesem Film ist Guantánamo eigentlich nur auf einem sehr bekannten Foto zu sehen, sonst kommt es nicht vor. Es findet alles nur in den Köpfen der Familie und der Zuschauer

statt. Im Prinzip ist der dramaturgische Trick, dass wir Guantánamo in der Alltagserfahrung einer türkischen Familie in Deutschland spiegeln.

FB Was sind Ihre Erfahrungen mit Improvisation beim Dreh? Und stimmt der Eindruck: Haben Sie im Lauf der Jahre immer weniger improvisieren lassen?

AD Ich würde es eigentlich gerne mal wieder machen. Als wir Halbe Treppe drehten, gab's das ja so gut wie gar nicht. Wir haben uns damals die Cassavetes-Filme angesehen, der ja ein Meister darin war. Die haben wir extrem geliebt, und sogar mit an den Drehort in Frankfurt an der Oder genommen, um sie gemeinsam zu sehen. Aber im deutschen Film gab es das damals im Prinzip nicht. Irgendwann später wurde das zu einer gewissen Mode, es gibt inzwischen sogar Tatort-Krimis, die improvisiert sind, und irgendwelche Fernseh-Dinger. Ich finde das meiste, ehrlich gesagt, ziemlich schlecht. Es ist

«Ich bin nicht jemand, der eine ästhetische Monstranz vor sich herträgt.
Die Stilistik ergibt sich aus dem Stoff.»



Halbe Treppe 2002, Andreas Dresen

auch nicht so einfach, diese Filme herzustellen. Ich habe drei gemacht, Halbe Treppe, Wolke 9 und Halt auf freier Strecke, die voll improvisiert sind, und Sommer vorm Balkon ist zumindest teilweise improvisiert, Nachtgestalten und Die Polizistin auch. Ausserdem gibt's in vielen meiner Filme solche Elemente. Mal mehr, mal weniger.

Klar, ich hätte durchaus wieder Lust, einen Impro-Film zu machen, aber dafür braucht man eine richtig gute Idee, die das Konzept trägt. Und die letzten Filme waren viel zu komplex, als dass man sie hätte improvisieren können. Schon wenn es historische Stoffe sind, fängt es an, schwierig zu werden... Und ich schätze auch die Arbeit von guten Autoren. Filme wie die von Wolfgang Kohlhaase, da kann man zwar reinimprovisieren, wie wir's bei Sommer vorm Balkon gemacht haben, aber nicht grenzenlos, da muss man vor dem Autor und seinem Wort auch Respekt haben. Bei Laila Stieler ist

Es ist ein Stoff, den Laila Stieler geschrieben hat, über Hilde und Hans Coppi, zwei Widerstandskämpfer – nein, das klingt irgendwie schon falsch, ich würde eher sagen: über ein Liebespaar, das bei der von den Nazis so genannten Roten Kapelle mitmachte und später umgebracht wurde. Eine grosse Liebesgeschichte.

FB *Eine ganz andere Frage: Sie haben Ihre Karriere hindurch mit verschiedenen Finanzierungsmodellen gearbeitet. Welche präferieren Sie?*

AD Kino-Co-Produktionen mit dem Fernsehen mache ich am meisten, wohl wissend, dass das wohl ein Auslaufmodell ist. Weil die Gelder für Kino und Fernsehen immer knapper werden. Es gibt eine Konkurrenz zu den Streaming-Diensten, ich glaube, dass sich über kurz oder lang die Finanzierungsmodelle verändern werden – die ganze Landschaft. Ich bin ein Dinosaurier. Die Filme, die sich

«Klar, ich hätte durchaus wieder Lust, einen Impro-Film zu machen, aber dafür braucht man eine richtig gute Idee, die das Konzept trägt.»

es genauso. Ihre Sachen haben relativ wenig Improvisationspotential. Man braucht halt bestimmte Stoffe... Also, ich hätte Lust, zu improvisieren, das macht mir Spass. Wenn die richtige Idee kommt, bin ich sofort wieder dabei.

Momentan mache ich andere Sachen, bei denen es sich nicht so anbietet. Und wie gesagt, ich setze auch nicht mit einer ästhetischen Form an. Die ergibt sich aus der Erzählung. Auf diese Weise entwickelt sich etwas, was man interessant findet und vielleicht noch nie gemacht hat.

Nächstes Jahr mache ich wohl wieder einen historischen Film. Wahrscheinlich werde ich dann das erste Mal in die Nazizeit gehen. Dabei versuche ich, dem üblichen Sepia-Ton aus dem Weg zu gehen. Für diese Geschichte entsteht bei mir also eine ästhetische Form aus der Ablehnung der gängigen formalen Umsetzung dieser Stoffe. Die geht mir auf den Geist, weil alles plötzlich so museal wird. Darum werde ich es anders filmen. Ich bin gespannt, ob das funktioniert. Es wird bestimmt kein Impro-Stoff, und auch formal anders als alles, was ich bisher gemacht habe, dramaturgisch interessant.

aus verschiedenen Quellen speisen, so wie meine, bewahren schönerweise davor, dass einem jemand allzu sehr in die Arbeit eingreift. Wenn niemand den majoritären Finanzierungsanteil hat, kann auch niemand die Produktion dominieren. Wenn hingegen die ARD, das ZDF oder Netflix einen Film komplett finanzieren, wollen sie natürlich auch, dass das so besetzt wird, wie sie das möchten, dann wollen sie, dass das so geschnitten wird, wie sie das möchten... Sie sagen: ich habe drei oder gar fünf Millionen hier reingesteckt, jetzt will ich das auch mit dem Schauspieler besetzt haben, den ich will – und das ist möglicherweise nicht der, den ich will. Die Finanzierung aus einer einzigen Quelle schwächt die Autorenposition – und zwar beträchtlich, denke ich. Die Art, wie ich jetzt produziere, ist eine Finanzierung, bei der aus allen möglichen Quellen Gelder fließen. Und der, der den Hut aufhat, ist der Produzent. Das bin auch nicht ich, klar. Ich muss mich mit dem Produzenten verständigen. Wenn ich mich aber mit ihm gut verstehe, habe ich relative künstlerische Freiheit, den Film zu machen, den ich will.

In meinen Verträgen habe ich nie den «Final Cut», praktisch habe ich ihn aber im Prinzip immer gehabt. Ich habe noch keinen meiner Filme anders als gewollt schneiden müssen.

Andererseits bin ich aber auch nicht sehr kompliziert. Ich verlange nicht nach unmöglichen Sachen oder überziehe das Budget, ich bin pflegeleicht. Und im Prinzip drehe ich den Film, auf den man sich am Anfang verständigt hat. Das lief ohne grössere Konflikte bisher. Ich könnte mir aber vorstellen, dass, wenn es wieder zu einer Finanzierung kommt, in der nur einer das ganze Geld gibt, die Sache konflikthaltiger wird. Verstehe ich im Grunde auch, denn wenn ich das alles bezahle, will ich meinen Willen durchsetzen. Das ist ja nicht ungewöhnlich... Aber eben: Meines ist ein Auslaufmodell, ich versuche das noch auszusitzen, mal sehen, vielleicht schaff ich es noch bis zur Rente (lacht).

FB *Sie inszenieren ja auch fürs Theater. Das ist bestimmt eine ganz andere Arbeit?*

AD Ich finde, die Bühne ist tatsächlich ein anderes Handwerk. In den letzten Jahren habe ich eigentlich nur Oper gemacht, da ist die Verfremdung nochmal einen Zacken schärfer. Es wird nur gesungen. Aber ich finde das extrem anregend, denn ich muss ganz andere Mittel benutzen. Die Bühne verlangt Überhöhung, Verfremdung. Darum würde ich auch nie mit einer Kamera auf der Bühne arbeiten, was Theaterregisseure lustigerweise oft machen. Ich finde das nicht attraktiv, denn am Theater und in der Oper liebe ich gerade, dass die Schauspieler:innen eine andere Formsprache pflegen, dass sie ihr Spiel über die Rampe transportieren müssen. Ich mag die Verfremdung, ich mag das Unnatürliche. Das ist genau der Reiz, wieso soll ich das umgehen? Ich versuche, wenn gesungen wird, das so zu inszenieren, dass man komplett

«Ich verlange nicht nach unmöglichen Sachen oder überziehe das Budget, ich bin pflegeleicht.»



Halt auf freier Strecke 2011, Andreas Dresen

verfremdet, um dann wieder in der Realität anzukommen. Das ist Aufgabe der Kunst. Wir müssen Wege suchen, so zu erzählen, dass es dem Publikum Spass macht. Und ich möchte, dass es Spass macht, egal ob in Theater oder Film. Die Leute sollen sich nicht durch die Sache durchquälen, sie sollen im Fremden das Eigene sehen. Und in dem, was ganz anders ist, plötzlich sagen: Genau so ist mein Leben. Selbst wenn gerade Mozart oder Richard Strauss gesungen wird. Ist egal: «So ist mein Leben, hier finde ich mich wieder.» Das ist meine Aufgabe.

FB *Bis zur Kenntlichkeit verzerrt?*

AD Ja, das ist eine super Formulierung! Und du sitzt im Kino und sagst: Genau so, so ist es! Auch wenn ich selber Bücher lese, im Kino sitze oder im Theater, liebe ich den Moment, in dem man denkt: Das hätte ich selbst nie so ausdrücken können, aber

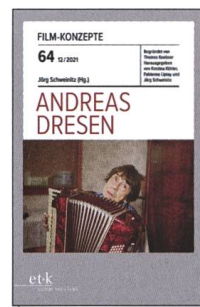
und sie ein schlechtes Gewissen hat. Sie ist getrieben von dem Gefühl, dass sie nun darstellen muss, wie sie sich für ihre Ehre und ihren Vater einsetzt. In Wirklichkeit ist es etwas Anderes, das dahintersteckt, und Mozart komponiert das mit; bis in die kleinste 32stel-Note reflektiert er das in seiner Musik. Folgt man dieser Linie, entschlüsselt sich das ganze Stück von Anfang bis Ende. Alles ist klar. Fange ich aber als Regisseur an, Donna Anna als grosse tragische Figur zu zeigen, dann bin ich total auf dem Holzweg. Was ist der Schlüssel? Dieses eine «piano».

Das finde ich so spannend an der Oper. Es ist sehr erhellend, wenn man solch schlaunen Komponisten folgen kann. Und es macht mir einfach Spass, ein solches Werk, Text und Musik, zu analysieren, zu entblättern und dann zu inszenieren. Dabei nimmt man ungeheuer viel für den Film mit. ■

«Momente, die schön sind, und das kann man eben in der grössten Verfremdung entdecken, gerade dann wird es interessant.»

hier bringt's einer auf den Punkt. Plötzlich spiegelt man sich selbst. Man fühlt sich ertappt. Das sind Momente, die schön sind, und das kann man eben in der grössten Verfremdung entdecken, gerade dann wird es interessant. Und es sind die Momente, für die man arbeitet. Es ist interessant, danach zu suchen, das zu reizen – via Stilisierung, via Improvisation oder wie auch immer. Auch im Gesang der Oper kann man das Leben entdecken.

Mozart ist der grösste Realist überhaupt. Ich habe zwei seiner Opern inszeniert. Bei «Don Giovanni» geht es mit einer versuchten Vergewaltigung und einem Mord los, ziemlich dramatisch also. Ich habe mich gewundert, dass Mozart über den Hilfeschrei der von Giovanni bedrängten Donna Anna «piano» schreibt. Danach habe ich den Dirigenten gefragt. «Na, vielleicht meint sie den Schrei nach Hilfe ja gar nicht so», sagte er. Das war eine für mich verblüffende Erkenntnis. Wer diesem Gedanken dann durch die gesamte Oper folgt, bemerkt: Donna Anna schwingt sich zum grossen Racheengel auf, sie lügt im ganzen Stück, weil ihr Vater aufgrund ihres Begehrens umgebracht wird



Dieses Interview ist in Kooperation mit der wissenschaftlichen Publikation «Film-Konzepte» entstanden. Das vollständige Interview mit Andreas Dresen erscheint im Februar 2022 im Heft Nummer 64.