

INHALTSVERZEICHNIS

1) GERMAN MUMBLECORE S. 2-4

2) IMPROVISATION S. 5-7

- VARIANTE 1: IMPROVISATION MIT SKELETT
- VARIANTE 2: IMPROVISATION PUR
- VARIANTE 3: IMPROVISIERTE DIALOGE
- DURCH IMPROVISATION: NÄHER DRAN AM ECHTEN LEBEN?
- GRUNDSÄTZE DER IMPROVISATION BEIM GERMAN MUMBLECORE
- WISSEN IST MACHT!

3) DIE SCHAUSPIELSTARS DES GERMAN MUMBLECORE S. 8-12

- „WIR LIEBEN SCHAUSPIELER!“
- FRAUENPOWER: KESS-BERLINERND, ROTZFRECH, VERLETZLICH
- MITSPIELENDE REGISSEURE AUF DER SUCHE NACH LIEBE
- LAIEN VOR DER KAMERA
- DIE FILMFAMILIEN: „BIO-PRODUKTE DER DEUTSCHEN FILMLANDSCHAFT“

4) DAS „SEHR GUTE FILME“-MANIFEST S. 13

5) FOGMA = FREE DOGMA? S. 14-20

6) WIE ALLES BEGANN: DIE ANFÄNGE DES GERMAN MUMBLECORE S. 21-23

- WIE ENTSTAND DER BEGRIFF „GERMAN MUMBLECORE“?
- WAS BEDEUTET EIGENTLICH „MUMBLECORE“?
- SKIZZE: WER GEHÖRT ZUM GERMAN MUMBLECORE?

7) DIE REGISSEURE S. 24-43

- HANNA DOOSE
- PHILIPP EICHHOLTZ
- TIMO JACOBS & ULF BEHRENS
- ANNA F. KOHLSCHÜTTER
- JAKOB LASS
- TOM LASS
- ARON LEHMANN
- AXEL RANISCH
- NICO SOMMER
- ISABELL SUBA

8) FILMCREDITS S. 44-57

9) ROCK'N'ROLL GEGEN DIE SEHGEWOHNHEITEN S. 58-63

DIE CUTTER DER IMPRO-FILMEMACHER RANISCH, LASS UND SOMMER IM INTERVIEW (AUSZUG)

10) DIE KAMERA ALS PROTAGONIST? S. 64-73

BAUCHGEFÜHL TRIFFT ENERGIE. INTERVIEW MIT TIMON SCHÄPPI, JOHANNES LOUIS UND EUGEN GRITSCHNEDER - DREI KAMERAMÄNNER DES GERMAN MUMBLECORE (AUSZUG)

11) ÜBER DEN AUTOR S. 74

1) GERMAN MUMBLECORE

Es tut sich etwas im deutschen Film: Eine neue, junge Generation von Filmemachern erobert die Leinwände auf Filmfestivals und im Kino – und das fast gänzlich ohne Drehbücher! Improvisation ist das A und O für die jungen Wilden aus Berlin, die es in dieser DVD-Box zu entdecken gilt. Ihre Filme sind wie Abenteuer für die Macher und die Zuschauer. Voller Energie und Unvorhersehbarkeit stecken die Filme, die zugleich faszinieren und irritieren wollen. Sie werden gefeiert auf Filmfestivals in Deutschland und mit Preisen überhäuft. LOVE STEAKS von Jakob Lass gewann als erster Film der Filmgeschichte 2013 sämtliche Förderpreise Neues Deutsches Kino. Sogar für das Beste Drehbuch, obwohl er eigentlich gar keines hatte.

MUMBLECORE, MADE IN GERMANY!

Genannt wird die Bewegung *German Mumblecore*, in Anlehnung an die US-amerikanische Mumblecore-Szene. Die Regisseure kennen sich großteils, haben meist an der Potsdamer Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ (die sich heute Filmuniversität nennt) studiert und leben und arbeiten in Berlin. 2008 feierten ihre ersten improvisierten mittellangen Filme Premiere beim Saarbrücker Filmfestival Max-Ophüls-Preis: Axel Ranischs DER WILL NUR SPIELEN und STILLER FRÜHLING von Nico Sommer. Seitdem haben die German Mumblecorer ihre Kunst stets weiterentwickelt und gelten zurecht als eine der hoffnungsvollsten Strömungen des deutschen Kinos der Gegenwart. Mit geringen technischen Mitteln und vielfältigen Arten der Improvisation beschreiten die jungen Filmemacher, alle Anfang 30, wie ihre amerikanischen Mumblecore-Pendants Andrew Bujalski, Lena Dunham, Joe Swanberg oder die Gebrüder Duplass zukunftsweisende Wege außerhalb des etablierten Fördersystems. Das gab es freilich schon häufiger in der Filmgeschichte, alleine in Deutschland arbeiten der seit den 1960ern aktive Provokateur Klaus Lemke, die Kölner Gruppe um Rainer Knepperger sowie Deutschlands Vorzeige-Improfilmer Andreas Dresen auf ähnliche Weise. Wie Lemke geben sich die Mumblecorer Manifeste, die sie „Fogma“ (Jakob Lass) oder „Sehr gute Filme“ (Axel Ranisch) nennen. Mit ihrer rotzig-frechen Art des Filmemachens blasen sie zur Attacke auf die seit den 1990er-Jahren etablierte „Berliner Schule“ um Christian Petzold, Thomas Arslan und Angela Schanelec. „Die hatten den Ansatz: Wir reden nicht miteinander, wir stehen uns nur gegenüber. Jetzt kommt die Gegenbewegung“, beschreibt Regisseurin Isabell Šuba ihre Haltung.

ENERGIE, FREIHEIT UND EXPLOSIONSARTIGE DYNAMIK

Das ist auch das Besondere, das alle *German Mumblecore*-Filme eint: Sie haben eine Haltung. Jeder der Filme hat mindestens eine zentrale Szene oder einen wichtigen Dialog, der eine geradezu explosionsartige Entwicklung nimmt und mit einer selten gesehenen Wucht und Dynamik den Zuschauer in den Kinossessel presst. Die Energie der Macher überträgt sich auf die Leinwand. Immer wieder auftretende theatrale Elemente werden gepaart mit erfrischender Authentizität. Selbst Schauspieler und Kameraleute wissen in manchen Szenen nicht, was auf sie zukommt. Die Kamera wird zum Protagonisten und spielt mit. Die skelettartigen Drehbuch-Konstrukte ermöglichen zudem ungeahnte Freiheiten – Freiheiten, die sich auch in den häufig sehr realistisch anmutenden Stoffen widerspiegeln und einen Ausbruch aus dem Berliner Alltag bedeuten. Raus, auf jeden Fall raus. Und dann mal gucken, was einen dort erwartet. Nur der Regisseur weiß ungefähr, wohin die Reise geht. Hat man sich festgebissen und es geht einmal nicht weiter – dann wechselt wie bei KAPTIN OSKAR von Tom Lass spontan der Drehort, Nebenfiguren verschwinden auf Nimmerwiedersehen oder es stirbt auch mal ein Protagonist nach

30 Minuten wie in ICH FÜHL MICH DISCO von Axel Ranisch. Aus der Improvisation in der Machart wird ein Lebensgefühl. Philipp Eichholtz' LIEBE MICH!, der mittellange Film REBECCA von Anna F. Kohlschütter sowie Klappe Cowboy von Timo Jacobs und Ulf Behrens funktionieren ähnlich spontan und driftend, nur sind sie wesentlich politischer: Coming of Age trifft hier auf Gesellschaftskritik im gentrifizierten Berlin. Eine junge Frau auf Sinnsuche reißt in LIEBE MICH! aus, ein Laptop fliegt aus dem Fenster, der Vater verzweifelt – und bei der Reise des von Timo Jacobs verkörperten Berliner Cowboys verzweifelt wohl jeder Freund von klassischen Dramaturgien. Es wirkt wie ein Aufbruch. Fast mutet es an wie die Reaktion von Henry Fonda auf den New Hollywood-Klassiker seines Sohnes Peter, der beim ersten Sehen von EASY RIDER 1969 sinngemäß fragte: „Wohin fahrt ihr da eigentlich die ganze Zeit?“ Die jungen Wilden des deutschen Films sind jetzt auf dem Weg. Alle anderen stehen am Wegesrand und staunen.

VOLLER HUMOR UND MITTEN IM LEBEN

Fast immer münden die Filme des *German Mumblecore* im Genre der Tragikomödie. Nur ist das Lachen herzlicher, und das Tragische alltäglicher, als man es aus vergleichbaren deutschen Filmen kennt. Der Humor ist nicht auf Pointen ausgelegt, sondern oftmals mit einem charmannten Augenzwinkern versehen. Wenn in DICKE MÄDCHEN Ruth Bickelhaupt, die Großmutter des Regisseurs Axel Ranisch, auf die beiden zentralen Schauspiel-Gesichter der neuen Berliner Improfilm-Szene (herausragend: Peter Trabner und Heiko Pinkowski) trifft, dann ist das außerdem großes Kino zum kleinen Preis: 512,37 Euro soll die Produktion lediglich gekostet haben. Das kann zur Methode werden: Bei Philipp Eichholtz' Filmen steht gleich zu Beginn „Von Oma gefördert“ zu lesen, wohinter sich mehr Wahrheit verbirgt als man vermuten würde. Es ist eine kreative Kritik an den Förderbedingungen in Deutschland – die Jungfilmer wollen nicht mehr jahrelang auf die Umsetzung ihrer Ideen warten müssen. Und dieses Kino nimmt sich auch gern mal selbst aufs Korn, wenn der fiktive wie reale Regisseur Aron Lehmann seinen KOHLHAAS mit der VERHÄLTNISSMÄSSIGKEIT DER MITTEL konfrontiert und nach dem Rückzug des Finanziers den Historienklassiker einfach mit Kühen statt edlen Schlachtrössern oder mit selbstgehäkelten Kostümen inszeniert.



Die Grenzen verschwimmen: Wer da noch Laie ist und wer einen Laien spielt, das ist nicht mehr klar ersichtlich. Auch das theatrale Element spielt immer wieder eine Rolle, von Ranichs Filmfamilie bis zu Hanna Dooses STAUB AUF UNSEREN HERZEN, wo sich Susanne Lothar in ihrer letzten Filmrolle vor ihrem Tod an der Seite von Stephanie Strempler auf eine fast unerhört intensive Identitätssuche begibt. Überhaupt das Spiel mit Identitäten: Wer ist eigentlich echt bei MÄNNER ZEIGEN FILME UND FRAUEN IHRE BRÜSTE? Ist es die fiktive Regisseurin, die gespielt wird von einer Schauspielerin, während die Regisseurin selbst als Kamerafrau unter falschem Namen agiert und der echte Produzent einen fiktiven Produzenten im Film spielt? Und gemeinsam sind sie in Cannes vertreten mit einem Kurzfilm (von der echten Regisseurin), doch vor Ort steht die falsche Regisseurin auf der Bühne und beackert die (echten?) Größen der Branche. Verwirrung pur. Aber immer mittendrin im Leben.

UNBERECHENBARE JUMP CUTS

„Ein Masseur. Eine Köchin. Ein junges Paar auf's Maul.“ Das ist die Tagline von LOVE STEAKS, bei dem sich laut Werbebotschaft Clemens und Lara so lange aneinander reiben, bis es knallt. Dann geht der Film durch die Decke. Slapstick trifft wilde Auseinandersetzungen. Ein Jump Cut reiht sich an den nächsten. Und dann sind da eben noch die echten Laien, die realen Hotelmitarbeiter im Luxushotel an der Ostsee, die für die nötige Prise Realismus sorgen. Das ist schon fast Mockumentary, zumindest aber quasi-dokumentarisches Arbeiten. Gedreht wird entsprechend oft stundenlang: Es entstehen Atmosphären und Stimmungen, die erst im Schnitt verdichtet werden. Wie das vor Ort am Set funktioniert, hat Nico Sommers Kameramann Johannes Louis beschrieben, als er bei FAMILIENFIEBER das Aussteigen des Protagonisten aus einem Auto drehen sollte: „Peter Trabner steigt aus dem Auto aus. 20 Minuten später ist er durch alle Zimmer gelaufen, ist heulend zusammengebrochen, schreiend in den Garten raus und nach 26 Minuten war der Take zu Ende.“ Alles kann, nichts muss. Die Kamera wird zur Protagonistin und muss mitspielen, Intuition trifft auf Bauchgefühl. Der *German Mumblecore* ist für alle Beteiligten unberechenbar. Das ist seine Stärke.



2) IMPROVISATION

Die Filme des *German Mumblecore* sind allesamt improvisiert. Doch was bedeutet „Improvisation“ konkret für die Filmemacher? Improvisation ist dort nämlich vom Grundverständnis ähnlich vielfältig angelegt wie Filme mit Drehbuch facettenreich sein können:

VARIANTE 1: IMPROVISATION MIT SKELETT

Die häufigste Form ist ein dramaturgisches Skelett aus den wichtigsten Szenerien und Handlungselementen, die im Vorfeld schriftlich verfasst wird und – meist auf wenigen Seiten – allen am Film Beteiligten zur Verfügung steht. Auf diese Weise arbeiten die prominentesten Vertreter der Bewegung, Jakob Lass (*LOVE STEAKS*) und Axel Ranisch (*DICKE MÄDCHEN, DER WILL NUR SPIELEN!*). Dieses Skelett umfasst Eckpunkte, die dann mit improvisierten Elementen angereichert werden. „Man kann einzelne Gelenke aber austauschen oder gar das ganze Skelett. Drehen bedeutet dann, Fleisch dran zu setzen. Und im Schnitt schneidest du das Fett weg, dann entsteht ein ganz toller Körper“, beschreibt Regisseur Nico Sommer (*FAMILIENFIEBER, STILLER FRÜHLING*) diesen Prozess. Wie ausführlich dieses Skelett ist, hängt von der Philosophie des jeweiligen Filmemachers ab – von wenigen richtungweisenden Plot-Points bis hin zu einer Festlegung des kompletten Settings und der Atmosphäre jeder einzelnen Szene ist alles möglich.



VARIANTE 2: IMPROVISATION PUR

Der puristischste Vertreter des *German Mumblecore* ist sicherlich Tom Lass. Sein Ansatz lautet: völlig unvoreingenommen das Set zu betreten und sich von der Entwicklung der Handlung überraschen und inspirieren zu lassen! Nur die Figuren und die Motive sind im Vorfeld festgelegt. Das ist Improvisation in Reinform. Gedreht wird (natürlich) chronologisch – anders würde diese Art des Spielens gar nicht funktionieren. Entsprechend authentisch und „electrifying“ (O-Ton von Regie-Legende Klaus Lemke) wirken die Stoffe von Tom Lass. Entsprechend herausfordernd ist dann aber auch der Montageprozess, der dem eines Dokumentarfilms ähnelt. Im Schnitt wird alles zum ersten Mal angesehen, mittels rund 200 Standbildern entstand etwa bei *KAPTAN OSKAR* dann im ersten Schritt eine Art „Riesen-Memory“, auf dessen Grundlage der Film zusammengestellt wurde. Der fertige Film kann sich bei dieser Improvisationsform komplett von der gedrehten Chronologie lösen und erhält seine Dramaturgie und seine Geschichte schließlich erst in der Montage mit der Zusammensetzung der einzelnen Szenen.

„Die Drehbucharbeit geschieht dadurch im Schnitt“, betont Hanna Doose (STAUB AUF UNSEREN HERZEN).

VARIANTE 3: IMPROVISIERTE DIALOGE

Eine weitere beliebte Improvisationsform beim *German Mumblecore* ist die wohl konservativste Form des Improvisierens: Es gibt es ein ausgeschriebenes Drehbuch mit vollständigen Beschreibungen der Szenarien und der dramaturgischen Entwicklungen – lediglich die Dialoge fehlen und werden den Schauspielern überlassen. Aron Lehmann (KOHLHAAS ODER DIE VERHÄLTNISSMÄSSIGKEIT DER MITTEL), Hanna Doose (STAUB AUF UNSEREN HERZEN) und Philipp Eichholtz (LIEBE MICH!) arbeiten auf diese Weise.



DURCH IMPROVISATION: NÄHER DRAN AM ECHTEN LEBEN?

Die improvisatorische Arbeitsweise des *German Mumblecore* bietet seinen Machern besondere Freiheiten. Die am Schreibtisch entstandene Vision kann durch die Darsteller vielschichtiger umgesetzt werden. „Ich habe nicht dieselbe Kontrolle am Set“, gibt Regisseurin Hanna Doose zu, „umso größer ist die Herausforderung zu entscheiden: Ist das besser oder muss man die Geschichte in eine andere Richtung bewegen?“ Es sind die authentischer wirkenden Situationen, die im Drehbuch nur in den seltensten Fällen so energetisch entwickelt werden können. Und dadurch ist der *German Mumblecore* häufig „näher dran am echten Leben“, betont Doose.

GRUNDSÄTZE DER IMPROVISATION BEIM GERMAN MUMBLECORE

Improvisation zieht sich durch alle filmischen Gewerke, von der Kamera bis hin zur organisatorischen Logistik am Set. „Alles ist ein Geschenk“, ist die Haltung von Axel Ranisch. Egal ob es draußen regnet, ein Stromausfall das Setting verdunkelt oder das Filmteam im Stau stecken bleibt: Alle Situationen werden spontan genutzt und in den Film eingebaut. Es ist unvorhersehbar und gewinnt dadurch Energie. Eine besondere Aufgabe kommt der Kamera zu: Sie entscheidet (quasi als mitspielende Protagonistin) spontan und intuitiv, worauf wir uns als Zuschauer fokussieren sollen. Ist die großartigste Schauspielleistung im Off, also außerhalb des Sichtfeldes gespielt worden, so ist sie für die Kamera und den Film verloren. Anders als beim klassischen Filmdreh, wo jede Position, jede Lichtsetzung und jede Bewegung ins kleinste Detail vordefiniert wird. Die Grundhaltung kann dabei sein: Jeder Take ist einmalig und kann nicht wiederholt werden. (Deshalb probt Axel Ranisch beispielsweise nie, für ihn ist jeder erste Versuch „heilig“ und muss gleich mitgedreht werden). Oder aber: Alles ist wiederholbar. Wenn eine Improvisation einer Szene gelungen ist, wird diese solange wiederholt und aus verschiedenen Perspektiven gedreht, bis genügend Material für einen konventionellen Schnittprozess vorhanden ist.



WISSEN IST MACHT!

Was geschieht als nächstes? Eine spannende Frage beim Dreh von *German Mumblecore*-Filmen, die nicht einheitlich beantwortet werden kann. In besonderen Situationen kommt es vor, dass nicht alle Schauspieler werden. Bei Nico Sommers *FAMILIENFIEBER* kommt es zu einem folgenschweren Geständnis eines Seitensprunges – doch die anderen drei Protagonisten wussten in der Szene nicht, dass dies geschehen würde. Es entsteht eine einzigartige Situation, in der Magie des Augenblickes und des „ersten Males“. Ein Lachanfall des gehörnten Ehemannes in Badehose ist in dieser Szene der Einstieg in alle weiteren Reaktionen, von der stummen Enttäuschung, der Sprachlosigkeit bis zum wütenden Nicht-Wahrhaben-Wollen. Rahmenab-sprachen können dabei die Arbeit des Kameramannes erleichtern: Die beiden Schauspielerinnen waren in jener Szene beispielsweise angewiesen worden, ihre Sonnenliegen am jeweiligen Bildrand unter keinen Umständen zu verlassen. So kann zugleich ein perfekt kadriertes Bild und eine energiegeladene Improvisation möglich sein.

3) DIE SCHAUSPIELSTARS DES GERMAN MUMBLECORE



HEIKO PINKOWSKI



PETER TRABNER



MARTINA SCHÖNE-RADUNSKI



RUTH BICKELHAUPT



LANA COOPER



FRANZ ROGOWSKI



STEPHANIE STREMLER

Foto: Susanne Tessa Müller



EVA BAY



THORSTEN MERTEN



TOM LASS



TIMO JACOBS

„WIR LIEBEN SCHAUSPIELER!“

Diesen Satz würden wohl alle Regisseure des *German Mumblecore* unterschreiben. Denn aus dem Risiko, von der Spontaneität und der Kreativität der Schauspieler abhängig zu sein, erwächst sich ein derart vertrauensvolles Verhältnis, das förmlich in jeder Szene des Filmes spürbar ist. Es ist eine ganz eigentümliche Kraft und Energie, die die Köpfer des improvisatorischen Spiels auf die Leinwand bannen. Im Mittelpunkt der Bewegung stehen die beiden Gesichter des *German Mumblecore*: Peter Trabner und Heiko Pinkowski. Sie sind das Alpha und Omega der Bewegung und standen bereits für mehrere Filmemacher vor der Kamera. Stilprägend wurden sie jedoch unter der Spielleitung von Axel Ranisch, bei seinem No-Budget-Meisterwerk *DICKE MÄDCHEN*. Mit einer im deutschen Kino selten wahrgenommenen Körperlichkeit und einer kraftstrotzenden Verletzlichkeit treiben sich die beiden Ausnahme-Mimen gegenseitig zu stets neuen Höchstleistungen an.



FRAUENPOWER: KESS-BERLINERND, ROTZFRECH, VERLETLICH

Eine ähnliche Energie bringt Martina Schöne-Radunski in ihrem Spiel ein: Wenn sie als kess-berlinernde Exfreundin in *KAPTAN OSKAR* zum hämmernden Rhythmus die Bude des Protagonisten in Brand steckt, ist das eine klare Ansage. An ihr führt kein Weg vorbei. Und dieses Gefühl lässt auch den Zuschauer nicht mehr los. Spätestens ihre erste *Mumblecore*-Hauptrolle in *LUCA TANZT LEISE* von Philipp Eichholtz macht aus ihr die zentrale weibliche Figur des *German Mumblecore*, von der – ähnlich wie bei Greta Gerwig als amerikanischer Pendant – noch viel zu erwarten sein dürfte. Sie verkörpert dieses Lebensgefühl der Mittdreißiger, das bei den *Mumblecore*-Geschichten eine große Rolle spielt, wie ansonsten noch wenige andere Darstellerinnen: Eva Bay variantenreich als aufreizender Engel mit teuflischen Abgründen, Lana Cooper als rotzfrech-selbstbewusste Mimin mit melancholischen Zügen oder Stephanie Strempler als schauspielerischer Rohdiamant, die durch ihre theatral anmutende Verletzlichkeit eine außergewöhnlich emotionale Tiefe ihrer Figuren ermöglicht. Ruth Bickelhaupt, Axel Ranischs Oma, ist dabei die Grande Dame des *German Mumblecore*, die mit ihrer physischen Präsenz und der tänzerischen Eleganz trotz hohen Alters nicht aus den Filmen der Bewegung wegzudenken ist und manchem jüngeren Kollegen auf famose Art die Schau stiehlt.

MITSPIELLENDE REGISSEURE AUF DER SUCHE NACH LIEBE

Es ist die hohe Kunst, den Überblick über die Improvisation zu behalten und zugleich vor der Kamera mit den anderen Darstellern zu interagieren. Dies haben sich Tom Lass (KAPTIN OSKAR) und Timo Jacobs (KLAPPE COWBOY) zu eigen gemacht und lenken das Geschehen direkt über ihre eigenen improvisatorischen Fähigkeiten. Lass als melancholisch-verzweifelter Einzelgänger, Jacobs als tolldreist-draufgängerischer Angeber. Die Figuren der beiden eint: Sie sind auf der Suche nach Liebe. Überhaupt ist es die Suche nach Liebe, die die meisten Geschichten des *German Mumblecore* antreibt. Die klassischste Liebesgeschichte mit den üblichen tragikomischen Elementen ist sicherlich LOVE STEAKS; Franz Rogowski gibt dabei den nuschelnden Slapstick-Helden, der auf seine Art die größte Hommage an die Ausgangspunkte des amerikanischen Mumblecore darstellt und seine Fortführung als Boxer in Sebastian Schippers monumentalem One-Shot-Experiment VICTORIA findet. (VICTORIA, ausgezeichnet mit dem Silbernen Bären der Berlinale 2015, überzeugt im Übrigen durch die Zusammenführung der beiden wohl spannendsten Bewegungen des aktuellen deutschen Filmes: dem Genrefilm und der Improvisation.) Nicht vergessen werden sollten außerdem die Einflüsse des bereits bestehenden Impro-Kinos, an der Spitze sicherlich mit Andreas Dresen: Dessen vielbeschäftigter Ausnahme-Darsteller Thorsten Merten ist inzwischen auch im German Mumblecore zuhause und brillierte in Nebenrollen bereits unter Aron Lehmann und Axel Ranisch.

LAIEN VOR DER KAMERA

Der *German Mumblecore* bedient sich gerne echter Szenarien und nutzt daher auch immer wieder die Authentizität von Laien vor der Kamera. Am deutlichsten sichtbar wird dies bei LOVE STEAKS, wo das gesamte Personal des Wellnesshotels an der Ostsee (mit Ausnahme der beiden Protagonisten) echte Mitarbeiter jenes Hotels waren. Oder bei MÄNNER ZEIGEN FILME & FRAUEN IHRE BRÜSTE sind es die realen Menschen aus der Filmbranche bis zur abweisenden arte-Redakteurin, die sich selbst spielen und nicht selten dabei überzeichnen und karikieren. Noch weiter geht Aron Lehmann in KOHLHAAS ODER DIE VERHÄLTNISSMÄSSIGKEIT DER MITTEL, wo Laien aus seinem Heimatdorf eine Laientheatergruppe spielen, die dem in finanzielle Nöte gekommenen Filmteam aus der Patsche helfen wollen. Skurriler geht es kaum. In der perfekten Kenntnis ihrer eigenen Lebensumstände und mithilfe der akribischen Anleitung des Regisseurs gelingt es dabei, durch die Laiendarsteller eine Realität zu zeigen, die das echte Leben verdichtet und voller Energie und tragikomischen Elementen widerspiegelt. Die Grenzen zum Semi-Dokumentarischen oder gar zum Mockumentary verschwimmen beim German Mumblecore immer wieder und werden neu ausgelotet. Auch fiktive Interviewelemente (gerne verwendet von Nico Sommer und Philipp Eichholtz) verstärken diesen Eindruck.



DIE FILMFAMILIEN: „BIO-PRODUKTE DER DEUTSCHEN FILMLANDSCHAFT“

Auffällig ist, dass viele der *German Mumblecore* immer wieder dieselben Mitstreiter um sich scharen – vor und hinter der Kamera. Axel Ranisch spricht dabei von seiner Filmfamilie (Ranisch erinnert in dieser Hinsicht auf erquickende Weise stark an Rainer Werner Fassbinder, nur dass er bedeutend menschlicher mit seiner Filmfamilie umgeht). Es ist das Vertrauen, die Liebe, die von den Filmemachern ihren Schauspielern entgegengebracht wird. Das gesamte Konzept des Improvisierens steht und fällt mit der Kreativität und dem Vertrauen der Protagonisten am Set. Susanne Lothar begeisterte sich bei der letzten Rolle ihres Lebens in *STAUB AUF UNSEREN HERZEN* für das Flair und die Freiheit, die sie der Radikalität an die amerikanische Independent-Ikone John Cassavetes erinnerten. Apropos: Filmische Vorbilder für die jungen Berliner Wilden sind (neben Cassavetes) u.a. Klaus Lemke, Rosa von Praunheim, Andreas Dresen, Mike Leigh und Jan Henrik Stahlberg.

Mit ihren manifestartigen Regelwerken „Fogma“ bzw. „Sehr gute Filme“ werden für die Filmfamilien Spielfelder abgesteckt. So entstehen laut Axel Ranisch die „Bio-Produkte der deutschen Filmlandschaft, von glücklichen Filmemachern“.



4) DAS „SEHR GUTE FILME“-MANIFEST

Für Axel Ranisch, der sich lieber als Spielleiter denn als Regisseur bezeichnet, hatte die Erstellung des Sehr gute Filme-Manifestes einen spielerischen Grund: Die Filmzeitschrift „Schnitt“ bat anlässlich des 50. Jahrestages des Oberhausener Manifestes (mit dem Anfang der 1960er-Jahre Papas Kino für tot erklärt und der Neue Deutsche Film ausgerufen wurde) um ein aktuelles Pendant für eine Diskussionsveranstaltung in Köln. Ranisch und seine Mitstreiter brachten ein neues Manifest mit, es wurde abgedruckt und war in der Welt. „Die Oberhausener wollten weg vom etablierten Kino“, beschreibt Ranisch seine Motivation. „Wir heute wollen nicht so wie die Fernsehredakteure arbeiten.“ Inzwischen hat sich auch Regisseur Philipp Eichholtz öffentlich zur Arbeitsweise nach dem Sehr gute Filme-Manifest bekannt.

SEHR GUTE FILME MANIFEST

I. Ein sehr guter Film hängt nicht vom Budget ab. Er entsteht in Freiheit selbstbestimmt und unabhängig quasi von glücklichen Filmautoren. Sehr gute Filme sind die Bio-Produkte der Deutschen Filmwirtschaft.

II. Sehr gute Filme entstehen von der Idee, über den Dreh, bis zum Schnitt in einem Schwung – wie in einem einzigen, rauschhaften Arbeitsvorgang. Die Intuition ist ihr wichtigstes Werkzeug, sie zu achten ihr oberstes Gebot.

III. Redakteure, Produzenten und Förderer dürfen und sollten sehr gutes Geld investieren. Eine inhaltliche Bevormundung aber ist kontraproduktiv. Sie würde den Arbeitsfluss empfindlich behindern und das scheue Pflänzchen Intuition vergiften.

IV. Eine sehr gute Komödie stellt immer die größtmögliche in den Mittelpunkt ihrer Handlung. Eine sehr gute Tragödie geht ans Herz, weil sie die Komik des Alltags nie aus den Augen verliert. Sehr gute Filme sind beides : tragisch und komisch

V. Das Drehbuch ist eine Bedienungsanleitung für die vielen Mitarbeiter eines Films. Das Drehbuch ist aber auch ein Rasenmäher der Intuition. Ein sehr gutes Filmteam ist so klein, beweglich und spontan, dass es eine Bedienungsanleitung nicht benötigt. Es gleitet auf den Wellen des Momentes. Sehr gute Schauspieler, Kameramänner, Regisseure und Produzenten können das.

VI. Sehr gute Filme sind Kinder einer intakten Filmfamilie. Sie entstehen aus Leidenschaft. Ihre Themen sind wahrhaftig, ihre Helden kommen aus der Nachbarschaft und trotzdem bewegen sie sich zwischen Realismus und Fantasie, zwischen Alltag und Abstraktion.

VII. Sehr gute Filme sind nie länger als 90 Minuten, treten gern im Rudel auf, nehmen sich selbst nicht so wichtig, dürfen auch mal daneben gehen, machen Spaß, bereichern jedes Festival, sind musikalisch, politisch, einfach gestrickt und abgrundtief echt.

VIII. Sehr gute Filme sind mit nichts zu vergleichen. Sie sind in der ersten Einstellung als solche zu erkennen. Sie sind Rohdiamanten, kantig, charmant und extravagant. Sehr gute Filme haben keine Vorbilder. Sie wollen weder wie andere Filme sein, noch sich selbst wiederholen.

Jeder sehr gute Film hat das Recht sich gänzlich neu zu erfinden.

5) FOGMA = FREE DOGMA?

Fogma ist für Regisseur Jakob Lass klar inspiriert durch die Dogma-Bewegung. Reduktion kann auch Befreiung sein! Doch diese müsse im Gegensatz zu den Skandinavien aus einem selbst kommen, eine freiwillige Beschränkung beinhalten, die danach befreiend wirkt und die Lust am Spielen fördert. Dazu gehört, den Flow des Drehs zu nutzen, chronologisch zu arbeiten und kürzere Drehzeiten einzuhalten. Ganz wichtig als Prämisse für die Montage: „Zwischen jedem Schnitt muss Zeit vergehen!“ Und die Kamera müsse wie eine Schauspielerin behandelt werden. Doch explizit handle es sich bei Fogma um kein Manifest, da es nach innen gerichtet ist und spaßige Elemente wie die vielfach zitierte Sportpflicht am Set eher zum Wohlbefinden der Filmemacher beitragen sollen. LOVE STEAKS war der erste Film, der sich an den Fogma-Vorgaben orientierte und avancierte zum großen Festivalerfolg.



FOGMA

About

FOGMA ist eine Notiz an uns selbst.

Durch die Veröffentlichung hoffen wir auf Zustimmung, Widerspruch und Nachahmung.

Mit den Prämissen zu FOGMA überwinden wir das ganze "Wie man Filme richtig macht." Wir setzen uns unsere eigenen Maßstäbe. (Siehe -> PRÄMISSEN)

Jeder FOGMA-Film braucht seine eigenen Regeln. (Siehe -> PRAXIS)

Um Traditionen, die um sich selbst kreisen vom Tisch zu fegen, haben wir uns unsere eigenen geschaffen.

Wie können wir unser kollektives Potential befeuern?

Wie das Unberechenbare planen?

Wie eine Struktur schaffen, die uns Halt gibt und doch befreit?

Das Konzept für FOGMA#1 beinhaltet das Beste aus unseren liebsten Filmgattungen:

Die starke Narration eines Drehbuchfilms,

die Frische und Spielfreude eines Improfilms,

und die authentische Absurdität eines Dokumentarfilms.

Wir speisen uns an Konventionen aber nur wo es uns schmeckt.

Daraus ist ein saftiger Braten entstanden: LOVE STEAKS

Seht und lest selbst!

FOGMA

REGELN SIND FREIHEIT.

PRÄMISSEN

- 1 FOGMA ist ein Experiment für Freiheit.
- 2 FOGMA ist größer als das einzelne Werk.
- 3 FOGMA ist Mut zum Risiko.
- 4 FOGMA ist die Offenheit, auf Impulsen aufzubauen.
- 5 FOGMA ist die Wachheit der Gruppe im Moment.
- 6 FOGMA ist Flow – die Balance zwischen Über- und Unterforderung.
- 7 FOGMA ist Filmemachen und Leben.
- 8 FOGMA akzeptiert keine Nettigkeit aus sozialer Faulheit.
- 9 FOGMA erlaubt keine Pseudo-Professionalität.
- 10 FOGMA ist der Kampf gegen die Panikstarre.
- 11 FOGMA erträgt keine Trägheit.
- 12 Ein_e FOGMA überwindet die Angst.

FOGMA

Konzept

Das Konzept von **FOGMA** basiert auf kollektiv entwickelten Regeln, die Freiraum für Intuition und Improvisation schaffen, indem sie einen klaren Rahmen abstecken - innerhalb dieses Rahmens ist alles möglich. Sie zielen darauf ab, während des gesamten Herstellungsprozesses Offenheit für das Spontane, Unberechenbare und Gefährliche zu behalten und in Tiefen vorzudringen, die durch ein Zuviel an Möglichkeiten verdeckt würden.

Das FOGMA Regelwerk umfasst zwei Arten von Regeln: Die Prämissen und die Praxis. Während die Prämissen für FOGMA allgemein gelten und Voraussetzung für die Herangehensweise sind, wird die Praxis individuell für ein (Film-)Projekt und dessen Erfordernisse ausgearbeitet und umfasst mitunter sehr konkrete Handlungsanweisungen. Durch die Aufteilung in Grundannahmen und Praxisregeln lässt sich das Konzept auch uneingeschränkt von anderen Filmemacher_innen anwenden und weiter entwickeln.

Durch die Methode wird ein Umfeld geschaffen, das Filmemachen mit Flow ermöglicht, inspirierende Teamzusammenarbeit fördert und die Unvorhersehbarkeit von Improvisation begrüßt. Durch das Aufstellen und die Auseinandersetzung mit der jeweiligen Praxis werden FOGMA Filme prozess- und nicht ergebnisorientiert hergestellt.

Statt eines Rezepts gibt es ein starkes Konzept, das sich situativ anpassen kann und spontane Reaktionen auf ungeplante Ereignisse ermöglicht. Ohne genaues Wissen darüber, wie das Ergebnis aussehen wird, kann auf diese Weise die Sicherheit erlangt werden, dass etwas Gutes entsteht.

Jakob Lass [Regie], Ines Schiller [Producer] und Timon Schächpi [Bildgestaltung] erarbeiteten die FOGMA Praxis und Prämissen parallel und in Korrespondenz zur gemeinsamen Stoffentwicklung von LOVE STEAKS und das Team erweckte diese Theorie in LOVE STEAKS zum Leben.

PRAXIS FOGMA#1

DIE VISION: Der erste **FOGMA FILM** der Welt. Ein tragikomischer Improfilm.
Skelett und Fleisch. Ungleiche Beziehungen. Abhängigkeiten. Machtverhältnisse.

Das einzige Dogma ist FOGMA.
Reichtum liegt in der Reduktion.

Keine_r ist größer als die Gruppe.
Geschmack wird nicht verurteilt.

Die Vision des Films muss gleichberechtigt von Produktion, Regie, Kamera gefunden werden.
Die Vision muss mit dem Team geteilt werden. Ein Einschwörungsworkshop ist Pflicht.
Der Vision muss radikal und konsequent vertraut werden.

Ein Ort mit realen Abläufen. Semidokumentarische Arbeitsweise.

Kleines und beständiges Team. Das Team lebt während des Drehs zusammen vor Ort.
Besuch nur an drehfreien Tagen.

Sportpflicht am Set.

1

PRAXIS | FORMA

Available Light.
Kein Maskenbild.

Kein DREHBUCH, sondern ein DRAMATURGISCHES SKELETT (HANDBUCH).

Das Skelett gibt die Sicherheit, das Fleisch der Impro saftig zu machen.
Es sind maximal 18 Skelettwirbel zulässig. Es wird in erster Linie chronologisch gedreht.

2x4 kanalisiert die Energie. Klarer Anfang, klares Ende der Drehzeit.
2 Blöcke zu je **4** Stunden Drehzeit pro Drehtag.

Bei Überschreiten der Blockzeit (4h) wird der nächste Block dementsprechend gekürzt.
Pro Skelettszene kann maximal 1 Block gedreht werden.
In Ausnahmefällen sind auch mehrere Skelettszenen pro Tag zulässig.

In 2x4 werden für Schauspieler_innen Rollennamen verwendet, in den Pausen der gesunde Menschenverstand.

Der Moment zählt. Der Fluss darf nicht unterbrochen werden.
Keine Proben. Der erste Take ist der Beste. Jeder Take ist der Erste.

Szenenvorgaben sind ergebnisoffen zu halten.

Der laufende Take wird ausschließlich von der Regie beendet.

2

PRAXIS | FORMA

Die Regie wird fogmatisiert (^{enthält} ~~unvernünftig~~/risikobereit/mutig/flowing) stellvertretend für die Gruppe, die Gruppe unterstützt die Regie ~~verückt~~ zu bleiben.

Der FOGMANIAC, den die Gruppe schuf, ist der „Head Of Inhalt und Form“.

Die Regie ist eine konvexe Linse, die alle Angebote sammelt und durch ihr Selbst zu einer Einheit bricht. Die Regie bündelt, die Produktion sorgt dafür, dass es sich bündeln lässt.

Die Kamera ist wie eine Schauspielerin zu ^{inszenieren} behandeln. Sie interpretiert das Geschehen.

Angebote werden angenommen.

Angebote sind dafür da, keine gute Idee zu verpassen und nicht um des Sagens willen.

3

PRAXIS | FORMA

Reflexionszeit ist elementar: Jede_r muss mit sich klarkommen, ALLE müssen mit dem Film klarkommen. ALLE müssen miteinander klarkommen. Es gibt regelmäßige Feedbackrunden.

Der Zeitdruck gehört allen.

Ein veröffentlichbarer Teaser wird am Set erstellt.

Die geschaffene Welt muss aus der Leinwand mitgenommen werden können.
Der Film muss nicht nur gedreht, sondern auch zur Welt gebracht werden.

Stay in the Circle.



4

PRAXIS | FORMA

° INHALT
GEHT ÜBER
ÄSTHETIK!

BEI EINEM SCHNITT
SOLL ZEIT VERGEHEN!

WIR BRAUCHEN:

- SCHÖNE AUSSPRÜNGE
- GEGENLÄUFIGE BEWEGUNGEN
- KRASSE EINSTELLUNGS-
GRÖSSEN-SPRÜNGE

NUR GUTES
SPIEL VERWENDEN!

6) WIE ALLES BEGANN: DIE ANFÄNGE DES GERMAN MUMBLECORE

Erste Gehversuche mit Kurzfilm-Experimenten auf dem Feld der Improvisation hatten die meisten der *German Mumblecorer* schon frühzeitig hinter sich. Ob in ihrer Zeit als Filmhochschüler (Isabell Šuba, Hanna Doose, Jakob Lass, Nico Sommer) als Medienpädagoge (Axel Ranisch) oder als Schauspieler (Tom Lass). Doch erstmals in Erscheinung traten die auffällig explosiven und energiegeladenen Werke beim neu gegründeten Wettbewerb der Mittellangen Filme auf dem Saarbrücker Filmfestival Max Ophüls Preis im Januar 2008. Dort liefen zeitgleich *DER WILL NUR SPIELEN!* von Axel Ranisch und *STILLER FRÜHLING* von Nico Sommer. Beide waren eng miteinander befreundet, lernten das jeweilige Umfeld kennen. Ranisch, der am Set „das Drehbuch wegwarf“ (O-Ton Heiko Pinkowski) und anfang mit Charly Hübner & Co. zu improvisieren. Sommer, der vom dokumentarischen Drehen kam und Tom Lass via Annonce für seinen Film gewinnen konnte. Über Tom Lass (der in beiden Filmen mitspielte) kam dessen Bruder Jakob Lass mit hinzu. Isabell Šuba und Aron Lehmann studierten wie Axel Ranisch und Jakob Lass an der heutigen Filmuniversität „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg. Andere Filmschaffende wie Hanna Doose, Timo Jacobs und Philipp Eichholtz kamen als Festivalbekanntschaften zum Kreis hinzu und wurden teilweise enge Freunde. Eine neue Bewegung des deutschen Filmes war geboren.



WIE ENTSTAND DER BEGRIFF „GERMAN MUMBLECORE“?

Es gibt mehrere Geburtsstunden in der öffentlichen Wahrnehmung des *German Mumblecore*: Der Begriff wurde erstmals von den Festivalmachern Sebastian Brose und Hajo Schäfer beim 8. „achtung berlin – new berlin film award“ geprägt (wenngleich zunächst als „Berlin Mumblecore“ mit der regionalen Beschränkung auf Berlin). Anlass war ein Werkstattgespräch zum deutschen Independent-Film mit Axel Ranisch und Tom Lass am 23. April 2012 im Berliner Kino Babylon am Rosa-Luxemburg-Platz.

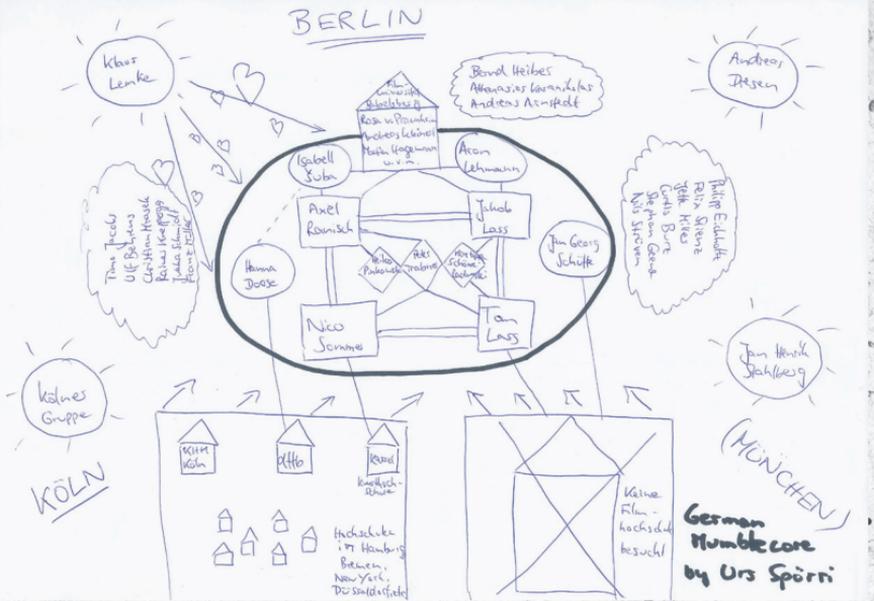
Anschließend vertiefte der Filmwissenschaftler Bernd Zywiets in seinem mit Harald Mühlbeyer im Februar 2013 herausgegebenen Buch „Ansichtssache – Zum aktuellen deutschen Film“ (erschienen im Schüren-Verlag) die Begrifflichkeit, ehe Urs Spörri, Bernd Zywiets und Sophie Hartleib im November 2014 bei einem gemeinsamen Symposium des Deutschen Filmintstituts in Frankfurt und des Mainzer FILMZ-Festivals des deutschen Kinos zusammen mit den zentralen Regisseuren die Bewegung als eine der spannendsten aktuellen Entwicklungen im deutschen Filmgeschehen benannten und zusammenführten. Seitdem kann der Begriff *German Mumblecore* als etabliert gelten, auch wenn Filmkritiker Hanns-Georg Rodek den „Berliner Flow“ als alternative Bezeichnung in Die Welt am 19. November 2015 vorschlug. Diese erscheint jedoch nicht stimmig, da sich die Bewegung weder nur auf Berlin beschränkt, noch die Filme flow-artig verlaufen – im Gegenteil sind es einzelne dramaturgische Peaks, explosionsartige emotionale Ausschläge voller Energie, die den Handlungsverlauf des *German Mumblecore* kennzeichnen.

WAS BEDEUTET EIGENTLICH „MUMBLECORE“?

Mit der aufkommenden Digitalisierung kam es in den USA zu einer Welle von unabhängig produzierten Filmen, die Anfang des Jahrtausends noch von technischen Defiziten geprägt waren. Der Video-Look gepaart mit anfänglichen Tonproblemen führte zur Namensgebung „Mumblecore“, wobei das Verb „to mumble“ mit murmeln oder nuscheln übersetzt werden könnte. Aus dem zunächst noch verächtlich gebrauchten Begriff entwickelte sich eine der anerkanntermaßen führenden internationalen Bewegungen des Independent-Kinos, das insbesondere amerikanische Filmkritiker wie Richard Brody ins Schwärmen bringt. Doch technische Probleme sucht man beim *German Mumblecore* vergebens. Übertragen auf die deutschen Mumblecorer gilt vor allem, dass es die Explosivität, der Energiereichtum und das Lebensgefühl einer sinn- und liebensuchenden Generation nun auch im deutschen Kino gibt. Das „Murmeln“ wäre dabei laut Filmkritiker Matthias Dell „die Gegenposition zum vollendeten sprachlichen Ausdruck der Darsteller, wobei in der scheinbaren sprachlichen Unzulänglichkeit immer auch die Grenzen zwischen Figur und Darsteller, Wirklichkeit und Inszenierung verwischt werden.“



SKIZZE: WER GEHÖRT ZUM GERMAN MUMBLECORE?



7) DIE REGISSEURE



HANNA DOOSE

Hanna Doose, geboren 1979 in Köln, studierte von 1999 bis 2000 am European Film College in Dänemark. 2001 nahm sie ein Regiestudium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin (dfbb) auf, das sie 2012 erfolgreich abschloss. Neben ihrem Studium an der dfbb war sie Gaststudentin an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ und an der Filmhochschule „dramatiska institutet“ in Stockholm (Studiengang Schnitt). Außerdem arbeitete sie während des Studiums bereits für diverse Fernsehsender, inszenierte mehrere Kurzfilme und war als Regisseurin eines Segments an dem monumentalen Dokumentarfilmprojekt 24 H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN (2009) beteiligt.

Mit ihrem dfbb-Abschlussfilm STAUB AUF UNSEREN HERZEN legte Doose 2012 ihren ersten abendfüllenden Spielfilm vor. Das Mutter-Tochter-Drama mit Susanne Lothar und Stephanie Stremmer in den Hauptrollen wurde auf dem Münchner Filmfest 2012 mit dem Förderpreis Neues Deutsches Kino in den Kategorien „Regie“ und „Produktion“ sowie mit dem Tele5 Publikumspreis ausgezeichnet; außerdem erhielt der Film den First Steps Award in der Kategorie „abendfüllender Spielfilm“. Im November 2012 folgte für Hanna Doose der „Preis zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses“ von der DEFA-Stiftung. STAUB AUF UNSEREN HERZEN startete im Januar 2013 in den deutschen Kinos.

2012 STAUB AUF UNSEREN HERZEN (Spielfilm)

2010 HEINRICH BRINGT DIE KINDER UM HALB DREI (Kurzfilm)

2008 ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE (Dokumentarfilm)

2006 GUT MÖGLICH, DASS ICH FLIEGEN KANN (Kurzfilm)

2004 HÄSCHEN IN DER GRUBE (Kurzfilm)

2002 VON VERKNALLTEN GEHEIMAGENTEN (Kurzfilm)



PHILIPP EICHHOLTZ

Philipp Eichholtz, geboren am 22. Oktober 1982 in Hildesheim, aufgewachsen in Osnabrück, drehte bereits im Teenageralter eine Reihe von Kurzfilmen. 2005 wurde er für den Kurzfilm DER LETZTE ABEND beim Filmfestival Hamm mit dem Nachwuchspreis ausgezeichnet. Ebenfalls 2005 schloss er erfolgreich eine Ausbildung zum Mediengestalter Bild und Ton ab.

In den Jahren danach wurden weitere seiner Kurzfilmarbeiten zu zahlreichen Festivals eingeladen. Eichholtz hat als Autor, Regisseur und Cutter zahlreiche Musikvideos realisiert; daneben wirkte er als Assistent der Set-Aufnahmeleitung an diversen Spielfilm- und Serienproduktionen mit.

2008 drehte er mit dem Dokumentarfilm MEINE DATEN UND ICH, über das Spannungsfeld von Persönlichkeitsrechten und Terrorbekämpfung seinen ersten Langfilm. Bei den Hofer Filmtagen 2014 wurde Eichholtz' zweiter Langfilm uraufgeführt: Die Charakterstudie LIEBE MICH!, über eine junge Frau, die gleichermaßen unangepasst und taktlos wie faszinierend ist. Mit LUCA TANZT LEISE – in der Hauptrolle Martina Schöne-Radunski – setzte Eichholtz seine als Trilogie angelegte Erzählung über das Lebensleid von jungen Frauen fort und lief 2016 im Wettbewerb des Saarbrücker Filmfestivals Max-Ophüls-Preis.

2016 LUCA TANZT LEISE (Spielfilm)

2014 LIEBE MICH! (Spielfilm)

2010 DIE NACHTIGALL UND DIE ROSE (Spielfilm)

2009 MEINE DATEN UND ICH (Dokumentarfilm)

2007 STILLSTAND (Kurzspielfilm)

2004 DER LETZTE ABEND (Kurzspielfilm)



TIMO JACOBS & ULF BEHRENS

Timo Jacobs, geboren in Hamburg, lernte das Schauspielern von 2003 bis 2006 bei Klaus Lemke, gefolgt von mehreren Schauspielworkshops, unter anderem in den Bereichen Pantomime & Maskenspiel, Improvisation der russischen Schule und Method Acting. Sein Kinodebüt gab er 2005 mit der Hauptrolle in Lemkes romantischer TV-Komödie TRÄUM WEITER, JULIA. Es folgten vier weitere Zusammenarbeiten mit Lemke sowie Haupt- und Nebenrollen in deutschen und internationalen Fernseh- und Kinofilmen: so etwa in dem Actionfilm PETE THE HEAT (2009), für den er beim Hamburger Filmfest 2010 mit dem Montblanc Filmpreis ausgezeichnet wurde, in L'UOMO CHE VERRA (2009), der ihm den Großen Preis der Jury beim Rom Filmfestival einbrachte, in Thomas Arslans IM SCHATTEN (2010) und, in einer kleinen Rolle, in CARLOS – DER SCHAKAL. Daneben trat er in Theaterproduktionen von Olaf Pockemoehl auf.

2011 sah man Timo Jacobs in zwei Filmen der DREILEBEN-Trilogie: Dominik Grafts KOMM MIR NICHT NACH und Christoph Hochhäuslers EINE MINUTE DUNKEL. Außerdem spielte er eine Hauptrolle in dem Hooligan-Drama GEGENGERADE.

Nach einer kleinen Rolle als Sicherheitsbeamter in der Rapper-Komödie BLUTZBRÜDÄZ legte Jacobs sein Regiedebüt vor: KLAPPE COWBOY, die skurrile Geschichte eines unermüdlichen Möchtegern-Regisseurs, feierte beim Filmfestival Max Ophüls Preis 2012 Premiere. Neben Co-Regie (gemeinsam mit Ulf Behrens) und Hauptrolle zeichnete Jacobs auch für die Requisiten, die Kostüme und als Produzent verantwortlich.

Ulf Behrens, geboren 1973 in Wolfsburg, studierte von 1992 bis 1994 zunächst Soziologie und dann Philosophie, beides an der TH Darmstadt. Von 1994 bis 1996 absolvierte er eine Ausbildung zum Kameraassistenten bei der IPM Film- und Fernsehproduktion, gefolgt von einem Studium der Visuellen Kommunikation an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Ab 1997 war er als freiberuflicher Kameraassistent an verschiedenen Film- und Fernsehproduktionen beteiligt und arbeitete als Kameramann für den Musiksender MTV. 1998 nahm er ein Studium an der Kunsthochschule für Medien in Köln auf, wo er unter anderen bei Wolfgang Becker studierte; 2003 schloss er das Studium mit einem Diplom im Bereich Fernsehen & Film ab. Für seinen 90-minütigen Abschlussfilm EXPLODING EGO wurde Ulf Behrens für den First Steps Award nominiert. In den Jahren danach arbeitete er als Kameramann bei einer Reihe von Kurzfilmen, Werbespots und Industriefilmen, darunter auch Kampagnen für Nike und Porsche, sowie der Kurz-Dokumentarfilm „Was übrig bleibt“, der mit diversen internationalen Preisen ausgezeichnet wurde. 2012 fotografierte er den in Rumänien gedrehten abendfüllenden Dokumentarfilm ROSIA MONTANA – EIN DORF AM ABGRUND unter der Regie von Fabian Daub. 2009 nahm Behrens gemeinsam mit Timo Jacobs seinen ersten Film als (Co-) Regisseur in Angriff: die eigenwillige Komödie KLAPPE COWBOY, über einen Möchtegern-Regisseur aus der Provinz, der in Berlin sein Glück versucht, wurde 2012 beim Filmfestival Max Ophüls Preis uraufgeführt und startete im Sommer des selben Jahres in den deutschen Kinos.



ANNA F. KOHLSCHÜTTER

1983 in Berlin geboren, dreht Anna F. Kohlschütter bereits während der Schulzeit eigene kleine Kurzfilme und nahm an diversen Filmfestivals teil. Berufsbegleitend absolvierte sie eine Ausbildung zur Medien- und Theaterpädagogin. Von 2005 bis 2008 machte sie eine Ausbildung zur Mediengestalterin Bild- und Ton bei der ProSiebenSat1 Media AG, ehe sie bis 2009 dort als Trainee zur Kamerafrau und Cutterin arbeitete. Anschließend wechselte sie zum Studium der Medien- und Kulturwissenschaften an der Heinrich-Heine Universität Düsseldorf für zwei Semester, um dieses 2014 mit dem „Bachelor of Arts“ an der ifs - internationale filmschule köln im Bereich Filmregie mit dem Abschlussfilm REBECCA zu vollenden.

2014 REBECCA (Spielfilm)

2012 DARK REAPER – MEAN BUT CLEAN (Videoclip)

2012 UNGESCHMINKT (Spielfilm)

2011 LEBEN IM HIER UND JETZT (Dokumentarfilm)

2011 CINESOUL (Spielfilm)

2010 CHINA DOLL (Dokumentarfilm)



JAKOB LASS

Jakob Lass, Jahrgang 1981, stand bereits als neunjähriger regelmäßig mit verschiedenen Theatergruppen auf der Bühne. Mit 17 begann er ein Schauspielstudium und wirkte in zahlreichen Bühnenszenierungen unter anderem am Stadttheater Fürth mit. 2004 begann er, neben seiner Schauspielertätigkeit erste Kurzfilme zu realisieren. 2005 gründete er in Berlin gemeinsam mit seinem Bruder Tom die Lass Bros Filmproduktion. 2007 wurde Jakob Lass Mitglied des Berliner Vereins filmArche, wo er bis 2009 Film studierte. Mit seinem preisgekrönten Kurzfilm **BADEMEISTER PAUL** erhielt er 2008 eine Einladung zum 6. Berlinale Talent Campus.

Im Jahr darauf nahm Lass ein Regiestudium an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg auf. Sein Langfilmdebüt, die Jugendgeschichte **FRONTALWATTE**, feierte beim Achtung Berlin Festival 2011 Premiere. Zwei Jahre später wurde sein zweiter Kinofilm **LOVE STEAKS** beim Münchner Filmfest uraufgeführt und konnte dort einen Coup landen: Beim Förderpreis Neues Deutsches Kino wurde die eigenwillige Liebeskomödie in allen vier Preiskategorien (Schauspiel, Drehbuch, Produktion und Regie) ausgezeichnet. Beim Filmfestival Max Ophüls Preis erhielt **LOVE STEAKS** im Januar 2014 den Hauptpreis. Ende März 2014 startete der Film regulär in den deutschen Kinos.

- 2013 LOVE STEAKS (Spielfilm)**
- 2012 KIS OFF (Kurzspielfilm)**
- 2011 FRONTALWATTE (Spielfilm)**
- 2011 FLAUSCHIGES VERDERBEN (Kurzspielfilm)**
- 2011 SUCHTGARTEN (Kurzdokumentarfilm)**
- 2009 FELINES HIRSCH (Kurzspielfilm)**
- 2008 THEM BRAKES (Kurzspielfilm)**
- 2007 BADEMEISTER PAUL (Kurzspielfilm)**
- 2005 TÜR (Kurzspielfilm)**
- 2004 NEBOT (Kurzspielfilm)**



TOM LASS

Tom Lass, geboren am 15. August 1983 in München, spielte seine erste Filmrolle in Michael Baumanns studentischem Kurzfilm MAHLZEIT (1994). Sein „offizielles“ Debüt als Kinoschauspieler gab er 1999 in Marc Rothemunds Jugendkomödie HARTE JUNGS, in deren Fortsetzung KNALLHARTE JUNGS (2001, Regie: Granz Henman) er ebenfalls mitwirkte. In der folgenden Zeit nahm Lass Sprechunterricht und besuchte ein Regie- und Schauspielseminar an der HFF München.

Zu seinen weiteren Filmen als Schauspieler gehören unter anderem Markus Mörths HFF-Diplomfilm ALLERSEELEN (2003), der mit dem First Steps Award 2004 ausgezeichnet wurde, die Teenager-Komödie DIE NACHT DER LEBENDEN LOSER (2003) sowie die Komödien WEIHNACHTSMANN ÜBER BÖRD (2003, TV) und KLASSENFAHRT – GEKNUTSCHT WIRD IMMER (2004, Regie: Lars Montag, TV).

In dem Historienfilm NIMMERMEER (2006) hatte er eine zentrale Rolle als strenger Knecht; in Martin Theo Kriegers BEAUTIFUL BITCH gab er das Mitglied einer Bande rumänischer Straßenkinder, in Marco Kreuzpaintners Romanverfilmung KRABAT (2008) den schweigsamen Müllerburschen Kubo.

Viel Kritikerlob erhielt Tom Lass für seine Hauptrolle in Nico Sommers improvisierten Drama STILLER FRÜHLING (2007); darin spielte Lass einen schüchternen 21-Jährigen, der endlich eine Freundin finden möchte. Beim Sehsüchte-Filmfestival wurde der Film mit dem Publikumspreis ausgezeichnet, beim Bundesfestival Video 2008 erhielt er drei Hauptpreise.

Ebenfalls 2008 gehörte Lass zum Ensemble der TV-Comedyserie GEILE ZEIT und des Schuldramas SKLAVEN UND HERREN (TV). Kleinere Nebenrollen hatte er in Uwe Jansons Zweiteiler VULKAN (2009, TV) und Frieder Schlaichs WEIL ICH SCHÖNER BIN (2012, TV). Neben abendfüllenden Kino- und Fernsehfilmen wirkt Lass regelmäßig auch in Kurzfilmen mit und hat Gastrollen in diversen Serien.

Parallel zur Schauspielerei begann Tom Lass im Jahr 2005, auch hinter der Kamera zu arbeiten: Er sammelte Erfahrungen als Produktionsassistent und Fahrer, später auch als Produktions- und Aufnahmeleiter. 2008 gab er sein Regiedebüt mit dem Kurzfilm 0+0=1. Mit seinem Bruder Jakob Lass gründete er die „Lass Bros“ Filmproduktion und gemeinsam realisierten die Brüder weitere Filmprojekte. So war Tom Lass unter der Regie seines Bruders in dem Kurzfilm THEM BRAKES (2009) und in dem Langfilm FRONTALWATTE (2011) zu sehen. Tom selbst inszenierte nach diversen improvisierten Experimenten mit PAPA GOLD (2009-2011) seinen ersten Langfilm: Die Geschichte eines jungen Mannes und seiner eigentümlichen Freundschaft zum zweiten Mann seiner Mutter, mit der er zehn Jahre lang keinen Kontakt hatte. Beim Achtung Berlin Filmfestival 2011 erhielt PAPA GOLD den Preis des Verbands der deutschen Filmkritik. Sein zweiter Kinofilm, die Beziehungsgeschichte KAPTN OSKAR (2012), wurde im Wettbewerb des Filmfestivals Max Ophüls Preis 2013 uraufgeführt. Beim Oldenburg Filmfestival erhielt KAPTN OSKAR den Hauptpreis als Bester Deutscher Film. Im Dezember 2014 startete er in den deutschen Kinos.

Regie (Auswahl)

- 2013 KAPTN OSKAR (Spielfilm)**
- 2010 PAPA GOLD (Spielfilm)**
- 2010 WHAT FRIENDS DO (Kurzfilm)**
- 2009 DER ASSISTENT (Kurzfilm)**
- 2008 0 + 0 = 1 (Kurzfilm)**

Schauspiel (Auswahl)

- 2011 EIN JAHR NACH MORGEN, Regie: Aelrun Goette**
- 2009 MEETING LAURA, Regie: Felix Stienz**
- 2008 VULKAN, Regie: Uwe Janson**
- 2008 SKLAVEN UND HERREN, Regie: Stefan Kornatz**
- 2007 KRABAT, Regie: Marco Kreuzpaintner**
- 2007 STILLER FRÜHLING, Regie: Nico Sommer**
- 2007 DER WILL NUR SPIELEN!, Regie: Axel Ranisch**
- 2006 BEAUTIFUL BITCH, Regie: Martin Theo Krieger**
- 2005 NIMMERMEER, Regie: Toke C. Hebbeln**
- 2005 ROSE, Regie: Alain Gsponer**
- 2005 MUSIK NUR WENN SIE LAUT IST, Regie: Marie Reich**
- 2004 DIE NACHT DER LEBENDEN LOSER, Regie: Mathias Dinter**
- 2003 ALLERSEELEN, Regie: Markus Mörth**
- 1999 HARTE JUNGS, Regie: Marc Rothemund**



ARON LEHMANN

Aron Lehmann wurde 1981 in Wuppertal geboren und wuchs im nordschwäbischen Nördlinger Ries auf. Bereits als 12-jähriger machte er erste Filmexperimente. Nach seinem Gymnasialabschluss zog er nach Berlin, wo er von 2003 bis 2005 als Aufnahmeleiter bei verschiedenen Filmproduktionen Erfahrungen im professionellen Filmgeschäft sammelte. Schließlich bewarb er sich mit Erfolg an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg und absolvierte ein Regiestudium bei Andreas Kleinert.

Nachdem er während des Studiums mehrere, teils preisgekrönte Kurzfilme realisiert hatte, stellte Lehmann beim Filmfest München 2012 in der Reihe Neues Deutsches Kino seinen ersten Langfilm vor: KOHLHAAS ODER DIE VERHÄLTNISSMÄSSIGKEIT DER MITTEL erzählt von einer Verfilmung des Historiendramas „Michael Kohlhaas“, die heillos aus dem Ruder läuft. KOHLHAAS ODER DIE VERHÄLTNISSMÄSSIGKEIT DER MITTEL wurde vielfach preisgekrönt, so erhielt er beim Ludwigshafener Festival des deutschen Films den Filmkunstpreis, beim Filmfestival Max-Ophüls-Preis den Publikumspreis und beim Deutschen Schauspielerspreis die Auszeichnung für das Beste Ensemble.

2012 führte Lehmann bei einer Studioinszenierung von HUMMEL IM HIMMEL aus der Reihe „Komödienstadt“ des Bayerischen Rundfunks Regie. Sein zweiter abendfüllender Spielfilm, die satirische Komödie HIGHWAY TO HELLAS, über einen deutschen Bankangestellten auf heikler Kreditmission in Griechenland, startete im November 2015 in den deutschen Kinos.

2015 HIGHWAY TO HELLAS (Spielfilm)

2012 HUMMEL IM HIMMEL (Fernsehfilm)

2012 KOHLHAAS ODER DIE VERHÄLTNISSMÄSSIGKEIT DER MITTEL (Spielfilm)

2010 MONDWÄRTS (Kurzfilm)

2010 LANDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG - NAZIS RAUS. DANKESEHR.

(Werbefilm)

2009 DAS MÄDCHEN MIT DEM SCHNAUZER (Kurzfilm)

2009 GERHOLD SELLE - RENTNER (Dokumentarfilm)

2008 LIEBE GEMEINDE (Kurzfilm)

2007 LIED (Kurzfilm)

2007 SO G'SELL SO (Dokumentarfilm)



AXEL RANISCH

Axel Ranisch, geboren 1983 in Berlin, kam eher zufällig zum Filmemachen: 2002 wollte er einen Theaterworkshop besuchen, der jedoch bereits ausgebucht war. Stattdessen dreht er seinen ersten Kurzfilm – und war von dem Medium sofort begeistert. 2004 nahm er ein Studium an der HFF Potsdam Babelsberg auf, wo Rosa von Praunheim und Andreas Kleinert zu prägenden Lehrmeistern wurden. In den folgenden sieben Jahren realisierte er rund 80 Kurzfilme als Regisseur und wirkte vereinzelt auch als Darsteller in Filmen anderer Regisseure mit, so etwa in *RÉSISTE - AUFSTAND DER PRAKTIKANTEN* (2009) und in der Daniel-Kehlmann-Verfilmung *RUHM* (2011). Bei seinen eigenen Filmen versucht Ranisch, stets chronologisch, ohne Drehbuch und mit vielen Improvisationen zu arbeiten.

Im Herbst 2011 gründete er mit dem Schauspieler Heiko Pinkowski, dem Kameramann Dennis Pauls und der Produzentin Anne Baeker die Produktionsfirma „Sehr gute Filme“. Mit dieser realisierte er auch seinen Abschlussfilm *DICKE MÄDCHEN*, eine schwule Liebesgeschichte zwischen zwei Männern mittleren Alters, der 2012 beim renommierten Slamdance Festival in

Parl City mit dem Spezialpreis der Jury und mit dem Filmmakers' Choice Award ausgezeichnet wurde und beim Deutschen Kurzfilmpreis 2012 (Kategorie Filme 30 - 78 Minuten) einen Spezialpreis erhielt.

2013 kam die Tragikomödie ICH FÜHL MICH DISCO ins Kino. Sie erzählt von einem schwulen Teenager, der sich dem Konflikt mit seinem machohaften Vater stellen muss. Daneben inszenierte Ranisch 2013 außerdem zwei Opern für die Bayerische Staatsoper und übernahm ab 2014 in der Krimireihe ZORN der ARD an der Seite von Mišel Mati Evi die Rolle des Hauptkommissars Schröder.

Ranischs märchenhafte Jugendgeschichte REUBER, die bereits 2013 beim Filmfest München uraufgeführt worden war, startete im Frühjahr 2015 in den Kinos. Im Herbst desselben Jahres kam bereits Ranischs nächster Film in die Kinos: Die Tragikomödie ALKI ALKI (2015) erzählt von einem Familienvater, der sich in einer Abwärtsspirale aus Alkoholismus und Exzessen befindet.

Als Autor und Regisseur (Auswahl)

2015 ALKI ALKI (Spielfilm)

2013 ICH FÜHL MICH DISCO (Spielfilm)

2013 REUBER (Spielfilm)

2012 ROSAKINDER. Regie: Axel Ranisch, Tom Tykwer, Robert Thalheim, Julia von Heinz, Chris Kraus (Dokumentarfilm)

2011 DICKE MÄDCHEN (Spielfilm)

2010 DIEGO ALONSO. Regie: Axel Ranisch & Ricardo Zamora (Experimentalfilm)

2008 GLIOBLASTOM. Regie: Axel Ranisch & Tanja Bubbel (Kurzfilm)

2007 DER WILL NUR SPIELEN! (Fernsehfilm)

2006 LIEBE LIEBE.... Regie: Axel Ranisch & Nico Woche (Kurzfilm)

2005 MEHR ALS NICHTS (Kurzfilm)

2004 RHYTHMUS IM KOPF (Kurzfilm)

Als Darsteller (Auswahl)

2015 HEIL. Regie: Dietrich Brüggemann (Spielfilm)

2014 ZORN. Regie: Mark Schlichter (Fernsehreihe)

2014 LIEBE MICH! Regie: Philipp Eichholtz (Spielfilm)

2012 AXEL UND PETER - TITTEN FÜR ARSCH. Regie: Rosa von Praunheim (Spielfilm)

2012 RUHM. Regie: Isabel Kleefeld (Spielfilm)

2011 PAPA GOLD. Regie: Tom Lass (Spielfilm)

2011 WIE MAN LEBEN SOLL. Regie: David Schalko (Spielfilm)

2009 MEINE DATEN UND ICH. Regie: Philipp Eichholtz (Spielfilm)

Als Opernregisseur

2015 PINOCCHIO. Bayerische Staatsoper München

2014 GEORGE (auch Libretto, UA). Theater Hannover

2013 THE BEAR / LA VOIX HUMAINE (UA). Bayerische Staatsoper München



NICO SOMMER

Nico Sommer, geboren 1983 in Berlin, studierte ab 2006 Spiel- und Dokumentarfilmregie sowie Visuelle Kommunikation an der Kunsthochschule Kassel. Noch während des Studiums gründete er die Produktionsfirma suesssauerfilm und gab 2008 mit der weitgehend improvisiert gespielten Jugendgeschichte *STILLER FRÜHLING* sein Langfilmdebüt. Auf dem Dokumentarfilm- und Videofest Kassel wurde *STILLER FRÜHLING* mit dem Goldenen Herkules ausgezeichnet.

In den folgenden Jahren drehte Sommer eine Reihe teils mehrfach preisgekrönter Kurzfilme sowie den Pseudodokumentarfilm *SOLOKIND* (2010). Seine Abschlussarbeit, der Kurzfilm *VATERLANDSLIEBE* (2012), wurde unter anderem auf dem Berlin Interfilm Festival ausgezeichnet und war für den First Steps Award nominiert.

Sommers Spielfilm *SILVI* (2013), über eine Endvierzlerin, die nach ihrer Scheidung einen Neustart versucht, wurde bei der Berlinale in der Sektion Perspektive Deutsches Kino uraufgeführt und erhielt beim Achtung Berlin Filmfestival 2013 den Preis des Verbands der deutschen Filmkritik.

Sein folgender Kinofilm, *FAMILIENFIEBER* (2014), erzählt von einem Ehepaar, dessen Beziehung längst eingeschlafen ist; als die Tochter nichts ahnend den Sohn des heimlichen Liebhabers ihrer Mutter heiraten will, kommt es zu Komplikationen. Beim Filmfestival Max Ophüls Preis wurde *FAMILIENFIEBER* mit dem Preis der Saarländischen Ministerpräsidentin ausgezeichnet; beim Achtung Berlin Filmfestival erhielt Sommer den Regiepreis.

- 2014 FAMILIENFIEBER (Spielfilm)**
- 2013 SILVI (Spielfilm)**
- 2011 SCHWARZ WEISS DEUTSCH (Kurzfilm)**
- 2011 VATERLANDSLIEBE (Kurzfilm)**
- 2011 DIE TAKTSTÜRMER (Dokumentarfilm)**
- 2010 SOLOKIND (Spielfilm)**
- 2008 SCHÄFCHEN ZÄHLEN (Kurzdokumentarfilm)**
- 2008 STILLER FRÜHLING (Spielfilm)**



ISABELL ŠUBA

Isabell Šuba, geboren am 6. September 1981 in Berlin, studierte von 2001 bis 2003 Mediendesign an der Media Design Akademie in Berlin. 2005 nahm sie ein Regiestudium an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ (HFF) in Potsdam-Babelsberg auf, das sie 2011 mit dem Diplomfilm **JETZT ABER BALLETT** abschloss. 2012 wurde sie unter der Leitung von Andreas Kleinert und Helke Misselwitz Meisterschülerin an der HFF.

Im gleichen Jahr erhielt ihr Kurzfilm **CHICA XX MUJER** (2010) eine Einladung nach Cannes. Während des Festivals drehte Šuba als eine Art Guerilla-Projekt ihren ersten Langfilm: **MÄNNER ZEIGEN FILME & FRAUEN IHRE BRÜSTE**, eine selbstironisch-satirische Pseudodokumentation, schildert die chaotischen Erlebnisse einer Regisseurin (Anne Haug als „Isabell Šuba“) beim Filmfestival in Cannes. Beim Filmfestival Max Ophüls Preis 2014 wurde der Film mit dem „Preis für den gesellschaftlich relevanten Film“ und dem Preis der Jugendjury ausgezeichnet. Im Sommer 2014 startete **MÄNNER ZEIGEN FILME & FRAUEN IHRE BRÜSTE** in den Kinos.

2013 MÄNNER ZEIGEN FILME UND FRAUEN IHRE BRÜSTE (Spielfilm)

2011 JETZT ABER BALLETT (Spielfilm)

2011 PETER PAN IST TOT (Spielfilm)

2011 CHICA XX MUJER (Dokumentarfilm)

2010 DIE ZOFEN (Kurzfilm)

2008 TALLULAH & KILLERHEAD (Kurzfilm)

2009 EINS UND ZWEI (Kurzfilm)

8) FILMCREDITS

LOVE STEAKS

DEUTSCHLAND 2012/2013

Regie:	Jakob Lass	Wolfgang Schönwald	Polizist / Beifahrer
Regie-Assistenz:	Ines Schiller	Marion Schmidt	Massagegast /
Drehbuch:	Ines Schiller	Lars Schiffner	Weg des Steaks
	Nico Woche	Ev-Katrin Weiß	Service /
	Timon Schäppi		Weg des Steaks
	Jakob Lass		Fr. Seefeld /
Kamera:	Timon Schäppi		Massagegast
Kamera-Assistenz:	Theresa Maué		Belästigung
Farbkorrektur:	Hanno Moritz Kunow	Eva Bauer	Sängerin
Szenenbild:	Caspar Pichner	Volker Mitschrick	Musikant
Kostüme:	Anna Hostert	Christian Börner	SPA-Mitarbeiter /
Schnitt:	Gesa Jäger		Masseur
Schnitt-Assistenz:	Friederike Hohmuth	Ralf Winter	Conciere Herr Winter
Ton:	Julius Middendorff	André Emersleben	Service-Mitarbeiter
Ton-Assistenz:	Christoph Kozič	Doreen Wendt	Pâtissière
	Johannes Leopold Köppl	Tobias Wilhelm	Massagegast
Synchron-Ton:	Manuel Vogt	Maik Ströh	Room-Service
	(Geräusche)	Kerstin Abendroth	Personalchefin
Mischung:	Valentin Finke	Maik Riedel	Koch
Musik:	Golo Schultz	Philipp Müller	Auszubildender / Küche
		Sebastian Ponnord	Auszubildender / Küche
Darsteller:		Erik Jegodtka	Barkeeper
Lana Cooper	Lara Schmelzing	Sabine Kruggel	Direktionsassistentin /
Franz Rogowski	Clemens Pollozek		Meeting
Georg Ludwig-Grosse	SPA-Mitarbeiter /	Oliver Schmidt	Hoteldirektor
Simone Düring	Ausbilder	Friedhelm Spörle	Hausmeister / Meeting
	Mitarbeiterin auf der	Sven Hoffmann	Bankettleiter / Meeting
	Massageliège	Stefanie Engel	Service Mitarbeiterin /
Eric Popp	Küchenchef		Meeting
Gisela Köster	Frau Weiß /	Alexander Meyer	Personalreferent /
	schlafender		Meeting
	Massagegast	Daniela Adenauer	SPA-Managerin
Björn Küssner	Koch Björn		
Marcel Herbrich	Koch Marcel / Ausbilder		
Marcel Gronzka	Koch		
Hanjo Steinhauer	Küchenhilfe /		
	Swimmingpool		
Sabine Holz	Housekeeping-		
	Mitarbeiterin		
Jörg Gennun	Polizist / Fahrer		

LOVE STEAKS

DEUTSCHLAND 2012/2013

Produktionsfirma: Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«
(Potsdam-Babelsberg)

in Zusammenarbeit mit: Mamoko Entertainment (München), Ferleih (Potsdam-Babelsberg)

Produzent: Ines Schiller
Golo Schultz

Herstellungsleitung: Holger Lochau

Associate Producer: Marc-Oliver Dreher
Martin Ludwig

Produktionsleitung: Golo Schultz

Dreharbeiten: 28.02.2012-
06.04.2012: Ostsee
Erstverleih: daredo media GmbH
(Mannheim)

Länge: 90 min

Format: HD, 1:2,35

Bild/Ton: Farbe, Dolby SRD

Prüfung/Zensur: FSK-Prüfung (DE):
15.11.2013, 141898,
ab 12 Jahre/feiertagsfrei

Aufführung: Uraufführung (DE):
29.06.2013, München,
Filmfest -
Neues deutsches Kino;
Kinostart (DE):
27.03.2014;
TV-Erstsendung (DE):
29.12.2014, NDR

AUSZEICHNUNGEN (Auswahl):

Filmplus 2014

Filmstiftung NRW Schnitt Preis, Spielfilm

Sehsüchte 2014

Produzentenpreis II

Max Ophüls Preis 2014

Max Ophüls Preis

Slamdance Filmfestival 2014

Slamdance Trailer Competition Grand Prize

IFF Rotterdam 2014

Lions Award L'Esprit du Temps

Filmfest München 2013

Förderpreis Neues Deutsches Kino, Drehbuch

Förderpreis Neues Deutsches Kino, Regie

Förderpreis Neues Deutsches Kino, Darsteller

Förderpreis Neues Deutsches Kino, Produktion

DICKE MÄDCHEN
DEUTSCHLAND 2011

Regie: Axel Ranisch
Drehbuch: Axel Ranisch
Peter Trabner
Heiko Pinkowski
Axel Ranisch
Idee: Peter Trabner
Heiko Pinkowski
Axel Ranisch
Kamera: Axel Ranisch
**Optische
Spezialeffekte:** Dennis Pauls
Schnitt: Milenka Nawka
Guernica Zimgabel
Ton: Johannes Varga
Axel Ranisch
Darsteller: Heiko Pinkowski
Peter Trabner
Ruth Bickelhaupt
Paul Pinkowski
Sven Ritter
Daniel Marquart
Edeltraut Ritter
Leo Marquart
Produktionsfirma: Sehr gute Filme GmbH
(Berlin)
Produzent: Heiko Pinkowski
Anne Baeker
Axel Ranisch
Dennis Pauls
Herstellungsleitung: Alexandrine
Mächtgeburch
Erstverleih: Missingfilms (Berlin)
Länge: 76 min
Format: DigiBeta, 4:3
Bild/Ton: Farbe, Dolby
Prüfung/Zensur: FSK-Prüfung (DE):
02.07.2012, 133559
ab 12 Jahre/
feiertagsfrei [DVD]

Aufführung: Uraufführung (DE):
15.11.2011, Hof, IFF;
Kinostart (DE):
15.11.2012

AUSZEICHNUNGEN (Auswahl):

Deutscher Kurzfilmpreis 2012
Sonderpreis, Laufzeit von mehr als
30 bis 78 Minuten

Slamdance Film Festival, Utah USA 2012
Spezialpreis der Jury

Ahrenhopper Filmnächte 2012
Publikumspreis

Achtung Berlin 2012
Bester Spielfilm

Kinofest Lünen 2011
Berndt-Media-Preis, Bester Filmtitel
Bestes Drehbuch

KAPTN OSKAR**DEUTSCHLAND 2011/2012**

Regie: Tom Lass
Regie-Assistenz: Julia Niethammer
Mario Wittmann
Drehbuch: Tom Lass
Kamera: Jonas Schmager
Kamera-Assistenz: Per Jacob Blut
Szenenbild: Kerstin Eichner
Katrin Gerheuser
Nils Fischer
Kostüme: Laura Büchel
Schnitt: Tom Lass
Ton-Schnitt: Manuel Meichsner
Ton-Design: Gustav Scholda
Ton: Tim Kallweit
Manuel Meichsner
Beratung: Mechthild Barth
Casting: Marc Schötteldreier
Musik: Justine Electra
Sol Seppy
A Tribe Called Red
(Ottawa)

Darsteller:
Tom Lass Oskar
Amelie Kiefer Masha
Martina Schöne-
Radunski Alex
Christian Philipp
Kuchenbuch
Thomas Schmuckert Mathias
Gunnar Teuber Lars

Produktionsfirma: Jakob Lass und
Tom Lass Produktion
(Berlin)
Joroni Film GmbH
(Berlin)

Produzent: Jonas Knudsen
Co-Produzent: Tom Lass

Herstellungsleitung: Claudia Romdhane
Produktionsleitung: Tom Lass
Aufnahmeleitung: Kathrin Heuser
Produktions-
Assistenz: Julia Niethammer
Kathrin Heuser
Dreharbeiten: Berlin, Brandenburg
Erstverleih: daredo media GmbH
(Mannheim)

Länge: 78 min
Format: HD, 1:1,78
Bild/Ton: Farbe, Stereo
Prüfung/Zensur: FSK-Prüfung (DE):
11.09.2014, 147010,
ab 12 Jahre/feiertagsfrei
Aufführung: Uraufführung (DE):
23.01.2013,
Saarbrücken,
Max Ophüls Preis -
Wettbewerb;
Kinostart (DE):
11.12.2014

AUSZEICHNUNGEN (Auswahl):

Film Festival Oldenburg 2013
Seymour Cassel Award
German Independence Award, Bester Deut-
scher Film

Kinofest Lünen 2013
Preis der Schüleryury

**Snowdance Independent-Filmfestival,
Landsberg am Lech 2013**
Bester Film

FAMILIENFIEBER
DEUTSCHLAND 2013

Regie: Nico Sommer
Regie-Assistenz: Henny Marie Lindner
Drehbuch: Daniel Fink
Idee: Nico Sommer
Kamera: Eugen Gritschneider
Kamera-Assistenz: Manuel Ruge
Standfotos: Mehrdad Taheri
Licht: Tillmann Both
Szenenbild: Jenny Zimmermann
Kostüme: Christiane Bernhardt
Schnitt: Bernhard Strubel
Ton-Design: Leonard Bahro
Ton: Leonard Bahro
Mischung: Jonathan Dammers

Darsteller:
Peter Trabner Uwe
Kathrin Waligura Maja
Deborah Kaufmann Birgit Ohnsorg
Jörg Witte Stefan Ohnsorg
Anais Urban Alina Roth
Jan Amazigh Sid Nico Ohnsorg

Produktionsfirma: süsssauer
Filmproduktion (Berlin)
in Co-Produktion mit: Traumfängerfilm (DE)

Produzent: Nico Sommer
Co-Produzent: Bernhard Strubel
Produktionsleitung: Silvia Müller
Erstverleih: daredo media GmbH
(Mannheim)

Länge: 77 min
Format: HD, 1:2,35
Bild/Ton: Farbe, Dolby
Prüfung/Zensur: FSK-Prüfung (DE):
24.06.2014, 145587,
ohne
Altersbeschränkung /
feiertagsfrei

Aufführung: Uraufführung (DE):
21.01.2014,
Saarbrücken,
Max Ophüls Preis -
Wettbewerb;
Kinostart (DE):
15.01.2015

AUSZEICHNUNGEN (Auswahl):

achtung berlin 2014
-new berlin film award, Beste Regie

Max Ophüls Preis 2014
Preis der Saarländischen Ministerpräsidentin

Ahrenshooper Filmnächte 2014
Publikumspreis

MÄNNER ZEIGEN FILME & FRAUEN IHRE BRÜSTE

DEUTSCHLAND 2012/2013

Regie: Isabell Šuba
Drehbuch: Lisa Glock, Isabell Šuba
Kamera: Johannes Louis
Kameraführung: Isabell Šuba
Schnitt: Clemens Walter
Ton-Schnitt: Bettina Bertók (Dialoge)

Michael Thumm
(Dialoge)

Ton-Design: Bettina Bertók
Michael Thumm

Ton: Tina Laschke
Synchron-Ton: Christoph de la

Chevalerie
Geräusche: Peter Roigk
Mischung: Bettina Bertók

Michael Thumm
Héctor Marroquin

Darsteller:
Anne Haug
Matthias
Weidenhöfer

Eva Bay
Elmira Rafizadeh
Isabell
David

Julia Glasewald
Molly Ullery
Chasity Frye
Barbara Häbe
WG-Mitbewohnerin
It-Girl am Pool
It-Girl am Pool
Barbara Häbe
Arte-Redakteurin

Peter Oldak
Ina Voigt
Karin Hanczewski
Pierre Kiwitt
Daniel Adjerad
Isabelle Pollet
Peter Oldak
Claudia
Laura
1. Fotograf
2. Fotograf
Französische Frau

Produktionsfirma: Beauty Killed The Beast,
Lenke & Weidenhöfer
Filmproduktion GbR
(Berlin)

in Co-Produktion mit: Hochschule für Film und
Fernsehen

»Konrad Wolf«
(Potsdam-Babelsberg)
Matthias Weidenhöfer

Produzent: Isabell Šuba

Co-Produzent: Holger Lochau

Associate Producer: Kai Gero Lenke

Dreharbeiten: 21.05.2012 -
30.06.2012: Cannes
Missingfilms (Berlin)

Erstverleih: 77 min

Länge: HD, 1:1,85

Format: DE, Dolby

Bild/Ton: FSK-Prüfung (DE):
21.07.2014, 146027,
ohne

Altersbeschränkung /
feiertagsfrei;
FSK-Prüfung (DE):
02.04.2015, 146027/V,
ohne

Altersbeschränkung /
feiertagsfrei
Aufführung: Uraufführung (DE):
23.10.2013, Hof,
Internationale Filmtage;
Kinostart (DE):
14.08.2014

AUSZEICHNUNGEN (Auswahl):

achtung berlin 2014
Lobende Erwähnung, Bester Spielfilm

Max Ophüls Preis 2014
Preis für den gesellschaftlich relevanten Film
Preis der Jugendjury

KOHLHAAS ODER DIE VERHÄLTNISSÄSSIGKEIT DER MITTEL

DEUTSCHLAND 2011/2012

Regie:	Aron Lehmann	Produktionsfirma:	Kaminski.Stiehm. Film GmbH (Berlin)
Regie-Assistenz:	Mariana Jäger	in Co-Produktion mit:	Bayerischer Rundfunk (BR) (München), Hochschule für Film und Fernsehen
Drehbuch:	Aron Lehmann	Produzent:	»Konrad Wolf« (Potsdam-Babelsberg)
Kamera:	Berta Valin Cristian Pirjol	Redaktion:	Frank Kaminski Ulrich Stiehm
Steadicam:	Günther Schlatter	Producer:	Miriam Klein
Licht:	Johannes Obermaier Berta Valin	Produktionsleitung:	Peter Golovtchiner
Szenenbild:	Peter Anders	Aufnahmeleitung:	Dagmar Wendelmuth Paul Andexel
Innenrequisite:	Fee Keppeler	Dreharbeiten:	09.08.2011 - 17.09.2011: Nördlingen und Umgebung
Kostüme:	Sabine Kubat	Erstverleih:	Missingfilms (Berlin)
Schnitt:	David Hartmann	Filmförderung:	Medienboard Berlin- Brandenburg GmbH (MBB) (Potsdam)
Ton-Schnitt:	Gustav Scholda	Länge:	90 min
Ton-Design:	Tina Laschke Torben Seemann	Format:	HDCam, 1:2,35
Ton:	Kai Theißen Bilgili Üretmen	Bild/Ton:	Farbe, Dolby
Synchron-Ton:	Luise Hofmann (Geräusche)	Prüfung/Zensur:	FSK-Prüfung (DE): 02.07.2013, 139684, ab 6 Jahre/feiertagsfrei
Mischung:	Torben Seemann Tina Laschke	Aufführung:	Uraufführung (DE): 30.06.2012, München, Filmfest; Kinostart (DE): 08.08.2013
Stunt-Koordination:	Oliver Juhrs		
Musik:	Boris Bojadzhiev		
Darsteller:			
Robert Gwisdek	Lehmann		
Jan Messutat	Kohlhaas		
Rosalie Thomass	Lisbeth		
Michael Fuith	Heinrich		
Eckhard Greiner	Johann Hubel		
Peter Trabner	Choreograph Roman		
Heiko Pinkowski	Rainer		
Thorsten Merten	Herse		
Luise Lähnemann	Marianne		
Christian Lex	Pferdehändler		
Matthias Ransberger	Schauspieler/Gestalt		

STAUB AUF UNSEREN HERZEN

DEUTSCHLAND 2011/2012

Regie: Hanna Doose
Drehbuch: Hanna Doose
Kamera: Markus Zucker
Optische
Spezialeffekte: Rico Danschke
(Digital Colorist)
Szenenbild: Uli Friedrichs
Kostüme: Petra Neumeister
Schnitt: André Nier
Ton-Design: Tobias Bilz
Ton: Tom Dittrich
Jochen Jezussek
Ton-Assistenz: Jonas Evertz
Casting: Pujeh Taghdisi
Musik: Florian Loycke
Stephanie Stremler

Darsteller:

Susanne Lothar Chris
Stephanie Stremler Kathi
Oskar Böckelmann Gabriel
Michael Kind Wolfgang
Luis August Kurecki Leni
Florian Loyke Fabian
Daniel Krauss Regisseur
Birge Schade Regisseurin
Anett Heilfort Schauspielerin
Jana Hampel Patientin
Andreas Christ Spielpartner

Produktionsfirma: Deutsche Film- und
Fernsehakademie
Berlin GmbH (dff)

Produzent: Hanna Doose
Markus Zucker

Co-Produzent: David Keitsch
Ben von Döbeneck

Herstellungsleitung: Martina Knapheide
Aufnahmeleitung: Odin Schumacher (Set)
Dreharbeiten: 22.06.2011 -
01.08.2011: Berlin

Erstverleih: Movienet Film GmbH
(München)

Länge: 91 min

Format: HD, 1:1,85

Bild/Ton: Farbe, Dolby

Prüfung/Zensur: FSK-Prüfung (DE):
24.10.2012, 135497,
ohne

Altersbeschränkung/
feiertagsfrei

Aufführung: Uraufführung (DE):
01.07.2012, München,
Filmfest;

Kinostart (DE):
17.01.2013;
TV-Erstsending (DE):
31.07.2013, ARD

AUSZEICHNUNGEN (Auswahl):

FBW 2012

Prädikat: wertvoll

First Steps Award 2012

FIRST STEPS Award, Abendfüllende Spielfilme

Filmfest München 2012

TELE 5 Award

Förderpreis Neues Deutsches Kino,
Beste Produktion

Förderpreis Neues Deutsches Kino,
Beste Regie

LIEBE MICH!**DEUTSCHLAND 2013/2014**

Regie: Philipp Eichholtz
Drehbuch: Philipp Eichholtz
Kamera: Fee Scherer
2. Kamera: Holger Kettner
Jenny Käfer
Farbkorrektur: Marco Nieschka
Schnitt: Daniel Stephan
Ton-Design: Matthias Lindner
Sonstiges: Kordula Hildebrandt
(Public Relations)
Spezialeffekte: Tom Richter

Darsteller:

Lilli Meinhardt Sarah
Christian Ehrich Oliver
Peter Trabner Papa Dieter
Davide Brizzi Markus
Eva Bay Natascha
Axel Ranisch Dennis
Maggy-Domschke Dennis' Tante

Produktionsfirma: Von OMA gefördert
(Berlin)

Produzent: Philipp Eichholtz
Oliver Jerke

Erstverleih: daredo media GmbH
(Mannheim)

Länge: 80 min

Format: DCP, 16:9

Bild/Ton: Farbe, Stereo

Prüfung/Zensur: FSK-Prüfung (DE):
24.06.2015, 152619,
ab 12 Jahre /
feiertagsfrei

Aufführung: Uraufführung (DE):
23.10.2014, Hof,
Filmtage;
Kinostart (DE):
20.08.2015

AUSZEICHNUNGEN (Auswahl):

achtung berlin 2015
Beste Schauspielerin

Kinofest Lünen 2014
Publikumspreis 16+

Tirana International Film Festival 2014
Bester Schnitt

KLAPPE COWBOY!**DEUTSCHLAND 2010-2012**

Regie: Timo Jacobs
Ulf Behrens

Drehbuch: Federico Avino

Kamera: Ulf Behrens

Requisite: Timo Jacobs

Animation: Timo Oberhaus

Maske: Jutta Lilli Erasin
Verena Lindauer

Kostüme: Timo Jacobs
Frank Bohn (Beratung)

Schnitt: Manuel Stettner
(Final Cut)
Jörg Schreyer
Martin Oberhaus

Ton: Robert Fuhrmann

Ton-Assistenz: Robert Fuhrmann

Darsteller:

Timo Jacobs	Cowboy
Texas Terri	Texas Terri
David Bredin	Molle
Yps Van Tule	Yps
Peter Koskowski	Kinski
Tom Sommerlatte	Nachtigal
Tibor Taylor	Fisch Peter
Siggi Kautz	Ali Moroder
Adrian Dittus	Säsch
Folker Albrecht	Gerichtsvollzieher
Nina Bernards	Hostess
Till Butterbach	Ball aus

Produktionsfirma: Prophetfilms (Berlin)

in Co-Produktion mit: European Movies SARL (DE)

Produzent: Timo Jacobs
Claude-Oliver Rudolph

Dreharbeiten: 09.08.2009 -
09.10.2010: Berlin

Erstverleih: Prophetfilms (Berlin)

Länge: 84 min

Format: HDCam, 16:9

Bild/Ton: Farbe, Dolby

Prüfung/Zensur: FSK-Prüfung (DE):
17.06.2013, 139385,
ab 6 Jahre [DVD]

Aufführung: Uraufführung (DE):
20.01.2012,
Saarbrücken,
Max Ophüls Preis;
Kinostart (DE):
12.07.2012, Berlin,
Babylon/Mitte

AUSZEICHNUNGEN (Auswahl):

2012
special diploma in the International
competition of feature films DeboshirFilm
St.Petersburg/Russia

2012
„merit award“ beim achtung berlin Filmfest

DER WILL NUR SPIELEN!**DEUTSCHLAND 2007/2008**

- Regie:** Axel Ranisch
Drehbuch: Axel Ranisch
Charly Hübner
Ricardo Zamora
- Kamera:** Ricardo Zamora
Ausstattung: Ricardo Zamora
Sina Welle
- Kostüme:** Almut Stier
Schnitt: Guernica Zimgabel
Milenka Nawka
- Ton:** Marian Mentrup
Johannes Varga
- Musik:** Camille Saint-Saëns
Richard Wagner
Lili Boulanger
Georges Bizet
- Darsteller:** Charly Hübner
Tom Lass
Daniel Fripan
Heiko Pinkowski
Claudia Jacob
- Produktionsfirma:** Hochschule für Film und
Fernsehen
»Konrad Wolf«
(Potsdam-Babelsberg)
- im Auftrag von:** Arte Deutschland TV
GmbH (Baden-Baden)
- Länge:** 41 min
Format: DigiBeta, 16:9
Bild/Ton: Farbe, Stereo
Aufführung: Uraufführung (DE):
17.01.2008,
Saarbrücken,
Max-Ophüls-Preis

STILLER FRÜHLING**DEUTSCHLAND 2007/2008**

Regie: Nico Sommer
Drehbuch: Nico Sommer
Kamera: Dimitri Hempel
Kostüme: Anne Dettmer
Schnitt: Nico Sommer
Ton: Christoph Belau

Darsteller:
Tom Lass Sebastian
Thorsten Kaphahn Hugo
Livia S. Reinhard Liebestherapeutin
Robert Valentin Axel
Hofmann
Claudia Jacob Mutter
Nilam Farooq Lara
Joanna Castelli Frau

Produktionsfirma: Kunsthochschule Kassel
(Kassel),
süsssauer
Filmproduktion (Berlin)

Produzent: Nico Sommer
Länge: 49 min
Format: DigiBeta, 1:1,78
Bild/Ton: Farbe, Ton
Aufführung: Uraufführung (DE):
17.01.2008,
Saarbrücken,
Max-Ophüls-Preis

AUSZEICHNUNGEN (Auswahl):

**Dokumentarfilm- und Videofest Kassel
2008**
Goldener Herkules

REBECCA

DEUTSCHLAND 2014

Regie: Anna Kohlschütter
Kamera: Bine Jankowski
Szenenbild: Uli Friedrichs
Maske: Stefanie Herstel
Kostüme: Johanna Blott
Schnitt: Gesa Hille
Ton: Ronny Müller

Darsteller:
Lisa Wolle Rebecca
Björn von der Wellen Pilipp
Axel Siefer Vater
Ben Hartmann Ben
Christin Nichols Maria
Tancredi Volpert Théo
Helge Pomorin Max
Michael Arndt Herr Klaußner
Gastaud

Produktionsfirma: Internationale
Filmschule Köln GmbH
(ifs) (Köln)

Producer: Maureen Adlawan

Produktionsleitung: Alexander Niemeyer

Aufnahmeleitung: Nils Strüven (Set)

Filmförderung: Film- und Medien
Stiftung NRW
(Düsseldorf)

Länge: 28 min

Format: DCP

Bild/Ton: Farbe, Dolby

Aufführung: Aufführung (DE):
13.04.2014, Köln,
Frauenfilmfestival

AUSZEICHNUNGEN (Auswahl):

achtung berlin 2015
Bester mittellanger Film

Dekalog-Filmpreis 2014
3. Preis

**Internationales Frauenfilmfestival
Dortmund/Köln 2014**
Nationaler Wettbewerb für Bildgestalterinnen
(ex aequo „Der Wald ist wie die Berge“)

SYMPOSIUM

TEIL 1 - TEIL 3

Symposium „German Mumblecore“ (28./29. November 2014)

Teil 1: „Improvisation als Stilmittel? Neue Wege in der Filmproduktion“

Kamera & Ton: Christian Appelt
Moderation: Urs Spörri, Bernd Zywietz
Organisatoren: Urs Spörri, Sophie Hartleib, Bernd Zywietz
Veranstalter: Deutsches Filminstitut (Frankfurt), FILMZ –
Festival des deutschen Kinos (Mainz)

Symposium „German Mumblecore“ (28./29. November 2014)

Teil 2: „German Mumblecore – Vorläufer, Selbstverständnis und Ausblick“

Kamera & Ton: Christian Appelt
Moderation: Urs Spörri, Bernd Zywietz
Organisatoren: Urs Spörri, Sophie Hartleib, Bernd Zywietz
Veranstalter: Deutsches Filminstitut (Frankfurt), FILMZ –
Festival des deutschen Kinos (Mainz)

Symposium „German Mumblecore“ (28./29. November 2014)

Teil 3: „Chancen und Risiken neuer Vertriebs-, Verleih- und Abspielformen und die Zukunft des German Mumblecore“

Kamera: Daniel Bella
Ton: Jascha Gassen
Moderation: Bernd Zywietz, Urs Spörri
Organisatoren: Urs Spörri, Sophie Hartleib, Bernd Zywietz
Veranstalter: FILMZ – Festival des deutschen Kinos (Mainz),
Deutsches Filminstitut (Frankfurt)

9) ROCK'N'ROLL GEGEN DIE SEHGEWOHNHEITEN

DIE CUTTER DER IMPRO-FILMEMACHER RANISCH, LASS UND SOMMER IM INTERVIEW

Improvisation über alles – der neueste Streich des German Mumblecore steht bevor: Am 12. November startet ALKI ALKI von Axel Ranisch in den deutschen Kinos. Zu diesem Anlass hat Urs Spörrli für kino-zeit.de drei führende Cutter dieser spannenden Bewegung des deutschen Filmes in einem Interview in Berlin befragt: Milenka Nawka, Gesa Jäger und Bernhard Strubel.

Wir treffen uns im „sehr guten Büro“ der Produktionsfirma „Sehr gute Filme“, mitten in Prenzlauer Berg. Das Lebensgefühl der Impro-Filmer spiegelt sich auch hier wider, die Räume wirken wie eine Mischung aus Wohngemeinschaft und Büro. Menschlich eben. Nebenbei telefoniert Anne Baeker, die Produzentin von Axel Ranisch, vor der Haustür liegt ein kleiner grüner Berliner Stadtpark und junge Mütter drängen Kinderwagen an Kinderwagen über die engen Bürgersteige. Drinnen spreche ich mit drei führenden Cuttern des German Mumblecore – einer der spannendsten Bewegungen des aktuellen deutschen Filmgeschehens.

Milenka Nawka kommt ursprünglich vom Theater. Nach einer Schnitthospitanz bei Michael Schorrs Kultfilm SCHULTZE GETS THE BLUES bewarb sie sich für Studium an der HFF Konrad Wolf, der heutigen Filmuniversität Potsdam-Babelsberg, wo sie im zweiten Anlauf genommen wurde. Ihr allererster Regisseur im Studium für einen Dreiminüter in der ersten Uniwoche war: Axel Ranisch. Bis heute hat Milenka Nawka seitdem jeden Film von Axel Ranisch geschnitten, darunter DICKE MÄDCHEN, ICH FÜHL MICH DISCO und den am 12. November startenden ALKI ALKI.

Gesa Jäger erkannte schon bald nach dem Abbruch eines Geschichtsstudiums während einiger Praktika bei Film und Fernsehen, dass die Montage das Richtige für sie ist: Für den NDR begann sie als Volontärin, später Festangestellte, und war als Schnittassistentin vor allem mit Nachrichtensendungen betraut. Bei ihrem Studium an der HFF Konrad Wolf lernte Gesa Jäger Regisseur Jakob Lass kennen, für den sie den Überraschungshit LOVE STEAKS schnitt und aktuell an dessen Kinoprojekt TIGER GIRL arbeitet.

Bernhard Strubels Ausgangspunkt für die Montage waren Krieg der Sterne-Comics, die er bereits als Kind Szene für Szene nachzeichnete. Mit den ersten Computern gestaltete er hobbymäßig kurze Filme, nach der Schule entschied er sich aber zunächst für eine „solide Ausbildung“ als Krankenpfleger. Zudem studierte er an der SAE und machte seinen Abschluss an der Middlesex University London über die Schnittgeschwindigkeit bei den James Bond-Filmen. Anschließend machte sich der Autodidakt selbständig und arbeitete als Schnittassistent. Bei dem Kurzfilm LITTLE THIRTEEN lernte er Regisseur Nico Sommer kennen, für den Bernhard Strubel seitdem die Spielfilme SILVI (als Co-Cutter) und FAMILIENFIEBER schnitt.

Urs Spörri: EURE FILME EINT, DASS SIE VOR LEBENDIGKEIT UND ENERGIE NUR SO STROTZEN. AM SET IMPROVISIEREN ALLE: REGIE, KAMERA, SCHAUSPIELER. DA ENTSTEHT OFTMALS EIN RICHTIGER FLOW MIT LANGEN TAKES, DIE ABER ANSCHLIESSEND SICHER NICHT LEICHT ZU MONTIEREN SIND. IST ES SCHWIERIGER EINEN IMPRO-FILM ZU SCHNEIDEN ALS EINEN FILM MIT DREHBUCH?

Gesa Jäger: Für mich war es eine Riesenherausforderung, weil ich ja vom Fernsehen und damit aus einer viel braveren Ecke komme. Da gab es sehr klare Regeln fürs Schneiden, was man darf und was man nicht darf. Als Jakob [Lass] mir erzählt hat, dass sie bei LOVE STEAKS mit Jump Cuts arbeiten wollen, ging das mit meinem Empfinden von „schönen Schnitten“ erstmal nicht gut zusammen. Ich habe dann aber auch mit Hilfe von Jakob sehr schnell gelernt loszulassen. Wir haben mit FOGMA ja viele Regeln aufgestellt und da gibt es natürlich auch welche für den Schnitt. Direkt über meinem Schnittplatz an der Wand stand dann: Wir brauchen Achssprünge! Wir brauchen gegenläufige Bewegungen! Mit jedem Schnitt soll Zeit vergehen! Also eigentlich stand an der Wand, es soll so dreckig wie möglich sein. Und diese Sicherheit, dass es so sein soll, hat mich richtig locker gemacht. Es war eine Befreiung von all den Zwängen und Konventionen, denen man als Editorin sonst oft ausgesetzt ist.

Milenka Nawka: Ich empfinde das als große Freiheit. In der Arbeit an konventionellen Filmen fühle ich mich begrenzter. Das ist hier anders. Man muss nicht dauernd daran denken, dass alles scharf sein sollte oder nicht geschwenkt werden darf. Denn genau darüber funktionieren solche Schnitte meines Erachtens. Es ist ja eh alles in der Bewegung, dann folgt auch der Schnitt der Bewegung.

Bernhard Strubel: Für mich gab es da gar keinen so großen Unterschied zwischen meinen kommerziellen Kurzfilmen und den Impro-Filmen, außer dass ich bei den konventionellen Projekten vorher schon das Drehbuch kannte. Aber trotzdem gab es auch dort Überraschungen. Es klappt ja auch nicht immer alles so, wie es im Drehbuch steht. Es ist immer eine Bastelei, um auf die Emotion zu kommen – bei der Improvisation vielleicht noch etwas mehr. Das ist unser Job, das ist das Schöne daran. Die kultigen Szenen bei Martin Scorsese sind ja auch improvisiert und wenn man sich die Arbeit von Thelma Schoonmaker anguckt, die hat Anschlussfehler noch und nöcher! Wenn die Emotion stimmt, ist der Rest egal.

Urs Spörri: WIEVIEL WISST IHR DENN ZU BEGINN EURES PROJEKTS?

Gesa Jäger: Das ist ganz unterschiedlich. Bei LOVE STEAKS kannte ich die Geschichte nicht, außer dass da zwei Menschen sind, die in einem Hotel arbeiten. Und dann durfte ich mir diese 78 Stunden angucken. So viele schöne Überraschungen! Und dann kann man alle Einheiten – ich spreche gern von Materialeinheiten anstelle von Szenen – schon während des Anschauens auf ein Drittel verdichten: Was hat mich besonders berührt? Was hat mich besonders überrascht? Und beim weiteren Prozess habe ich eigentlich nur noch mit dem reduzierten Material gearbeitet. Ich glaube, der große Vorteil sind genau diese Überraschungen, die das Material bietet, die bei einem konventionell gedrehten Film so nicht passieren können. Denn dort sind sie schon vorangelegt.

Urs Spörri: WIE DARF MAN SICH DAS DENN VORSTELLEN, DIESES „RAUSPICKEN“ VON ÜBERRASCHENDEN HÖHEPUNKTEN? IST DAS WIE BEIM SCHNEIDEN EINES DOKUMENTARFILMS?

Milenka Nawka: Ich finde es schon ähnlich wie beim Dokumentarfilm. Man hat lineares Material, aneinandergereihte Szenen.

Bernhard Strubel: Bei einer Doku kann ich von der Realität aber nicht abkommen und muss mich daran halten. Unsere Filme sind Fantasie. Im Dokumentarfilm gibt es viel mehr Einschränkungen, wir haben mehr Freiheiten.

Gesa Jäger: Ich finde die Arbeit sehr ähnlich, aber bei unseren Impro-Filmen kann man eher von Anfang an einen roten Faden erkennen als bei vielen Dokus, wo dieser rote Faden dramaturgisch meist im Schnitt selbst vom Editoren gestrickt werden muss. Man muss sich vorstellen: Da ist etwas, das ist 15 Minuten lang und unglaublich gut – und ich darf mir aus diesen 15 Minuten all die Momente herauspicken, die mich am meisten unter Strom setzen. Und die dann geschickt miteinander verbinden. Das ist eine große Freiheit, bei der viel aus dem Bauch heraus geschieht und die sehr viel mit Rhythmus zu tun hat. Da geht es mehr ums Fühlen als ums Nachdenken. Bei konventionellen Filmen arbeite ich als Cutterin viel mehr taktisch: Wann will ich welche Person aus welchem Winkel wie nah sehen? Diese Fragen stellen sich hier gar nicht. Das sind zentrale Momente, um die ich herum arbeite. Damit kann ich sehr frei umgehen. Wie auf so einer Universumstapete voller Kreise und Spiralen kann man sein eigenes filmisches Universum aufbauen.

Milenka Nawka: Wenn ein Film hoch aufgelöst ist, dann hast du eine Szene aus vielen Perspektiven und Einzelteilen, die schon eine gewisse Struktur vorgeben. Mit so einem Material kann man weniger spontan und impulsiv umgehen und es gibt nicht so viele überraschende Momente. Und das meine ich mit linear. Wenn du so einen Haufen Impro-Material hast, dann hast du kein Muster im Kopf. Dann bist du frei. Du suchst deine Insel – die willst du haben, die legst du an und dann versuchst du alles drum herum auszustreichen, dass es eine Szene ergibt. Manchmal funktioniert das nicht und man ärgert sich, wenn jemand etwas Wichtiges sagt, was aber nicht im Bild ist, das ist das Risiko.

Urs Spörri: ES IST JA AUCH NICHT JEDER SCHAUSPIELER EIN IMPROVISATIONSGENIE WIE PETER TRABNER. WIE VERHINDERT MAN DENN ALS CUTTER, DASS IM FERTIGEN FILM EIN ÜBERGEWICHT EINES SCHAUSPIELERS ENTSTEHT – DEM DIE IMPROVISATION VIELLEICHT BESSER GELINGT ALS ANDEREN UND DER AM SET VIEL LÄNGER VOR DER KAMERA AGIERT?

Milenka Nawka: Es ist in jedem Film anders gewichtet. Peter [Trabner] hatte von vornherein ein sehr breites Spektrum an improvisatorischen Mitteln zur Verfügung. Er hat früher viel Straßentheater und Standup-Performances gemacht, glaube ich. Heiko [Pinkowski] hat sich über die Filme unglaublich entwickelt, er spürt sehr tief in seine Figuren rein, wodurch jeder Impuls hochgradig authentisch ist. Das macht ihn auch so wandelbar. Beide ergänzen sich im Ergebnis

sehr gut. Grundsätzlich aber fällt bei Axel [Ranis] am Set kein Schauspieler „durch“, weil Axel es mit seinem Talent und speziellen Methoden schafft, in jedem die Fähigkeit zum Improvisieren zu erwecken. Das A und O ist dabei die intensive Vorbereitung auf den Dreh. Im Schnitt orientiere ich mich an den Hauptfiguren: Wie viel Raum brauchen sie und wie viel können sie selber füllen? Dementsprechend werden dann die anderen Figuren gewichtet.

Bernhard Strubel: Bei Familienfieber lieferte Peter Trabner eine klasse Impro-Schauspielleistung ab und brachte damit auch verdammt viel lustiges und neues Material. Peter ging immer weiter. Und zwar mit fast jedem Take. Während Jörg Witte im Gegensatz sehr gut darin war, Szenen exakt zu wiederholen. Was wichtig war für die Kontinuität und für die Charaktere insgesamt. Eine tolle Ergänzung zu Peter. Aber da gab es dann natürlich ein Ungleichgewicht an Material, das man erstmal ausbalancieren muss. Es sollte ja ein Ensemblefilm sein.



Milenka Nawka: Das Geheimnis liegt im grundsätzlichen Vertrauen zueinander. Regisseur, Schauspieler, Kameramann, Tonmann, alle müssen in einem Groove miteinander sein und ohne Worte wissen, was der andere will. Sonst funktioniert das schon am Set nicht. Und dadurch entsteht die erste Freiheit und Lebendigkeit. Ein Schauspieler, der ins kalte Wasser der Improvisation geworfen wird, hat anfangs einige Hemmungen zu überwinden. Dafür braucht er ein ganz tiefes Vertrauen und zugleich Übung und Technik. Wenn sie das dann hinkriegen, ist für mich der Urknall geschehen. Das bringt den Film in eine andere Dimension.

Urs Spörrli: DAS VERTRAUEN SETZT SICH JA AUCH AM SCHNITTPLATZ FORT. TIMON SCHÄPPI, DER KAMERAMANN VON LOVE STEAKS, HAT MIR VON DER REGIEANWEISUNG DURCH JAKOB LASS ERZÄHLT: „DREH EINFACH, MACH DIR KEINE GEDANKEN UM DEN SCHNITT – DIE KRIEGEN DAS SCHON IRGENDWIE HIN.“ SIND DA „SCHÖNE SCHNITTE“ ÜBERHAUPT NOCH MÖGLICH? ODER GIBT'S DANN NUR NOCH JUMP CUTS?

Milenka Nawka: Auf jeden Fall gibt es schöne Schnitte!

Bernhard Strubel: Also ich bin ein Fan von konventionellen Schnitten, das klingt hier jetzt so

negativ. Klassischer Schnitt überlegt sich sehr genau, warum schneide ich jetzt von der Totalen auf die Nahe und umgekehrt. Warum mache ich das? Ich will nicht Regeln brechen, nur um Regeln zu brechen. Wie wirkt Schnitt heute noch – Jump Cuts und Achssprünge führen heute noch bei mir zu einer Irritation. Da fliege ich raus. Das muss bewusst eingesetzt werden. Klassischer unsichtbarer Schnitt ermöglicht hingegen ein komplettes Eintauchen in die filmische Realität. SILVI hatte noch viele Jump Cuts, die mich störten, als ich zum Schnitt hinzukam. Nico und ich besprachen diese dann individuell, welche wichtig und gut sind und welche nicht. Und gemeinsam entschieden wir uns mit FAMILIENFIEBER einen Film zu machen, bei dem man noch mehr im Fluss drin ist. Der Schnitt sollte hier nicht weiter auffallen. Ist ja auch blöd, wenn man über einen Film spricht und den nur gut findet, weil der so tolle Jump Cuts hat. Es wäre schön, wenn man über Inhalte redet und nicht über die Spielereien drumherum.

Gesa Jäger: Aber wenn ich dich so reden höre, klingt es so, als wäre ein Jump Cut für dich eher etwas, was es zu vermeiden gilt.

Bernhard Strubel: Es gibt Szenen, da ist das echt toll. Aber die Motivation muss stimmen. Ich benutze es extrem gerne in Imagefilmen, Werbung, Actionszenen oder wenn ich bewusst eine Irritation setzen oder einen Zeitsprung erzählen will. Da macht es auch richtig Spaß. Mitten im Dialog ein Jump Cut, da hat man das Gefühl, dass da Zeit vergangen ist. Und das passt dann nicht.

Gesa Jäger: Es kommt immer auf den Film an, den man gerade sehen möchte. Ich kann mich wunderbar einen Abend lang aufs Sofa legen, Serien gucken und einkuscheln. Aber wenn ich ins Kino gehe, möchte ich herausgefordert werden. Durch unsere Art des Schnitts muss ich als Zuschauer mitarbeiten und kann mich nicht einfach nur zurücklehnen. Es kommt auf die Gewichtung an. Man muss natürlich auch Ruhepausen einbauen. Aber gerade bei LOVE STEAKS war von Anfang an klar, dass die Jump Cuts die Welt der beiden Protagonisten repräsentieren sollen. Diese Ruhelosigkeit des Hotels.

Milenka Nawka: Der Rhythmus ist entscheidend. Gerade dann können mit Jump Cuts oder Reißschwenks sehr dynamische Übergänge entstehen. Dabei ist gar nicht gesagt, dass dadurch Kontinuität verloren geht. Die ergibt sich aus dem Material und nicht aus dem, was durch ein Drehbuch vorgegeben ist. Das ist wie, wenn man ein Lego-Set kauft und es nach Anleitung zusammenbaut. Das sieht dann, wie erwartet, super aus. Dann baut man es irgendwann wieder auseinander und stellt fest: Da fehlen plötzlich ein paar Teile! Also, hauen wir noch mal eine Kiste dazu und bauen was komplett entgegengesetzt der Bauanleitung.

Urs Spörri: JETZT MACHT IHR ABER IMMER ERFOLGREICHERE FILME. DANN KOMMEN DOCH BESTIMMT DIE FERNSEHREDAKTEURE UND SAGEN: WIR WOLLEN ABER NUR DAS, WAS AUF DER LEGOPACKUNG AUßEN DRAUF IST.

Milenka Nawka: Naja. Immer dieser Horror mit den Fernsehredakteuren, von dem alle reden – das habe ich in meiner bisherigen Laufbahn noch nie erlebt. Ich kann das überhaupt nicht nachvollziehen. Wir werden von unserer Redakteurin immer ermutigt. Die sagt dann ab und zu leise: „Ihr wisst schon, dass ihr hier gegen die Sehgewohnheiten arbeitet?“ Und dann sagt sie aber: „Macht es trotzdem!“ Sie gibt uns nichts vor in dieser Hinsicht. Gleichzeitig nehmen wir

das aber auch an und schauen besonders genau hin, wenn sie sagt, etwas sei gegen die Sehgewohnheiten. Dann denken wir auch drüber nach, wie etwas weniger „Anti“ wirken kann. Man will ja nicht die Zuschauer vergraulen, darum geht es uns ja überhaupt nicht. Im Gegenteil.

Urs Spörri: APROPOS SEHGEWOHNHEITEN: WOLLT IHR DIESE BEWUSST VERÄNDERN?

Gesa Jäger: Ich sehe mich nicht als Kämpferin für andere Sehgewohnheiten. Ich glaube, Sehgewohnheiten entwickeln sich mit den Generationen und den Dingen, die konsumiert werden, immer weiter. Aber ich muss natürlich zugeben, dass sich meine Sehgewohnheiten durch das Arbeiten an den Impro-Filmen stark verändert haben. Was ich früher „schön“ genannt habe, erscheint mir jetzt eher ein bisschen langweilig. Dieser unsichtbare Schnitt. Ich verabscheue konventionelles Schneiden nicht. Aber man sollte eben nicht um jeden Preis daran festhalten, wenn eine andere Vorgehensweise dem Stoff gut täte.

Milenka Nawka: Mir ist zum ersten Mal bei Lars von Triers GEISTER aufgegangen, dass das funktioniert. Da kreist die Kamera um die Leute herum, schwimmt mal und springt an anderen Stellen. Das wirkt vielleicht erstmal irritierend, weil es gegen eine Gewohnheit geht. Aber man ist als Zuschauer gleich viel mehr gefordert, man ist sofort hellwach. Das finde ich wahnsinnig spannend. Eine amerikanische Schulze kann mich zwar vielleicht genauso emotional ergreifen, aber diese Variante packt mich mehr und ist eher mein Geschmack. Noch einmal: Man muss bei jedem Film dem Material folgen. Und wenn der Film Rock'n'Roll gedreht ist – DICKE MÄDCHEN ist für mich unser Paradebeispiel – dann ist das ein Befreiungsschlag. Auch für Axel [Ranisch]. Da sitzt er ewig an dem Drehbuch zu ICH FÜHL MICH DISCO und schreibt, um den Erwartungen gerecht zu werden, 15 Drehbuchfassungen, obwohl das so gar nicht seine Arbeitsweise ist. Irgendwann reicht es ihm und er schnappt sich seine Kamera, geht raus und dreht einfach einen Film. So. Und das ist DICKE MÄDCHEN.



Bernhard Strubel: Das gibt eurem Film auch diese Frische.

Milenka Nawka: Das ist genau diese Lebendigkeit, dieser Schlag gegen das, was alle immer von einem verlangen. Diese Lebendigkeit fängt mit der ersten Minute an und hört mit dem Abspann wieder auf. Aber wie oft man so ein Prinzip wiederholen kann? Dafür würde ich meine Hand nicht ins Feuer legen. Wahrscheinlich ist so etwas kaum wiederholbar. Das kommt aus einem starken Impuls, das muss passen. Axel hat mit DICKE MÄDCHEN jedenfalls allen bewiesen, dass er ohne Drehbuch Filme machen kann.

10) DIE KAMERA ALS PROTAGONIST? BAUCHGEFÜHL TRIFFT ENERGIE

INTERVIEW MIT TIMON SCHÄPPI, JOHANNES LOUIS UND EUGEN GRITSCHNEDER – DREI KAMERAMÄNNER DES GERMAN MUMBLECORE (IM FEBRUAR 2014)

Beim *German Mumblecore* steht meist die Improvisation im Mittelpunkt. Die Kamera hat dabei eine wichtige Rolle: Sie wird zum Protagonisten und agiert als Mitspieler.

Während der Berlinale 2014 traf Urs Spörri (Deutsches Filminstitut) drei Kameramänner von zentralen Werken des German Mumblecore: Timon Schäppi (u.a. LOVE STEAKS und FRONTAL-WATTE), Johannes Louis (u.a. MÄNNER ZEIGEN FILME UND FRAUEN IHRE BRÜSTE, ECHOLOT und LAMENTO) sowie Eugen Gritschneider (u.a. FAMILIENFIEBER und zweite Kamera bei EIN GESCHENK DER GÖTTER). Alle drei kannten sich vor ihren Dreharbeiten kaum – arbeiten aber auf überraschend ähnliche Weise. Ein Annäherungsversuch an die wohl spannendste Entwicklung des aktuellen deutschen Films.

Urs Spörri: WELCHE VORERFAHRUNGEN HATTET IHR DREI DENN IN SACHEN IMPROVISATION? DAS KANN JA SICHER NICHT JEDER KAMERAMANN.

Timon Schäppi: Zu Beginn meiner Zeit an der Filmschule (Anm.: HFF Konrad Wolf in Potsdam) habe ich Jakob Lass kennengelernt und mit ihm zusammen den obligatorischen Erstjahresfilm gedreht. Als die nächste Übung kam, hab ich ihm vorgeschlagen ein Musikvideo zu drehen. Jakob sagte hingegen: Lass uns einen Improfilm drehen! Da wusste ich noch gar nicht, was das ist..

Johannes Louis: Das Drehen von Improvisation erinnert mich immer an Dokumentarfilme: Man dreht etwas, beobachtet und verhält sich zu Dingen auf eine ganz bestimmte Art. Bei uns in der Schule (Anm.: ebenfalls HFF Konrad Wolf in Potsdam) gab Michael Hammon als Professor, der mit Andreas Dresen dreht, ein Seminar „Wie dreht man improvisierte Filme als Kameramann?“. So setzt man sich ein bisschen mit der Thematik auseinander. Es gibt aber nicht den konkreten Wegweiser: So macht man einen Improfilm – da gibt es ganz verschiedene Formen! Eugen Gritschneider: Bei mir war es so, dass ich während meines Studiums (Anm.: an der HFF München) ganz viel Spielfilm gemacht habe, den klassischen Spielfilm mit zwölf Takes und viel Leuchten. Deswegen habe ich mich sehr über die Abwechslung bei FAMILIENFIEBER gefreut, ich fand es toll etwas Anderes zu machen. Ich weiß nicht, ob man einen bestimmten Background zum Improvisieren braucht. Um so drehen zu können, muss man sich drauf einlassen, vor allen Dingen uneitel sein und das Unperfekte auch für sich annehmen. Sonst geht's nicht und du bist schlecht drauf. Interessant finde ich, dass vieles bei euch ähnlich aussieht, manches aber komplett anders.

Johannes Louis: Vor zwei Jahren habe ich mit ECHOLOT eine andere Art von Improfilm gedreht. Der Film war ein Experiment. Es gab eine Seite Drehbuch mit einer groben Idee, dann waren wir zwei Wochen mit Schauspielern in einem großen leerstehenden Haus – ursprünglich war der Film geplant als Abschlussprojekt für Ernst Busch-Schauspieler. ECHOLOT war von der Form her ganz anders, hatte statische, gesetzte Bilder. Da gab es höchstens mal einen Schwenk, die Schauspieler liefen einfach aus dem Bild raus und die Kamera interagierte nicht so sehr wie beim dokumentarischen Drehen.

Urs Spörri: IST DIE IMPROVISATIONSARBEIT DEM DOKUMENTARISCHEN FÜR ALLE VON EUCH SO ÄHNLICH? SCHLIESSLICH HANDELT ES SICH JA TROTZDEM UM EINEN FIKTIONALEN STOFF UND DER REGISSEUR HAT DOCH BESTIMMT BILDER IM KOPF. WELCHE UNTERSCHIEDE GIBT ES FÜR EUCH? WERDEN SZENEN WIEDERHOLT? WIRD NACHGEDREHT, PLANT MAN ZWISCHENSCHNITTE?

Johannes Louis: Bei Isabell (Šuba) und MÄNNER ZEIGEN FILME UND FRAUEN IHRE BRÜSTE war es so, dass sie als Regisseurin unglaubliche Energie hat. Da gibt es nicht das bestimmte Bild im Kopf, sondern eher eine grobe Vision für das Ganze. Klar, irgendwie dreht man anders als beim Dokumentarfilm, verändert und verbessert Perspektiven und nutzt Wiederholungen, um das Spiel und die Erzählperspektiven zu ändern. Aber es ist dieselbe Herangehensweise: Man nimmt sich zurück, beobachtet und reagiert auf das, was um einen herum passiert.

Urs Spörri: TROTZDEM SIEHT ES BEI EUCH ALLEN IMMER AUS WIE EIN FIKTIONALER FILM – UND NICHT WIE EIN DOKUMENTARFILM. IRGENDWAS HABT IHR ANDERS GEMACHT, UM DIESEN FIKTIONALEN LOOK ZU ERREICHEN.

Eugen Gritschneder: Zu Beginn jeder neuen Szene reagiert man im ersten Take sehr viel, was ich auch gut finde. Nico (Sommer) hatte nur einen kleinen Assistenten-Monitor. Da hat er aber kaum draufgeschaut. Bei uns wurde allerdings schon wiederholt. „Wiederholt“ bedeutet in dem Fall die Veränderung der Kameraperspektive. Das heißt, wenn die Schauspieler improvisieren (und drei filmische Minuten kommen dabei raus), dann schneiden wir, Nico und ich, direkt im Kopf und sagen: Wir brauchen das und das und das – das unterscheidet uns vom Ansatz des „Drauflosfilmens“. In vielen Q&A's sind die Zuschauer überrascht, dass wir nur mit einer Kamera gedreht haben. Unser toller Cutter (Bernhard Strubel) war die ganze Drehzeit am Set anwesend und hatte den Entstehungsprozess quasi in Echtzeit mitbekommen. Das war auch unglaublich wichtig und hilfreich. Durch all diese kleinen Eingriffe, also Auflösung und aufwendiger Schnitt entsteht dann vielleicht das Gefühl, dass es „fiktional“ ist. So war's bei uns. Wie war's bei euch?

Timon Schäppi: Also bei uns ist es so, dass wir bei FRONTALWATTE wirklich dokumentarische Events eingebaut haben. Damals war das die Kiefer-OP des Hauptdarstellers, aus einer Eigeninitiative des Schauspielers heraus. Da haben wir gemerkt, wieviel Bock es macht, mit einem Schauspieler in ein dokumentarisches Umfeld zu gehen. Und bei LOVE STEAKS ist das ja ganz konkret Konzept gewesen, sich ein Stück weit in ein gemachtes Nest zu setzen. Den Production Value (Szenenbild und eine gewisse Authentizität) schon vor Ort zu haben, die man gar nicht erst herstellen muss – das war wichtig, besonders als Hochschulfilm mit unseren beschränkten Mitteln. Und dann mit Schauspielern da reinzugehen, das war ähnlich wie bei euch. Wir haben gesagt: Wenn wir wiederholen, dann darf nichts dasselbe sein. Jakob hat mich oft gezwungen, die Position zu wechseln, einfach um einen neuen Einstieg in die Szene zu haben und einen neuen Blick darauf zu gewinnen.

Johannes Louis: Das ist bei uns auch so, besonders mit der Location. Wir haben gesagt, wir nehmen diese Villa, um uns dort austoben zu können. Das ist natürlich schon ein dokumentarisches Arbeiten, aber der Unterschied ist, dass wir sagen können: Jetzt drehen wir eine Szene im Stall, jetzt gehen wir dahin. Das ist schon geplant. Oft ist es so, dass das erste Take totales

dokumentarisches Arbeiten ist – und bei den weiteren Takes geht es dann um das fiktionale Verfeinern.

Urs Spörri: SETZT IHR LICHT?

Johannes Louis: Minimal. Also bei Nachtszenen minimal (wie bei ECHLOT) und ansonsten sind es eher die Entscheidungen, wie man mit dem vorhandenen Licht arbeitet. Man sucht nach Locations die bereits gute Lichtverhältnisse haben und entscheidet, zu welcher Uhrzeit die Sonne gut steht... Wo positioniert man die Leute? Das ist eher wieder so eine Locationentscheidung, zu welcher Uhrzeit dreht man am besten, wann geht man wohin, damit die Sonne gut steht. Aber Lampen aufbauen, das machen wir ganz selten. Höchstens benutzen wir mal einen Reflektor.

Timon Schäppi: Auch minimal. Wir haben für LOVE STEAKS lange nach einem Hotel gesucht, was technisch hell genug war um mit dem vorhandenen Licht zu drehen und dabei ansprechend und für die Geschichte passend aussieht. Wir haben dann die Trennung zwischen kühlem Licht im Backstage-Bereich und warmem Licht im Frontstage-Bereich verstärkt. Für die Bildgestaltung allgemein fand ich besonders interessant, dass es eine lange Diskussion über Objektive gab: Drehen wir jetzt mit Zoomobjektiven oder mit Festbrennweiten? Jakob (Lass) wollte unbedingt, dass wir mit Festbrennweiten drehen, weil er gesagt hat: Ich will, dass du dich als Kameramann zu dem Geschehen positionierst und dich nicht distanzierst. Also dass du nicht in der Ecke stehen kannst, ranzoomst und sagen kannst: Ich bin dabei – aber eben nicht emotional, nicht als Person. Und ich habe total dafür gevotet, mit Zoomobjektiven zu arbeiten, weil wir dadurch viel mehr Mittel haben, um das Bild zu gestalten, unterschiedliche Bildgrößen zu haben und im Schnitt auch besser den Rhythmus entwickeln zu können. Schlussendlich haben wir uns dann für die Zoomobjektive entschieden. FRONTALWATTE haben wir noch mit Festbrennweiten gedreht, aber ich würde jederzeit wieder mit Zoomobjektiven arbeiten, weil ich das für ein unglaublich wichtiges Mittel halte, improvisierte Filme zu drehen.

Eugen Gritschneider: Ah, das ist ja interessant. Ich kam letztes Jahr zum Münchner Filmfest, direkt nach dem Dreh zu FAMILIENFIEBER, und hatte gerade diese verrückte Woche hinter mir. Wir hatten ja nur sieben Drehtage. (lacht) Dann habe ich LOVE STEAKS gesehen und das Gefühl gehabt: Da ist total vieles ähnlich! Und das ist toll, denn wir kannten uns überhaupt nicht. Ich wusste nicht, dass da jemand etwas Ähnliches macht. Bei uns war es so, dass ich fast alles mit einer Festbrennweite gedreht habe. Das war Absicht, denn ich hatte vier Schauspieler, was schwierig ist. Eigentlich hatte ich sogar sechs Protagonisten, aber ich habe immer vier im Bild. Aus demselben Grund war das bei mir wichtig: Wenn ich nah ran will, muss ich nah ran. Wenn ich weg will, muss ich weg. Wenn man so arbeitet, kann man nicht einfach die Kamera anmachen und mal mitnehmen, was so geht. Du musst eine Haltung entwickeln.

Johannes Louis: Ganz genau. Du musst dich entscheiden.

Eugen Gritschneider: Du musst dich entscheiden: Zu welchem Schauspieler gehe ich jetzt? Jetzt bewegen die sich acht Meter auseinander und ich muss mich entscheiden: In welche Richtung guck ich denn jetzt? Und zum Licht: Ich habe außen eigentlich gar kein Licht gesetzt, maximal einen kleinen Reflektor. Dann positionierst du dich in so einem Winkel zur Sonne, dass

es gut aussieht. Es wird also schon vorab entschieden, was man bezüglich des Lichts machen will. Aber es wird nichts gesetzt. Einzige Ausnahme war ein minimales Licht-Equipment bei den Innen-Nachtszenen incl. Practicals, da habe ich zwei bis drei Lampen angemacht.

Urs Spörri: MAN SPART ZEIT.

Eugen Gritschneider: Ja, man spart Zeit – aber vor allem gewinnt man durch diese Reduktion sehr viel Freiheit. Weil der Schauspieler überall hingehen kann. Wenn er im Dunkeln steht, steht er im Dunkeln, und ich kann hinterhergehen.

Johannes Louis: Was war deine Standard-Brennweite bei FAMILIENFIEBER? 28?

Eugen Gritschneider: Nein, noch weiter. Der ganze Film ist fast ausschließlich mit einem 21mm-Objektiv gedreht. Ich habe da lange gezögert, so weit zu gehen. Aber ich fand das gut. Scope.

Timon Schächli: Ja, mit Scope, das war eine Super-Entscheidung bei euch!

Johannes Louis: Wir hatten ECHLOT auf einer 50er gedreht. Aber bei MÄNNER ZEIGEN FILME UND FRAUEN IHRE BRÜSTE habe ich überwiegend mit einem Zoom gearbeitet. Außer bei Nachtszenen und den Effekt-Shots habe ich eine 28mm-Festbrennweite benutzt. Die beiden Filme sind ein komplett anderes Arbeiten.



Eugen Gritschneider: Ich hatte eben die 21er- und dann die 35er-High Speed-Brennweite, da wollte ich gar nicht langbrennweitiger gehen. Das ist immer so ein Reflex, aber das brauchte es nicht.

Urs Spörri: GERADE FIEL EINE FÜR MICH ZENTRALE AUSSAGE: IHR MÜSST EUCH GEGEN-ÜBER DEN SCHAUSPIELERN POSITIONIEREN. DAS IST AUCH BEI DEN FOGMA-REGELN ZU

FINDEN: DER KAMERAMANN IST EIN ZUSÄTZLICHER PROTAGONIST, ER MUSS ANGESPIELT WERDEN. IST DIESES „MITSPIELEN“ EINE ZUSÄTZLICHE HERAUSFORDERUNG FÜR EUCH ALS KAMERAMANN? MÜSST IHR EUCH VORAB BESPRECHEN MIT DEN SCHAUSPIELERN? GIBT ES PROBNEN? DAS IST JA SCHON ETWAS GANZ ANDERES, ETWAS NEUES, WAS ICH EHRDLICH GESAGT EXTREM SPANNEND FINDE. SEID IHR EIN WEITERER PROTAGONIST?

Johannes Louis: Allgemein gesprochen: Wenn ich Kamera mache, finde ich immer den Moment am besten, bei dem ich merke, dass ich total drin bin. Wenn ich vergesse, dass ich die Kamera auf der Schulter habe oder was da auf der Anzeige steht. Dann mache ich mir keine Gedanken: Was ist jetzt mit dem Licht? Oder ist das unscharf? Sondern es ist der Moment, in dem ich richtig drin bin, und nur noch mitkriege, was gerade vor mir passiert. Das ist jetzt aber nichts Spezielles beim Improfil, sondern das gilt generell für Handkameraarbeiten. Weil man da eine ganz andere Form der Bewegung hat. Das ist immer mein Ziel, an diesen Punkt heranzukommen. Aber das ist nie so, dass das vorher mit Schauspielern ausgearbeitet wurde. Ich habe aber einmal an einem Schauspielseminar teilgenommen, das war total hilfreich.

Timon Schächpi: Wichtig finde ich, ist, dass man eine Haltung zu dem was vor der Kamera passiert entwickelt. Man muss sich inhaltlich positionieren. Wir haben vorher viel über Perspektiven gesprochen. Wir wollten bei LOVE STEAKS einen Film haben, der zwei Figuren gleichberechtigt erzählt. Und wir haben ganz oft darüber geredet: Wessen Perspektive ist das in dieser Szene, wollen wir aus der Sicht von Clemens oder von Lara inszenieren, bzw. uns mit einem von beiden sympathisieren. Dann gab es beispielsweise die Regieanweisung von Jakob (Lass): Sympathisiere dich mal mit Lara und fühl dich so betrunken wie sie. So hat er gearbeitet. Die Kamera ist eine Variable, die man beeinflussen kann.



Johannes Louis: Aber du hast auch gesagt, dass mehrere Takes aus verschiedenen Perspektiven gedreht worden sind. Wie habt ihr das dann verbunden? Das ist dann ja nicht mehr eine so klare Entscheidung für eine Seite.

Timon Schächpi: Ich finde, wenn du die Erzählperspektive meinst – ohnehin ein schwieriger Begriff – dann hat das vor allem mit Verständnis zu tun. Für mich gibt es einen Unterschied

zwischen Erzählhaltung und Erzählperspektive. Haltung bedeutet, ob ich mich aggressiv verhalte, ganz schnell drauf zugehe oder mich passiv verhalte. Und Perspektive meine ich im Sinne von physischer Positionierung und Empathie mit einer bestimmten Figur.

Eugen Gritschneider: Ich finde das ganz wichtig, was du gesagt hast. Ich würde mich nicht als Protagonisten bezeichnen, aber du musst da mitspielen. Das ist das richtige Wort. Sonst bist du zu distanziert. Mir ging es oft so, dass sich bei vier Schauspielern vor der Kamera insgesamt dann fünf Personen (mit mir) bewegt haben. Man ist da kein Protagonist, aber man bewegt sich mit. Und man muss ran an den Kern. Wenn man da falsch steht, dann kommt es hinterher nicht richtig rüber. Ich hatte zwar auch Szenen zu zweit. Aber die Viererszenen sind die, die am spannendsten und aufregendsten waren. Wo ich mich immer ganz schnell entscheiden muss: Wo bin ich – und wo bin ich auch emotional. Dass man mitspielt und auch mitfühlt, in der Geschwindigkeit, in der das gedreht wird. Nur dann kann das funktionieren.

Urs Spörri: DAS GENRE IST BEI FAST ALLEN GERMAN MUMBLECORE-FILMEN DASSELBE: DIE TRAGIKOMÖDIE. WÄRE EURE ART DES DREHENS DENN AUCH ÜBERTRAGBAR AUF ANDERE GENRES?

Eugen Gritschneider: Oh, das ist schwierig, glaube ich. Ein improvisierter Horrorfilm wäre schwierig, weil der ganz viele formale Regeln hat.

Johannes Louis: Ja, das wäre sehr schwierig.

Eugen Gritschneider: Da gibt es Bilder und so viele Genreregeln, die man erfüllen muss oder sollte – wobei man sich auch fragen könnte, ob man mit denen brechen kann. Ich stelle es mir jedenfalls schwieriger vor als eine Tragikomödie.

Timon Schäppi: Ich mir auch vom Ansatz her, wobei bei BLAIR WITCH PROJECT hat das ja auch geklappt. Aber ich hätte total Lust, mal ein Drama oder einen Politthriller als Impro zu drehen.

Eugen Gritschneider: Das wäre spannend!

Timon Schäppi: Je formaler die Bildsprache (Montage, Kamera) ist, desto mehr muss man vielleicht planen. Aber es wäre ein interessanter Gedanke, das als Impro zu machen.

Eugen Gritschneider: Ich weiß auch nicht, interessant ist es auf alle Fälle, dass es so viele Tragikomödien bei uns sind. Vielleicht hilft das Genre Tragikomödie, die gewissen Momente, bei denen es einfach nicht perfekt ist, verzeihbar zu machen. Mit einer gewissen Heiterkeit, die das Genre ja auch hat.

Johannes Louis: Wir spielen ja auch immer mit einem gewissen Realismus. Unsere Geschichten sind realistische Geschichten. Und gerade wenn es Richtung Fantasy geht, und bigger than life werden soll – ich weiß nicht.

Eugen Gritschneider: BLAIR WITCH PROJECT, das geht natürlich als Improfilm. Aber ein klassischer Horrorfilm? Oder Fantasy?

Johannes Louis: Es wäre in jedem Fall ein interessantes Experiment. Sollten wir mal machen!

Timon Schäppi (lachend): THE DARK KNIGHT RISES AS IMPRO AGAIN.

Eugen Gritschner: HERR DER RINGE - REBOOT mit Handkamera und nur einer Brennweite. Spannend!

Timon Schäppi: Geil. Stellt euch vor: Ein Megaset. 1000 LKWs. Aber es wird einfach improvisiert. Vorne mit 360 Grad. Wo drehen wir heute? Alles klar. Mal schauen.

Eugen Gritschner: Und wir machen's einmal. Dann gehen wir nach Hause. Wir gucken einfach mal, wo die Pferde dann hinrennen.

Timon Schäppi: Genau.

Urs Spörri: REGISSEUR JAN GEORG SCHÜTTE, DER EBENFALLS IMPROVISIERTE FILME DREHT, VERSUCHT DAS BEI LEG IHN UM IM ANSATZ. ER WAGT EINEN GENREMIX, WEG VON DER REINEN TRAGIKÖMODIE HIN ZUM KRIMI. DER FILM FUNKTIONIERT UND HAT POWER, NUR BEI DEN KLASSISCHEN KRIMIELEMENTEN FÄLLT IHM DAS SCHWERER. GEHT DAS NUR MIT AUFEINANDER AUFBAUENDEN, DRAMTURGISCHEN GENREREGELN?

Timon Schäppi: Unter „Impro“ verstehe ich kein Genre, sondern eine Arbeitsweise, bei der man Ungeplantes miteinberechnet. Das lässt sich dann dosieren. Mike Leigh macht zum Beispiel Filme, bei denen er im Vorfeld mit den Schauspielern Szenen improvisiert, diese dann aufschreibt und festhält, um sie im Anschluss beim Dreh klassisch nach Drehbuch zu drehen.

Urs Spörri: IST MIKE LEIGH EIN VORBILD FÜR EUCH?

Timon Schäppi: Ich liebe die Filme. Mit Jakob arbeiten wir allerdings bisher so, dass er die Dialoge von den Schauspielern am Set improvisieren lässt.

Urs Spörri: DAS WÜRDEN DANN DEN CHARAKTER DER EINMALIGKEIT AUFHEBEN?

Johannes Louis: Und im Kern will man möglichst viele Freiräume schaffen. Je größer ein Projekt wird, mit Set und Production Design, musst dich beschränken und Entscheidungen vorher treffen. Beim Improfilm möchtest du aber gerade diese Entscheidung nicht treffen. Es muss mir möglich sein zu sagen: Das Wetter ist super, wir drehen draußen. Jetzt ist das Wetter scheiße, dann drehen wir drinnen. Jetzt gehen wir mal da hin – hier um die Ecke ist ein See, das ist ja super, da könnte man doch auch mal was machen.

Eugen Gritschner: Genau das hatten wir bei FAMILIENFIEBER. Wir hatten auf einmal eine Stunde Zeit, weil eine Schauspielerin nicht da war. Nico (Sommer) kam zu mir: Wir haben eine Stunde, komm mit. Wir fahren in den Wald. Was für einen Wald, frage ich? Keine Ahnung, wir fahren mal los. Dann fährst du ein Stück, eine Viertelstunde später stehst du im Wald und drehst eine halbe Stunde. Und dann bist du wieder zurück. Und das hat eine unglaubliche Stärke. Das geht halt nicht mit 40 Hobbits.

Timon Schättli: Ich mache keine Musik, aber so stell ich mir „jammen“ vor oder live Jazz auf der Bühne zu spielen. Du kannst alles nur einmal machen. Bei der Improvisation gibt es jeden Moment nur ein einziges Mal. Man kann nichts präzise, sondern nur in Varianten wiederholen. Das schafft natürlich eine große Spannung. Bei LOVE STEAKS gab es Takes, die 45 Min lang waren – da dreht man auch sehr viel Ballast und man muss aushalten, dass es manchmal fahrig wird. Aber wenn man das durchsteht, macht man immer wieder die bereichernde Erfahrung, dass plötzlich alles zusammenkommt: die Schauspieler finden die Szene, die Kamera steht richtig, der Moment ist intensiv und es entsteht etwas, was man sich so genau nie hätte ausdenken können. Dabei entsteht im besten Falle eine Frische, die schwer zu schreiben ist. Auf diese Punkte arbeitet man eigentlich die ganze Zeit hin.

Eugen Gritschneider: Und ich glaube, dass man die Energie sieht. Bei uns war es ähnlich. Mich hat am ersten Drehtag von FAMILIENFIEBER mein Kameraassistent immer gefragt: Was machen wir jetzt? Und ich konnte es ihm nicht sagen. Am zweiten Tag hat er damit aufgehört. Da hieß es dann, es gibt eine Szene, da steigt Peter (Trabner) vor dem Haus aus dem Auto aus. Also gut, er steigt aus dem Auto aus, drehen wir das. Und 20 Minuten später ist der durch alle Zimmer gelaufen, ist heulend zusammengebrochen, schreiend in den Garten raus und nach 26 Minuten war das Take zu Ende. Dann schaut mein Kameraassistent mich an und sagt: Das war also „Er steigt aus dem Auto aus“? Man dreht auch viel Ballast, und man kann dieses Vorgehen in Frage stellen, aber es kommt definitiv etwas dabei raus. Wir mussten auch einmal unseren Drehplan umstellen weil zwei unserer Schauspieler kurzfristig einen Drehtag reinbekommen haben! Dann muss man reagieren.

Johannes Louis: BEI MÄNNERN ZEIGEN FILME UND FRAUEN IHRE BRÜSTE war es auch so, die Takes waren schon lang mit 20 bis 30 Minuten. Das war bei ECHOLOT anders: Da gab es eine Entscheidung für einen Raum. Aber ist das jetzt Haltung oder Perspektive?



Eugen Gritschneider: Da müssen wir Timon nochmal fragen. (alle lachen)

Johannes Louis: Das hat mit der Kameraentscheidung zu tun, da war man nicht so flexibel. Man hat gemerkt: Hier funktioniert das nicht, dann geht man an einen anderen Ort.

Eugen Gritschneider: Wichtig ist außerdem festzuhalten, bei allem was wir hier besprechen, dass uns auch der Ton sehr wichtig war. Das ist nicht beliebig. Die Schauspieler haben große Vorarbeit geleistet und sich Etwas überlegt. Nico als Regisseur hat eine Idee, man selbst als Kameramann hat eine Idee, und dann guckt man zwar was jetzt geschieht. Aber es muss vor allem filmisch bleiben.

Urs Spörri: NOCH EINE FRAGE ZUR VORARBEIT: ES GIBT JA NUR EIN KURZES SCRIPT, EIN GERÜST ODER EIN DREHBUCHSKELETT. HABT IHR ALS KAMERALEUTE MEHR INFORMATIONEN ALS DIE SCHAUSPIELER? GIBT ES AUSFÜHRLICHERE BESPREDHUNGEN MIT DEN REGISSEUREN UND LOOKALIKES – SO WIE IN DIESEM ANDEREN FILM SOLL ES DANACH AUSSEHEN? ODER BEHANDELT DER REGISSEUR EUCH WIE EINEN SCHAUSPIELER?

Johannes Louis: Bei ECHOLOT gar nicht. Der statische Stil der Kamera war das einzige und wir gucken, wohin das läuft. Man hat dann schnell gemerkt: Das funktioniert gut, das nicht. Dann hat man den visuellen Stil während des Drehs entwickelt. Und bei Isabell (Šuba) gab es dann verschiedene Blöcke. Da waren auch schon Sets oder Orte gesetzt, Konflikte an den Orten waren festgelegt, und die Montagesequenzen dazwischen waren auch klar. Wir haben uns sehr viel über Farben und Tonalität unterhalten.

Urs Spörri: DAS IST JA STANDARD UND EIGENTLICH NICHTS BESONDERES FÜR EINEN IMPROFILM.

Johannes Louis: Wir hatten keinen eigenen Background wie ein Schauspieler, sondern wirklich nur eine allgemeine Herangehensweise. Wir haben natürlich auch ein bisschen gemeinsam Filme geschaut: Das findet sie als Regisseurin gut, das finde ich gut. Aber das ging alles total schnell, nach zwei Wochen Vorarbeit waren wir schon in Cannes. Von daher ist das vielleicht nicht das beste Beispiel.

Timon Schächpi: Für LOVE STEAKS konnten wir auf den Erfahrungen aus FRONTALWATTE aufbauen. Wir wollten einen schnellen Film machen, der schnell zu schneiden sein sollte. Kein fotografierter Film, bei dem man Bilder baut. FRONTALWATTE haben wir noch viel verkrampter gedreht, da habe ich viel häufiger gedacht: Was brauche ich jetzt hier als Gegenschuss? Davon haben wir uns befreit. Jakob (Lass) hat immer gesagt: Vergiss, wie du es schneiden willst. Wir kriegen das schon geschnitten. Das war eine der wertvollsten Erfahrungen bei LOVE STEAKS für mich. Wenn ich meinem Bauchgefühl vertraue, mit einer Kamera drehe – man kann es schneiden. Für die Montage ist dann natürlich kein „Continuity Editing“ möglich, sondern es ist mehr ein „skulpturierendes Schneiden“, wie es Jakob und Gesa Jäger, die Editorin von LOVE STEAKS, nennen. Man hat einen großen Pool an Material, aus dem man schöpfen kann. Da liegt dann auch wieder die Herausforderung, dass man aus den vielen Möglichkeiten eine Auswahl trifft.

Johannes Louis: Das war das, was ich eben mit einer Haltung meinte. Wenn du deiner Intuition folgst, dann triffst du Entscheidungen, was dich interessiert, und die den ganzen Film prägen. Damit begibst du dich in einen Tunnel. Wenn du nachdenkst, wie die Szene geschnitten werden kann, wird der Tunnel ein bisschen schwammiger.

Eugen Gritschneider: Bei uns war das so: Nico (Sommer) hat on einmal einen Film nur mit einer Brennweite gedreht und damit gute Erfahrungen gemacht. Wir haben dann außerdem sehr viel darüber gesprochen wo es nicht hingehen soll, nämlich einfach die Kamera draufhalten. Wir wollten eine Bildästhetik die sich trotz der kurzen Drehzeit vom rein Dokumentarischen abhebt. Das war mir wichtig. Was wirklich für mich das Größte war, war die Freiheit, die man dabei hat. Wir wollten einen Film machen, der Spaß macht. Spaß zum Gucken, der voller Energie und Emotionen steckt.

Urs Spörri: BAUCHGEFÜHL UND ENERGIE TREFFEN AUF EINANDER. DAS CHARAKTERISIERT AUCH DEN GERMAN MUMBLECORE INSGESAMT SEHR GUT, FINDE ICH. ICH DANKE EUCH FÜR DAS GESPRÄCH. UND WIR SIND GESPANNT AUF EURE NÄCHSTEN WERKE.

11) ÜBER DEN AUTOR

Urs Spörri arbeitet als zertifizierter Kulturmanager, Moderator und Journalist. Für das Kino des Deutschen Filmmuseums Frankfurt kuratiert er monatliche Filmreihen mit Gästen aus der Filmwelt und fungiert als Experte für den aktuellen deutschen Film im Deutschen Filminstitut, wo er auch das Symposium zum German Mumblecore im November 2014 organisierte. Seit vielen Jahren beschäftigt sich Spörri mit dem Phänomen des improvisierten Kinos und kennt die Filmemacher des German Mumblecore aus zahlreichen persönlichen Gesprächen und Begegnungen. Darüber hinaus ist Urs Spörri als Moderator bei Kultur-Events aller Art tätig – vom Filmfest München bis zum Saarbrücker Filmfestival Max Ophüls Preis, vom Podiumsgespräch bis zur Abendgala. Als langjähriger Leiter des Mainzer Filmfestivals FILMZ gilt seine Leidenschaft dem Kino: Seit 2010 ist der studierte Filmwissenschaftler zudem Gutachter der Deutschen Film- und Medienbewertung, die über die Vergabe von Prädikaten („besonders wertvoll“ und „wertvoll“) entscheidet.

www.kultur-event.com

Kontakt: anfrage@kultur-event.com



