

# **Systemresistente Persönlichkeiten**

Text von Thomas Schadt  
September 2012

An der Filmakademie Baden-Württemberg sprach ich einmal mit meinen Studenten über die Schwierigkeiten, Grenzsituationen mit der Kamera zu dokumentieren. Anhand einzelner Szenen aus meinem Dokumentarfilm „Eiserne Engel“ (der die Arbeit von Notärzten eines Rettungshubschraubers beobachtet) wollte ich auf inhaltliche und stilistische Gefahren und Möglichkeiten hinweisen. Die Fragestellung lautete, wie es ohne überzogenen Voyeurismus möglich ist, dramatische Situationen der Notrettung darzustellen.

Die einzelnen Passagen der spektakulären Notversorgung an den Unfallorten, die ich beispielhaft aus dem dramaturgischen Gesamtzusammenhang des Films herausnahm, erzeugten für sich allein stehend bei den Studenten mit der Zeit zu Recht einen gewissen Unmut. Der fehlende Kontext zu den unspektakulären Alltagssequenzen auf der Rettungsstation ließ genau die Atmosphäre der spekulativen Beobachtung entstehen, die ich im Film unbedingt vermeiden wollte. Einer meiner Studenten unterbrach plötzlich die laufende Diskussion und fragte mich provozierend, welche Bilder die Welt denn bräuchte. Die aus meinem Film doch sicherlich nicht! Diese Frage wurde mir so klar noch nie gestellt und ich wusste darauf keine Antwort. Ich war ziemlich perplex und der Unterricht nahm an diesem Tag einen gänzlich anderen Verlauf, als ich das geplant hatte. Es entspann sich eine heftige und kontroverse Diskussion, die zum Ergebnis hatte, dass mich diese Frage bis heute nicht mehr loslässt. Sie zwingt mich immer wieder zum Nachdenken, zum Reflektieren meiner eigenen Arbeit, verdeutlicht sie doch den existenziellen Grundkonflikt zwischen einer Moral und Ethik der Bildermacher einerseits und den Bedürfnissen und Entwicklungen des Bildermarktes andererseits.

Neben dem inhaltlichen Gewinn, den ich aus dieser Fragestellung über die Jahre hinweg ziehen konnte, wurde mir an Hand dieses und anderer Erlebnisse klar, dass Filmlehren nur im Dialog mit den Studenten Nachhaltigkeit erzeugt - und zwar für beide Seiten. Noch weiter gedacht darf ich feststellen, dass ich in meiner Arbeit als Dozent von den Studenten in der Summe wahrscheinlich mehr gelernt habe als sie von mir. Ein riesiges Privileg, das meine eigene Filmarbeit nicht nur im Grundsatz hinterfragte, sondern sie auch grundlegend beeinflusste.

Als ich 1991, also vor über zwanzig Jahren, anfang, „Film“ zu unterrichten, hatte ich davon absolut keine Ahnung, geschweige denn, dass ich einen Plan hatte, wie das Filmlehren zu bewerkstelligen

sei. Denn eine Anleitung dafür, wie man Film lehrt oder wie man Studenten dazu bringt, dass sie pünktlich zum Unterricht erscheinen, gibt es nicht. Ich persönlich mochte das - trotz aller Schwierigkeiten - von Anfang an sehr. Zum einen erinnerte es mich an meine eigene Zeit als Filmstudent der DFFB in Berlin, zum anderen machte und macht es die ganze Sache, wie das Filmen selbst, ein Stück weit unberechenbar. Film zu unterrichten, ist ein Job voller Überraschungen, voller wechselnder Gefühle. Ich habe das sehr zu schätzen gelernt, denn es trägt erheblich dazu bei, am Puls des Lebens zu bleiben. Studenten sind der Herzschlag einer jeden Filmakademie. An dieser noch etwas unausgegoren, aber dafür so unbändigen Energie teilzuhaben, ja sie mitgestalten zu dürfen, ist ein Glücksfall.

Das beginnt schon bei der Aufnahmeprüfung. Was für einen Studenten-Typus suchen wir eigentlich? Ich meine: Künstler, Querdenker, Poeten, Bildermenschen, Geschichtenerzähler, Überlebensstrategen, Kommunikationsgenies, Filmbesessene, Tüftler, Charmeure, Utopisten, Realisten, am Besten alles in einem. Doch wer kommt dann tatsächlich, wer sucht den Weg in eine Filmakademie, und welche Voraussetzungen bringen die Bewerber mit. Während der Vorauswahl zur Aufnahmeprüfung blicken meine Ludwigsburger Kollegen und ich allerdings nicht, wie man annehmen mag, in ein buntes Kaleidoskop, nein, eher in eine graue Hutschachtel mit um die 500 Filmchen, die in einer Woche gesichtet werden müssen. Es ist eine Art Ursuppe des deutschen Film- und Fernseherschaffens, in die wir Jahr für Jahr so große Hoffnungen setzen.

Was da an - sicher mit viel Liebe, Mühe und Ehrgeiz - hergestellten Bewerbungsfilmchen zu begutachten ist, zeigt im Querschnitt besser als jede soziologische Studie, was mit Menschen geschehen sein muss, die von klein auf *medial*, also mit laufendem Fernseher und Internet im On-Betrieb aufgewachsen sind und die sich dennoch dazu entschließen, in die Film- und Fernsehbranche gehen zu wollen. Wir sehen Schablonen, Abziehbilder, amateurhaft kopierte TV-Krimis, klischeehafte Beziehungskisten, Fernsehfilmchen, Magazinbeiträge, ängstlich, mutlos, und nahezu ohne jede Überraschung. Alles, was die Medien in ihrer Breite bieten, wird bewusst oder unbewusst reproduziert. Inhaltlich und ästhetisch. Zu oft vermisse ich eigene Phantasie, Poesie und den Mut zu einer „filmischen“ Selbstständigkeit. Etwas, wozu die Populärmedien in ihrer Breitenwirkung offensichtlich nicht anregen.

Nichts beeinflusst junge Menschen heute, zusammen mit Elternhaus und Schule, existentieller als Fernsehen und Internet, ob wir das wollen oder nicht. Der Medienpsychologe Peter Winterhoff-Spurk schreibt in seinem Buch „Kalte Herzen“: *Überall nimmt ein neuer Leittypus Gestalt an. Seine Gefühlswelt ist gekennzeichnet durch andauerndes Verlangen nach Aufregung, Oberflächlichkeit und theatralischer Inszenierung, in der Gefühle lediglich dargestellt, aber nicht wirklich empfunden werden.*“ Ich habe es nahezu komplett aufgegeben, darauf zu hoffen, dass dieser Tatbestand in den Bewerbungsfilmern eine originelle Reflexion erfährt oder von Anregungen des Theaters, der Fotografie, der Musik, der Literatur oder einfach nur vom selbst gelebten Leben überstrahlt werden könnte. Dennoch wählen wir Jahr für Jahr mit großer Freude die „Glücklichen“ aus, die bei uns Film studieren dürfen. Verbunden ist das immer mit Hoffnungen, Fragezeichen und dem sicheren Gefühl, dass man nie wissen kann, was aus den Neutalenten wird, wie sie sich entwickeln, ob sie unseren Hoffnungen und Erwartungen gerecht werden.

Das Erlernen des Berufes „Filme zu machen“, auch als Dozent daran teilzuhaben, ist ein verschlungener Pfad, ein nur teilweise kalkulierbarer Prozess. Zudem ist es ein individueller Weg, den jeder Student und Dozent anders erlebt. Es ist ein Spagat zwischen notwendiger künstlerischer Freiheit und gegebenen Bedürfnissen und Ansprüchen des Marktes.

Zu Beginn des Filmstudiums geht es meiner Meinung nach im ersten Schritt vorrangig darum, die Studenten wenigstens ein Stück von ihrem fremdgesteuerten Wahrnehmungs- und Phantasiekorsett zu befreien. Sie müssen zu sich und zu ihrer Rolle als *Medienkonsument* Distanz entwickeln. Das ist absolut notwendig, bevor sie in die Rolle eines *Medienproduzenten* schlüpfen können. Diese, man könnte fast sagen zwangsverordneten, Freiräume braucht jede Filmakademie. Räume, in denen Utopien und Experimente mitunter die wichtigeren Schritte sind als schnell verwertbare Produkte. Das ist der existentielle Schlüssel, damit sich Studenten später behaupten können. Es ist unsere Verantwortung, ihnen innerhalb der Ausbildung diese Möglichkeit zu bieten.

Zwangsläufig, und auch das ist ein wichtiger Schritt des Lernprozesses, lehnen sich die Studenten in der Regel während und nach dieser „Befreiung“ erst einmal gegen den Markt auf. Sie wollen und müssen zunächst einmal zu sich selbst finden, eigene Geschichten

suchen und finden, und diese filmisch übersetzen lernen. Sie müssen atmen lernen und wollen verständlicherweise nicht gleich wieder reproduzieren, wovon sie sich gerade erst begonnen haben zu emanzipieren. Nun dauert dieses Studium allerdings in der Regel maximal sechs Jahre und es ist berechtigterweise zu fragen, wie und ob es zu leisten sei, in dieser kurzen Zeit Studenten von etwas zu lösen, an das man sie wenig später wieder binden möchte oder muss, damit sie vielleicht auch von dem leben können, wofür sie ausgebildet wurden.

Also was bilden wir aus? Natürlich hervorragende Handwerker, was allerdings der leichtere, da berechenbare Teil ist. Schwieriger und unwegsamer ist das Unterrichten und Fördern jener Köpfe, die später Kraft ihrer - mit Hilfe der Ausbildung gewonnenen - Persönlichkeit in der Lage sind, im Markt erfolgreich zu bestehen. Ein guter Handwerker, der für seine Ideen und Überzeugungen nicht argumentieren kann, ist genauso schwach und gefährdet wie ein genialer Geist, der seine Ideen nicht kommunizieren beziehungsweise handwerklich nicht umsetzen kann. Erst wenn ein Absolvent beides, Handwerk und charakterliche Substanz, in sich vereinen kann, hat er eine echte Chance.

Deshalb ist es für den film-pädagogischen Prozess unabdinglich, dass Dozenten und Studenten eine bestimmte Zeit lang in einen intensiven, ungestörten, im Ergebnis experimentellen und freien Prozess treten. Soll die innere Entwicklung angehender Filmschaffender substantiell gefördert werden, müssen im ersten Schritt dieser Ausbildung praktische Ergebnisse mitunter zweitrangig sein, muss ein Scheitern möglich sein, müssen Grenzen überschritten werden, damit spätere Grenzen akzeptiert werden, spätere Ergebnisse erstklassig sein können. Dieser Prozess braucht gegenseitiges Vertrauen, Geduld, Zeit und ein Budget, das es ermöglicht, die besten Dozenten zu engagieren und sie mit genügend Betreuungstagen auszustatten, um ihre Berufserfahrungen den Studenten in der Tiefe vermitteln zu können.

Und ich spreche hier bewusst von *Erfahrungen* und nicht von *Wissen*. Was *wissen* wir schon übers Filmemachen oder was wissen wir schon vom fertigen Film, bevor wir ihn (praktisch) machen? Für mich sprechend kann ich sagen: nicht viel. Ich mache Erfahrungen und durchlebe Prozesse, an deren Ende mit viel Glück ein Film herauskommt. Also ist für mich Filmlehre in erster Linie *Erfahrungsvermittlung* und nicht *Wissensvermittlung* im klassisch universitä-

ren Sinne. Das ist ein großer Unterschied, denn Erfahrung ist für mich (etwas) Wissen gepaart mit ganz subjektiver, ja sehr persönlicher Interpretation und Sicht auf die Dinge, Themen und Geschichten, die wir erzählen wollen. Oder unsere Studenten erzählen wollen. Deshalb stelle ich ihnen meine Erfahrungen zur Verfügung, ohne (hoffentlich) damit den Anspruch zu stellen, diese seien allgemeingültiges Wissen. Ich hinterfrage ihr Wollen und ihre Ideen mit den Parametern meiner Berufswelt, ich bohre mit Hinterfragungen in sie hinein, baue somit kreative, sinnstiftende gedankliche Widerstände auf und hoffe darauf, dass die Studenten einerseits ein offenes Ohr für meine Bedenken und Fragen haben, andererseits willensstark und kreativ genug sind, sich am Ende über diese (hoffentlich) hinwegzusetzen. Filmstudenten sollen ja am Ende *ihre*, nicht *meine* Filme machen.

Filmlehre ist in vielerlei Hinsicht ein schwieriger Spagat, der in seinen zeitintensiven Konflikten und Schaffensprozessen für Außenstehende oft nur sehr schwer oder gar nicht nachzuvollziehen ist. Denn unsere Branche ist voller Widersprüche, ein Paradoxon, das sich in der Ausbildung selbstverständlich wiederfinden muss. So fördern wir Ego manie, eine gewisse Egozentrik des Einzelnen, ohne die nun mal keine erfolgreichen Filme entstehen können, sagen aber gleichzeitig, Film funktioniert nur, wenn ihr teamfähig seid. Oder wir verkünden beispielsweise ein dramaturgisches Regelwerk, dem wir im gleichen Atemzug hinzufügen: Interessante, überraschende Filme jedoch entstehen womöglich dort, wo ihr, liebe Studenten, diese so genannten Regeln wieder brecht, mit Konsequenz „falsch“ macht, was wir Euch gestern noch als „richtig“ erklärt haben. Dafür gibt es wunderbare Beispiele. Film funktioniert eben nicht wie Mathematik, wo 1 plus 1 immer 2 sein muss.

Oder wie kann man überhaupt beschreiben, was Film- oder/und Regiearbeit ist. Vielleicht so?

Erstens: Bei der Filmarbeit treffen immer Menschen mit unterschiedlichen Interessen, Erwartungen und Gefühlen aufeinander, die so miteinander in Verbindung gebracht werden müssen, dass eine Filmaufnahme entstehen kann. Es gilt, sie nach Möglichkeit verbal, auf jeden Fall jedoch nonverbal für den Moment der Aufnahme so aufeinander ab- oder einzustimmen, dass ein „richtiges Bild“ zustande kommt. Zweitens: Ein Teil dieser Menschen befindet sich hinter Kamera und Mikrofon, der andere Teil davor. Man könnte auch sagen, der eine Teil versteckt sich hinter technischen Geräten, die dazu dienen, dem anderen Teil ein Stück seiner Seele

zu nehmen. Drittens: Der Mindestabstand zwischen Kamera und Motiv muss so groß sein, dass die Kamerafrau oder der Kameramann noch die Möglichkeit hat, scharf zu stellen, und der Regisseur nicht den überlebenswichtigen klaren Blick auf sein Motiv verliert. Viertens: Beim Filmemachen ereignen sich in jeder Phase immer mehrere Dinge gleichzeitig, finden ständig auf parallelen Ebenen Prozesse statt, die von den Beteiligten teils bewusst, teils unbewusst wahrgenommen oder ausgeführt werden. Fünftens: Die Aufgabe eines Regisseurs besteht darin, sein Handwerk auf all diesen unterschiedlichen Ebenen gleich gekonnt auszuführen, sich als verantwortlicher Katalysator und Zentrum des Ganzen zu begreifen, um das komplexe und sensible Unternehmen Film steuern zu können. Dabei sollte er seine filmische Vision nie aus den Augen bzw. dem Sinn verlieren. Sechstens: Jeder Film ist ein eigener Mikrokosmos und für die Suche nach der richtigen Dramaturgie gibt es keinen allgemein gültigen Rezeptkatalog. Dabei geht es weder ausschließlich um die klassische Drei- oder Fünfaktdramaturgie noch um die manchmal geäußerte Annahme, Film habe mit (dieser Art) Dramaturgie überhaupt nichts zu tun.

Ich höre an dieser Stelle schon alle (zu Recht) vorgebrachten Einwände und den Aufschrei: Nein, so geht das nicht! Aber wie dann?

Ein Beispiel: Einer meiner Studenten hatte für seinen ersten Dokumentarfilm mit drei Hip-Hop-Musikern gedreht. Den einen besuchte er in Marseille, den zweiten in Berlin, den dritten in St. Petersburg. Als er von seinen sechzig Stunden Material zwanzig in den Schnittcomputer eindigitalisiert hatte, stellte er über erste Schnittversuche schnell fest, dass sein Material sehr uneinheitlich, ja geradezu disparat war und es in keiner Weise so zusammenpasste, wie er ursprünglich gedacht hatte. Zu unterschiedlich waren seine Protagonisten, zu brüchig, unvollständig und löchrig das jeweilige Material dazu. Es war völlig unklar, wie mit diesen Materialstücken zu arbeiten sei, bis wir im Gespräch auf die Idee kamen, im Material nicht nach einem Film über Hip-Hop zu suchen, sondern mit dem Material einfach Hip-Hop zu machen. Das war der Schlüssel: Die Ratlosigkeit des Studenten wich, und zusammen mit seinem Cutter entwickelte er eine an Hip-Hop-CDs orientierte Trackstruktur. So entstand ein frischer und sehr liebevoll gestalteter Film, dessen Dramaturgie aus der Erkenntnis gefunden wurde, dass das Material nicht mit gängigen Dramaturgierezepten zu bändigen war. Hätte man in diesem Fall versucht,

zu sehr an konventionellen Erzählmethoden festzuhalten, wäre man dem Material nicht gerecht geworden und der Student wahrscheinlich tief unglücklich in seinen Materialbergen versunken. Doch der gefundene Schlüssel war so einfach und naheliegend, dass er für den Regisseur gleichsam eine Erlösung darstellte und ihn geradezu beflügelte, mit Lust und Energie an die Montage des Films zu gehen.

Oder wie verhält es sich eigentlich mit der Tatsache, dass Filmschaffende in ihrer Arbeit oft das Leid anderer Menschen beobachten oder darüber schreiben, um gerade damit auch noch sehr erfolgreich zu sein. Niemand hat diese existentielle Frage eindringlicher und genauer an uns gestellt, als die vor kurzem verstorbene amerikanische Kulturkritikerin Susan Sontag in ihren Essays über Fotografie. „Erfolg zu haben, als Fotograf oder Kameramann in einem realen Krieg“, bohrt sie in uns hinein und ich ergänze: oder als Drehbuchautor oder Regisseur in einem fiktionalen Familiendrama, „in dem man am Leid anderer Menschen teilhat. Wenigstens so lange, fügt Susan Sontag in Klammern gesetzt ganz entscheidend hinzu, „wenigstens solange, bis eine gute Aufnahme entstanden ist“. Für mich heißt das weiter: bis ein guter Schnitt, ein guter Dialog, eine gute Geschichte, ein guter Spiel- oder Dokumentarfilm entstanden ist.

Mit all diesen Widersprüchlichkeiten, Unerklärlichkeiten und Paralleltätigkeiten unseres Berufes umzugehen, diese auszuhalten, dafür bedarf es einer *Haltung* derjenigen, die diesen Beruf ausüben. *Haltung* ist für mich das Schlüsselwort, die Grundanforderung an uns alle. Eine für den Zuschauer erkennbare Haltung (Verantwortung, Moral, Ethik) des Dokumentarfilmers seinen realen Protagonisten gegenüber ist dabei genauso unerlässlich wie die des Regisseurs oder Drehbuchautoren seinen fiktionalen Figuren gegenüber. Solch eine *Haltung* ist auch entscheidend für Kamera- und Tonleute, Cutter, Filmmusiker und Szenenbildner, denn jede Brennweite, jede Kamerabewegung, jeder Ton, jede Tonlage, jeder Schnitt, jede Note, die Farbe einer Tapete im Vorder- oder Hintergrund einer Szene, oder all das zusammen erzeugt mit den Möglichkeiten digitaler Bildgestaltung, ist immer auch eine inhaltliche Entscheidung, ein inhaltlicher Kommentar zu dem, was in einem Film gerade gezeigt wird, auf die Menschen, die in einem Film als Schauspieler oder als reale Personen agieren. *Haltung* und diese filmisch kommunizieren zu können, ist das, was wir auszubilden haben. Denn frei nach Wim Wenders geht es bei unserer Arbeit

immer um zwei Dinge: eine *innere*, persönliche Einstellung durch eine *äußere*, fotografische Einstellung, zum Ausdruck zu bringen.

Denn *was* Filmschaffende *wie* zeigen, die Art und Weise, wie gekonnt sie in der Lage sind, filmisch zu artikulieren, was sie denken und fühlen, erzählt uns Zuschauern etwas über uns, über sie selbst und ihre Verantwortung gegenüber der *Realität*, gegenüber einer erfundenen, einer fiktionalen, oder gegenüber einer vorgefundenen, einer non-fiktionalen. Erzählen Filmschaffende weiterhin etwas über ihre Verantwortung gegenüber den Medien, gegenüber ihren Zuschauern, gegenüber der Gesellschaft, deren Teil sie selber sind. Dies mental zu wollen und handwerklich herstellen zu können, finde ich das eigentliche *MUSS* für jedes Schaffensprodukt dieser Branche.

Darin darf es meiner Auffassung nach nichts Zufälliges, nichts Beliebiges geben. Hier geht es allein um das dramaturgisch motivierte Wechselspiel eines Inhalts mit seiner äußeren Form (so unterschiedlich sie von Film zu Film auch sein mögen), und ich als Zuschauer will spätestens am Ende eines Films verstehen oder, noch besser und spannender, erahnen und fühlen können, *warum* etwas *wie* geschehen ist und *wer* dafür verantwortlich ist.

Es gibt Dinge, die ich persönlich im Kino und im Fernsehen einfach nicht sehen mag. Zum Beispiel Zynismus, weil dieser meiner Meinung nach nur dort stattfindet, wo Menschen an nichts mehr glauben. So ein Ort ist bisweilen das Fernsehen, so ein Ort darf eine Filmschule nie sein. Und ich will keine Geschichten sehen, die zur puren Verblödung des Publikums beitragen und die nur eindimensional, voyeuristisch, lieblos und billig rechnend daherkommen und obendrein nicht bereit sind, die Zuschauer verachtende Profitgier ihrer Macher im Produkt selbst kenntlich zu machen. Das ist feige. Darum kann es in der Ausbildung einer Filmhochschule nicht gehen. In allem muss es einen (Mindest-)Anspruch geben, handwerklich und inhaltlich; einen Mehrwert im Thema und der bewusst gestalteten, subjektiven Perspektive darauf; eine menschlich spürbare Verantwortung, die dem Anspruch einer Filmakademie gerecht wird.

Im Übrigen: was erwartet denn der Markt von Absolventen einer Filmhochschule. Eines mit Sicherheit nicht, nämlich dass sie in der Lage sind, die Dinge genauso zu machen, wie sie im Markt von Haus aus schon gemacht werden. Dann sagen Redakteure oder an-

dere Auftraggeber zu Recht: „Wie? Ist das alles? Das können wir auch und machen es dazu noch schneller. Also machen wir es selbst. Auf Wiedersehen.“ Der Markt erwartet von einem Filmstudenten nicht, dass er eins zu eins reproduzieren kann, was gängig ist. Er erwartet mehr: eine neue Idee, eine unverbrauchte Ästhetik, Mut, Risiko, ein Patent, eine unerwartete Qualität, die über das Alltägliche hinausweist. Der Markt will, gibt er Absolventen eine Chance, in seine Zukunft investieren, nicht in das Einerlei der Gegenwart.

Mein persönliches Ausbildungsziel ist es deshalb, *systemresistente Persönlichkeiten* in den Markt zu entsenden. Im besten Sinne wären das Menschen, die nach der Akademie ihre Utopien, ihre Träume nicht verlieren, die weiter fest an sie glauben, und sich gleichzeitig und mit ihnen (den Träumen und Idealen) an den praktischen Realitäten des Marktes reiben wollen. Persönlichkeiten also, die die charakterliche Substanz besitzen, die ihnen gebotenen Möglichkeiten mit ihrer eigenen Kreativität auszufüllen, sich auch darin mit etwas Eigenständigem kenntlich zu machen, um nicht nur Handlanger von Fremdinteressen werden. Denn jeder Absolvent muss sich während seiner Ausbildung fragen: Will ich als Filmmacher, aber auch als Cutter, Kameramann, Drehbuchautor und Produzent langfristig überleben? Wenn Ja, wie geht das? Meiner festen Überzeugung nach ist der Schlüssel dazu eine filmische Identität, ein filmgenetischer Fingerabdruck. Ohne einen solchen wird er es sehr schwer haben. Das ist das, was ich in den letzten 20 Jahren gelernt habe. Kontinuierlich arbeiten, fünf, sechs Filme machen zu können, um sich eine Handschrift zu erarbeiten, die nachhaltig Aufmerksamkeit schafft, damit der Sprung gelingt vom Jungfilmer zum etablierten Film- und Fernseharbeiter, das ist in einem rein thematisch ausgerichteten Markt, wie wir ihn heute haben, schwer geworden.

Wie kommt man zu seinem filmgenetischen Fingerabdruck? Weitere Eigenschaften sind gefragt: Flexibilität des Geistes, Mobilität des Körpers und ein damit verbundener Eroberungswille (Auftrag- und Geldgeber wollen erobert werden und zwar auch über größere Entfernungen hinweg im persönlichen Kontakt); Entscheidungsfreude, eine gewisse Spielermentalität und Risikofreude; die Kunst des Überredens, eine Geschichte 500 Mal so erzählen, als wäre es das erste Mal, und das mit Lust; man darf sich nicht zu schade sein, den Beruf des Vertreters auszuüben; Beharrlichkeit, Geduld, die hohe Kunst des Wartens; hohe Leidenschaft mit einer Prise Masochismus, die Lust an der Katastrophe, denn Film und Fernsehen ist

die permanent drohende oder gelebte Katastrophe (das muss man wollen!); perfektes Handwerk, hohes Wissen, film- und fernsehhistorisches Bewusstsein; Ökonomisierung statt Selbstausbeutung, denn jeder Film muss in seinem Entstehungsprozess mindestens an einer Schnittstelle von „Was will ich und wie viel Geld habe ich dafür?“ neu erfunden werden; zuletzt: die Liebe zu den Menschen. Ich habe gelernt, sie alle zu lieben, alle die ich brauche, um meinen Beruf ausüben zu können: Redakteure, Finanzcontroller, meinen Banker, meinen Steuerberater, die Protagonisten, ja ich liebe mittlerweile sogar meine Sachbearbeiterin auf dem Finanzamt.

Seriös ausgedrückt sind gefordert: Konzentration auf den Punkt, hohe handwerkliche Professionalität, Eloquenz, Zuverlässigkeit, Disziplin, unerschöpfliche Energie, der Glaube an sich selbst, und nicht zuletzt ein gehöriger Schuss Wahnsinn. Man muss also viel können, und darüber hinaus noch verstehen, dass nicht die perfekt beherrschte Einzeldisziplin der Schlüssel zum Überleben, zum Erfolg ist, sondern die ganz persönliche Mischung aus allem. Der eigene *Mix* ist das *Patent*, die *Kunst*. Verbunden sein muss dieses Patent mit einer selbstkritischen Eigenanalyse, zu der Grenzüberschreitungen genauso gehören wie die ehrliche Beantwortung der Frage, warum man sich das überhaupt alles antut. Den Studenten dabei zu helfen, den eigenen MIX zu finden und filmisch zum Ausdruck zu bringen, das verstehe ich als Lehraufgabe einer Akademie. Und den besten Ansatz, zwischen Selbst- und Fremdbestimmung zu vermitteln. Und weiter: Studenten sollten sich schon in ihrer Akademiezeit zusammentun, kleine Gruppen bilden, effektive Units aus Produktion, Drehbuch, Regie, Kamera und Schnitt. Energien bündeln, eine Marke kreieren, um damit nach der Akademie als Einzelkämpfer nicht gleich vom Medienmarkt gefressen zu werden.

Dies alles zu vermitteln, muss meiner Meinung nach der Anspruch einer Filmakademie sein. Dafür werden Einsatz, Ehrgeiz und der Wille zu lernen seitens der Studenten benötigt. Und das freiwillig, eigenständig und selbstmotiviert. Eigentlich müssten sie schon früh morgens um acht darum betteln, hereingelassen zu werden und nicht vor Mitternacht wieder raus wollen. Wer kurz, nachdem er an einer Filmhochschule aufgenommen wurde, nicht begriffen hat, dass die angebotene Ausbildung ein einziger Luxus ist, und wer nicht verinnerlicht, dass Eigenmotivation der Schlüssel zu all den Berufen ist, die wir hier ausbilden, dem ist auch mit angedrohter Anwesenheitspflicht, mit Zwang nicht zu helfen. Denn der oder die

wird es später im Berufsleben sowieso nicht dorthin schaffen, wo er hin will.

Den Trends des Marktes mit kritischer Distanz, gleichzeitig aber mit großer Offenheit und Neugierde zu begegnen, das müssen die Dozenten leben und vermitteln. Und dass sie auch in der Betreuung der Studenten und ihrer Projekte die zur Verfügung stehende, oft knapp bemessene Zeit dazu nutzen, offen zu bleiben für das Individuelle, auch für das Umständliche, Langsame und Sprunghafte, das Filmstudenten nun mal innewohnt. Vor allem aber muss die Lehre in ihrer notwendigen Kritik den Studenten und ihrer Arbeit gegenüber klar und genau sein, muss sie im Inhalt und im Tonfall immer konstruktiv bleiben, motivieren und eine Perspektive in die Zukunft weisen. Dafür gibt es keinen Automatismus, und ich nenne das einen individualistischen Ansatz der Lehre im Reibungsfeld notwendiger Betriebsstrukturen einer Filmakademie und des Marktes. Einfacher ausgedrückt: Positives Denken ist angesagt, nur davon haben Studenten wirklich etwas.

Film braucht Zeit und Geduld, und Filmbildung braucht noch mehr Zeit und Geduld. Und es braucht manchmal Mut und Risikobereitschaft zu Neuem, das meistens dann auftaucht, wenn man glaubt, es am wenigsten gebrauchen zu können. Doch wir können den Studenten nicht allen Ernstes erzählen, wie großartig Filme von Orson Welles oder Stanley Kubrick sind und uns gleichzeitig in zu großer Bürokratie und Starre verirren (in der es nur noch darum geht, unternehmerisches Risiko unter allen Umständen zu vermeiden).

All das verlangt von allen Beteiligten viel, sehr viel Energie, positive Energie. Deswegen darf man an einer Filmakademie nicht ermüden, immer wieder die Leute an einem Tisch zu versammeln, die gewillt sind, diese positive Energie mitzubringen. Denn Kreativität, und darum geht es doch hier, entsteht nach meinem Verständnis nur dort, wo Menschen zusammenkommen, um miteinander zu kommunizieren, sich im besten Sinne zu streiten, sich auseinanderzusetzen, damit etwas Produktives, ein Produkt entstehen kann. Deshalb habe ich die Vision, dass eine Filmakademie dauerhaft und standhaft eine Begegnungsstätte für Menschen sein muss, die gemeinsam etwas wollen, die gewillt sind, aus vorhandenen Talenten und Möglichkeiten, aber auch Rastern, Vorgaben und Zwängen etwas zu machen, etwas Gutes, das Beste zu machen. Nur das ist kreativ.

Wenn ich an mein eigenes Filmstudentenleben zurückdenke, das ich Anfang der achtziger Jahre in Berlin an der DFFB genießen durfte, und ich mich selbst beschreiben müsste, würde ich sagen: Der Student war ziemlich undiszipliniert (außer beim Drehen), zu oft unpünktlich, bisweilen überheblich und besserwisserisch, eigensinnig, aber immer suchend und voller positiver Energie. An den Seminarunterricht selbst kann ich mich nicht mehr wirklich erinnern, dafür um so mehr an die prägenden Begegnungen mit Klaus Wildenhahn, Johann van der Keuken, Michael Ballhaus und István Szabó. Diese Dialoge, die ich mit ihnen führen durfte, das gemeinsame Streiten über „Film“, der persönliche und subjektive Diskurs über einzelne Filmprojekte, die eigenen und die anderer, das war es, was mich neben der praktischen Projektarbeit geprägt und befördert hat. Ich denke sehr gerne an diese Zeit zurück und aus heutiger Sicht ist es fast so, als würde mein Filmlehrer-Beruf es mir gestatten, auch heute noch ein Stück weit wie ein Filmstudent weiter denken und empfinden zu dürfen. Filmlernen und Filmlehren waren und sind für mich gemeinschaftliche Prozesse, und die Bereitschaft der daran Beteiligten, aus dem gängigen Rollenverständnis Lehrer-Schüler auszubrechen, der notwendiger Ausgangspunkt, sich der komplexen und sensiblen Materie Film anzunähern.