

■ Inhalt

| | |
|---|-----|
| Editorial | 5 |
| «Der Film fließt zurück ins Meer des Lebens» | |
| Ein Gespräch mit Dominik Graf | 7 |
| Werkverzeichnis | 113 |
| Abbildungsverzeichnis | 135 |

In Dominik Graf's Werk verdichtet sich nichts weniger als ein halbes Jahrhundert bundesrepublikanischer Mediengeschichte: ihre Sehnsüchte und Sackgassen, ihre Formate, Förderroutrinen, Verdrängungen. Und zugleich zeigt dieses Werk, wie man sich inmitten dieser Strukturen immer wieder neu erfinden kann: als Regisseur, Autor, Essayist, Kino- und Fernsehfilmer, Hörspielmacher, Dokumentarist, Chronist, Komponist – und als jemand, der das Zeitgemäße mit einer Leidenschaft verachtet, die jede Generation erst einmal wieder lernen müsste.

Dominik Graf hat den deutschen Polizeifilm aus dem verholzten Fernsehkrimi befreit und ihn als wütende, schmutzige, hard-boiled-Variante neu konstellierte. Seine FAHNDER-Folgen, DIE KATZE, seine TATORTE und POLIZEIRUFE sind nicht Modernisierungen eines Genres, sondern kämpfende Angriffe auf dessen Verharmlosung. Das gilt auch für das Drehen und Wenden anderer Formen. Den Kostümfilm entzieht er der steifen Spießigkeit und löst ihn aus der musealen Pose. In seinen Essayfilmen wird Historie beweglich: nicht rekonstruiert, sondern aus ihren Sedimenten freigelegt, verschoben, abgeklopft – eine lebendige, tastende Form des Erinnerns und Vergegenwärtigens, die sich dem linearen Erzählen entzieht. Literatur erscheint in Graf's Filmen nicht als Vorlage, sondern als wispernde Gesprächspartnerin; Musik nicht als emotionale Kurbel, sondern als eigenständige Kraft, die improvisiert, moduliert, variiert. Überall finden sich Genre-Einsickerungen: Horror, Komödie, Melodram, Noir, aufgesprengt und neu verteilt. Graf's Filme kennen die Reinheit der Gattungen nur als Irrtum; ihr Eigenliches liegt in der Durchlässigkeit.

Und immer war da die Sehnsucht nach einem anderen Kino, einem anderen Fernsehen, einer Bildsprache und Erzählweise, die sich weder den Redaktionen noch dem «Relevanz»-Argument beugt, sondern aufgeht in Ambivalenz und Atemlosigkeit, Verschattung und Rausch. Dieser Traum von einem anderen Kino begleitet Graf's Filme wie ein zweiter Ton, ein Unterstrom, der durch die Jahrzehnte zieht.

In dem Gespräch, das wir am 12. Februar 2025 in München geführt haben, kommt eine mehrfache Schichtung zum Vorschein, eine Mischung aus Werkgeschichte, persönlicher Geschichte, Medien- und Mentalitätsgeschichte. Darin eingelagert sind Rückblick und Reflexion, Gegenwartsdiagnose und Skepsis gegenüber den ständig wechselnden Etiketten, mit denen das deutsche System seinen eigenen Mutlosigkeiten beizukommen versucht. Dass Dominik Graf heute zu den einflussreichsten, produktivsten und meist ausgezeichneten Filmemachern in Deutschland zählt, heißt nicht, dass sich seine Filme jemals im «Kanon» eingerichtet hätten. Im Gegenteil: Graf's Werk

bildet eine ununterbrochene Gegenbewegung zu jenem deutschen Realismus, der sich so lange so glücklich hinter dem eigenen Mief eingerichtet hat.

Die fünfzig Jahre, über die wir sprechen, sind beileibe nicht «golden» – sie markieren Brüche, Verschiebungen, Sackgassen und die notwendigen Gegenentwürfe dazu. Man spürt in Grafs Erzählungen das fortwährende Ringen mit einer Branche, die Nischen eröffnet und sie sofort wieder zuschüttet. Und man merkt, wie sehr dieses Ringen sein Filmemachen geprägt hat: die Hartnäckigkeit, mit der er gegen Mediokrität angeht; die Lust am existenziellen Moment, am schiefen Blick, an der Überdosis Leben; den Mut zu Reibung und Zerrissenheit in Zeiten, in denen alles nach Eindeutigkeit schreit. Die deutsche Filmkultur erscheint darin weniger als organisch gewachsene Tradition denn als System von Umwegen, Auslassungen und verpassten Experimenten.

Unser Gespräch folgt einer biografischen Ordnung, orientiert sich an einzelnen Werken, springt aber auch immer wieder quer, wenn sich formale oder thematische Linien anbieten. Wir reden über Film-Generationen und Abgrenzungsbewegungen, über Autorschaft als geteilte Praxis, über künstlerische Komplizenschaften, über Ton und Klang, Stimmen und Sound, Schauspiel und Körperlichkeit, Gebäude- und Geschichtsarchitekturen. Wir denken über das Fragmentarische nach, das Unfertige, das Unabgeschlossene – jene Zonen des Offenen, in denen der Film noch nicht weiß, was er ist, und genau deshalb lebendig wird. Und wir sprechen über die beiden Deutschlandbilder, West und Ost, die in diesem Werk miteinander verknüpft und gegeneinander gespiegelt werden: nicht um Identitäten zu behaupten, sondern um Brüche sichtbar werden zu lassen. Die Hotelzimmer und Behördenräume, die Innenhöfe und Industriebrachen, die Landstraßen und Autobahnen, die Baustellen und Übergänge – all das zeigt nicht nur, was wir waren, sondern immer auch, was wir hätten werden können.

Darin liegt, über die Jahrzehnte hinweg, die besondere Qualität dieses Werkes: Es verschiebt Grenzen, nicht aus Prinzip, sondern aus Notwendigkeit. Es hält fest, was sonst verschwände. Und es bleibt offen für das, was von den Rändern kommt – Geräusche, Körper, Städte, Geschichten.

Unser herzlicher Dank gilt Timo Zohren, der das Gespräch mit großer Sorgfalt transkribiert und uns mit wachem Gespür auf diverse Inkonsistenzen hingewiesen hat. Einiges haben wir im Anschluss geglättet und ergänzt, anderes haben wir in seiner Brüchigkeit belassen, um den mündlichen Charakter des Gesprächs zu bewahren.

Hinweis zu den Abbildungen

Die Kopien der frühen TV-Filme sind von Produzenten und Sendern inzwischen überwiegend farbschwach und dabei die ursprüngliche Original-Positivkopie verfälschend nachdigitalisiert worden. Von Kamera und Regie ausgewählte Filterungen wurden dabei neutralisiert (u. a. DER FAHNDER: «Nachtwache» und «Der kleine Bruder»). Daher haben wir entsprechende Szenenfotos im Text direkt aus den ursprünglichen 16-mm-Arbeitskopien abfotografiert. Das macht sie farboriginaler, und die dabei entstehende Unschärfe erscheint uns «echter» als jedes seelenlose Digitalbild.

Lisa Gotto & Dominik Graf

«Der Film fließt zurück ins Meer des Lebens»

Ein Gespräch mit Dominik Graf

Lisa Gotto: Du wirst häufig als Regisseur beschrieben, der Fernsehen im Kinoformat macht. Als Beispiele könnte man *DER SKORPION* (1997), *DEINE BESTEN JAHRE* (1998) *DIE FREUNDE DER FREUNDE* (2002), *HOTTE IM PARADIES* (2002) oder *DAS GELÜBDE* (2007) nennen: Das sind Filme, die bildsprachlich weit über das hinausragen, was man üblicherweise im Fernsehen finden oder erwarten kann. Wenn man sich die *FAHNDER*-Folgen Anfang der 1990er-Jahre anschaut, gilt das vielleicht schon früher, d. h. auch für die kürzeren Formen: Sind das 50-Minüter, die eigentlich ins Kino gehören?

Dominik Graf: Vielleicht könnte ich zur Initiation erst mal sagen, dass ich nach unseren drei, vier besten *FAHNDERN* der Anfangs-90er eigentlich der Meinung war, wenn diese kleinen 50-Minuten-Filmchen nicht in Cannes laufen, dann stimmt in allem, mit allem, etwas grundsätzlich nicht. In der Filmwelt, eigentlich in der Welt überhaupt. Und es war aber gleichzeitig natürlich klar, dass dies nicht passieren wird. Ich hatte nie ernsthaft erwartet, dass meine «Forderung» Wirklichkeit werden könnte, es hat diese Filme auch keiner anzumelden versucht. Und somit war auch klar, was vorher schon klar war, dass nämlich nichts stimmt im industriellen und ebenso im künstlerischen Filmwesen, bis heute. Alles schief, fast alles falsche Töne. Da habe ich die verlogenen Regeln der Branche begriffen und als unumstößlich akzeptiert. Und hinzufügen muss man bei Gelegenheit hier die Namen der unverzichtbaren Mitarbeiter, die diese Filme erst ermöglicht haben. Aber ich war auch nicht wirklich enttäuscht, denn es gibt sie ja, diese paar kleinen Filme, trotz Obstruktion der TV- und Kinobürokratie allerorten. Seltsamerweise ging aber genau ab diesem Erkenntniszeitpunkt, 1991, alles endgültig schief im deutschen Film. Jegliche Form von Intellekt wurde beschimpft, wurde als distanzierend, als Nabelschau, als abturnend bezeichnet. Und konsequenterweise werden heute auch keine kleinen schmutzigen Wunder ausgehend von der Konfektionsware mehr gemacht. Ausnahmen gibt es, ja, aber im 1:10.000-Verhältnis, zehntausendmal Routineschrott kommt auf eine Perle. Und dieses systemische Defizit zerstört den deutschen Film seit über 30 Jahren. Höhlt ihn aus.

Anfänge im Schatten

Auf die unverzichtbaren Mitstreiter kommen wir noch zu sprechen. Fangen wir aber vielleicht erst mal von vorne an. Wie ist es überhaupt losgegangen? Deine Eltern waren



1 HFFler an der Jukebox, v. l. Walter Weber, Max Fäberböck, Dominik Graf (1977)

Schauspieler. Man könnte ja denken: Es liegt nahe, dass du ihnen darin folgst. Warum ist es anders gekommen?

Ja, ich habe auch immer gespielt. Ich wurde schon als Kind in der Schule, in der Klasse, immer, wenn dann noch Rollen frei waren, nach vorne geschoben und habe später auch im Internat immer spielen müssen oder vorlesen, je nachdem. «Das kann der doch machen...» Wahrscheinlich wegen meiner Eltern. Aber es hat mich nie interessiert als echte Berufschance in dem Sinn. Ich merkte, die Leute finden das ok, was ich mache, aber eigentlich habe ich lange Zeit viel mehr an der Musik gehangen. Das war für mich das Wichtigste. Als ich dann 1972 nach sechs Jahren aus den Internaten zurückkam mit miserablen Abitur, habe ich erst mal Germanistik [und Musikwissenschaft] studiert und das dementsprechend auch nur halbherzig. Das musikwissenschaftliche Seminar an der Uni, mein gewähltes Nebenfach sozusagen, habe ich (stimmt wirklich!) nie gefunden. Ein Englischlehrer im Internat hatte im letzten Jahr dafür gesorgt, dass wir ein bisschen modernes Kino sehen, also neben John Ford und Howard Hawks – da war er großer Fan – vor allem auch deutschen Autorenfilm. Da habe ich zum ersten Mal die Windmühlenflügel in Kreta von Werner Herzog gesehen, diesen endlosen wackligen Schwenk mit schöner Touristenmusik.

Statt zu studieren habe ich dann angefangen, mich wirklich fürs Kino zu interessieren, es kam die damals schon in die Jahre gekommene *Nouvelle Vague* dazu, die im Feuilleton heftig gefeiert wurde. Und das hat mir auch alles wirklich sehr gut gefallen: zunächst die Filme von Truffaut und Rohmer, dann Jean Eustache und Rivette. Und ich



2 V.l.: Max Fäberböck, Dominik Graf, stehend Wolfgang Büld

habe nach diesem halb kaputten Germanistik-Start sehr schnell versucht, mich auf die Filmhochschule zu schleusen. Die hat mich auch aufgenommen, netterweise. Aber das war dann schon wieder eine vollkommen andere Welt.

Welche Leute hast du da getroffen? Gehörst du einer bestimmaren Generation von Filmemachern an?

Also, wir waren 1974 der sogenannte F-Kurs, und es gab ja diesen legendären A-Kurs von '66/'67 bis 1970 mit Wenders, Michael Hild, Bernd Schwamm, Ingemo Engström, Hajo Gies und vielen, die später dann auch Karriere machten. Man muss bedenken: 1974 war Wenders bereits weltbekannt, ein Leitbild an der Schule, und er drehte gerade seinen schönsten Film ALICE IN DEN STÄDTEN. Uns wurde als erstes SUMMER IN THE CITY vorgeführt, sein Abschlussfilm. Damit konnte meine Generation – also wer war das: Max Fäberböck, Wolfgang Büld, Michael Zens, Gisela Weilemann später, ich ... ich fürchte, ich habe irgendwen vergessen – damit konnten wir damals überhaupt nichts anfangen. Es gab da diese Ästhetik, diese schwarz-weiße Ästhetik der Sensibilisten – wie die sich ja entweder selber genannt haben oder so genannt wurden, wir wussten es nicht genau –, und die fand ich schon schön. Die Klassik der USA-Filmgeschichte spielte auch eine große Rolle. Was bei Wenders John Ford und solche Leute waren – das waren für Wolfgang Büld dann die Sternbergischen Melodramen, an die er erst mal anschloss, denn er hatte sich in diese Bilder und Atmosphären und Dramen verliebt. Und hat dann auch konsequent zunächst versucht, solche Filme zu drehen, NUR DIE SEHNSUCHT BLEIBT und NUR EIN KLEINES BISSCHEN LIEBE, seine



3 Dominik Graf und
Gisela Weilemann bei den
Dreharbeiten zu NUR EIN
KLEINES BISSCHEN LIEBE (R:
Wolfgang Büld, 1977)

ersten zwei HFF-Filme. Ich fand sie stilvoll, er schien zu wissen, was er wollte, das beneidete ich – aber seine spezielle Sehnsucht war für mich auch andererseits weit, weit weg.

Ich habe dann auch selbst den ersten Film gemacht, eher so ein *Nouvelle Vague* Ding, kleine Rohmer-Liebesgeschichte mit Lorient in einer Nebenrolle. 28 Minuten lang, so lang wie später die Vorabendserien waren. Der Film war literarisch, quasi eine Drei-Vierecksbeziehung mit Erzählertexten. Kam in der Hochschule ganz schlecht an, weil er so völlig nicht-amerikanisch war, und wurde dementsprechend nicht mal mit einer Abschlusskopie bedacht. Er war eigentlich in Farbe gedreht, so ist er aber bis heute nicht zu sehen, ist nie entwickelt und nie fertiggestellt worden. Das war eine Art Vorwarnung der Branche an mich, im Sinne von «du mit deinen Vorstellungen, so wie du dir das denkst, kommst du hier nicht weit». *Nouvelle Vague* galt an der Schule als Kunstgewerbe. Und ganz ehrlich, ich hatte ja auch gar nicht das Gefühl, dass ich überhaupt wusste, was ich jetzt wirklich wollte.