

BSfU 19.10.19
1229

NINA HOSS
RONALD ZEHRFELD
JASNA FRITZI BAUER
MARK WASCHKE
RAINER BOCK



Silberner Bär
62 Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Beste Regie

BARBARA

EIN FILM VON CHRISTIAN PETZOLD

LOOK NOW PRÄSENTIERT EINE SCHRAMM FILM KOERNER&WEBER PRODUKTION IN KOPRODUKTION MIT ZDF UND ARTE 'BARBARA' MIT NINA HOSS, RONALD ZEHRFELD, JASNA FRITZI BAUER, MARK WASCHKE, RAINER BOCK, CHRISTINA HECKE, ROSA ENSKAT, SUSANNE BORMANN, PETER BENEDEKT, THOMAS NEUMANN, KIRSTEN BLOCK UVA. BILD HANS FROMM, BVK MONTAGE BETTINA GÖHLER, SZENEVIDEO K.D. GRUBER, KOSTÜMBILD ANETTE GÜTHER, MASKENBILD BARBARA KREUZER, ALEXANDRA LEBEDYNSKI, TON ANDREAS MÜCKE-NIESZYTKA, MISCHUNG MARTIN STEYER, MUSIK STEFAN VILL, CASTING SIMONE BÄR, REDAKTION HARUN FAROCKI, ASSISTENT RES JUNG, PRODUKTION DORISSA BERNINGER, REDAKTION CAROLINE VON SENDEN, ANNE EVEN, ANDREAS SCHREITMÜLLER, PRODUZENTEN FLORIAN KOERNER VON GUSTORF, MICHAEL WEBER, BUCH & REGIE CHRISTIAN PETZOLD
PRODUKTION GEFÖRDERT DURCH MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG, BKM, FFA, DFFF, VERLEIH GEFÖRDERT DURCH MEDIA DISTRIBUTION, WELTVERTRIEB THE MATCH FACTORY IM VERLEIH VON LOOK NOW!

SCHRAMM FILM
Koerner & Weber



www.barbara-der-film.de

94.3

ARTWORK: PRODUKTION



Nina Hoss (Barbara)

BARBARA

Ein Film von Christian Petzold

Barbara **Nina Hoss**
Andre **Ronald Zehrfeld**
Stella **Jasna Fritzi Bauer**
Jörg **Mark Waschke**
Schütz **Rainer Bock**

Bild **Hans Fromm BVK**
Montage **Bettina Böhler**
Szenenbild **K.D. Gruber**
Kostümbild **Anette Guthier**
Maskenbild **Barbara Kreuzer**

Ton **Andreas Mücke-Niesytka**

Mischung **Martin Steyer**

Musik **Stefan Will**

Casting **Simone Bär**

Drehbuchmitarbeit **Harun Farocki**

Regieassistent **Ires Jung**

Produktionsleitung **Dorissa Berninger**

Produzenten **Florian Koerner von Gustorf**
Michael Weber

Buch & Regie **Christian Petzold**

Eine Produktion von **Schramm Film Koerner&Weber**
in Koproduktion mit **ZDF** und **ARTE**. Gefördert durch **Medienboard Berlin-Brandenburg, BKM, FFA** und **DFFF**. Verleih gefördert durch **Medienboard Berlin-Brandenburg** und **FFA**. Im Verleih der **Piffli Medien**

D 2012 | 105 min | 24fps | 35mm / DCP | 1:1,85 | Dolby Digital

Verleih

LOOK NOW! Filmdistribution
Gasometerstrasse 19 | 8005 Zürich
Tel 044 440 25 44
Fax 044 440 26 52
info@looknow.ch
www.looknow.ch
www.barbara-der-film.de

Presse

Rosa Maino
rm@looknow.ch

www.barbara-der-film.de

KINOSTART: 14. Juni 2012



Ronald Zehrfeld (Andre), Rainer Bock (Schütz)

DIRECTOR'S NOTE

Irgendwie kommt die DDR in den Filmen der letzten Jahre ziemlich entsättigt daher. Keine Farben, kein Wind, es herrscht das Grau der Grenzübergänge, und die Gesichter müde wie die der übernachteten Passagiere im Liegewagen des Interzonenzuges im Bahnhof Gera.

Es ging uns nicht darum, das Portrait eines Unterdrückerstaates zu filmen. Und dagegen dann die Liebe zu setzen, die unschuldige, reine, befreiende. Wir wollten keine Symbole. Man decodiert sie, und nichts bleibt übrig, nur das, was man schon zuvor gewusst hat.

In der Vorbereitung haben wir viele Filme gesehen. Einer der Filme, die uns am tiefsten beeindruckten, war *TO HAVE AND HAVE NOT* von Howard Hawks. Hier gibt es zwei Liebende, Bacall und Bogart, die sich misstrauisch beäugen, die betrügen und lügen, die umgeben sind von einem Polizeiapparat und die gezwungen sind, immer zwischen den Zeilen zu sprechen. Das Merkwürdige: Die beiden können damit umgehen. Haben Spaß an der Art und Weise, wie der andere damit umgeht. Die Eleganz, die Klugheit, die präzisen Scharmützel ihrer Dialoge, fast scheinen sie befördert von der Verbots- und Kontrollwelt um sie herum. Man sieht, dass die Verhältnisse neue Menschen hervorbringen, die anders küssen, sprechen, blicken.

Ein anderer Film, der uns beeindruckte, war *DER HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN* von Fassbinder. Wie hier die 50er Jahre der

BRD da sind, in der geteilten Heckscheibe eines VW Bullis. Im echoleeren Klang eines Hinterhofes. In der Enge einer Resopalküche. Das ist nie Kulisse. Das ist ein Raum. In dem geliebt und gestritten und geschwiegen wird, und dieses Lieben und Streiten und Schweigen, das klebt und bleibt, in der Luft, an den Wänden. Das Vergangene ist nicht vergangen, es reicht hinein, in unsere Gegenwart.

Wir wollten das filmen, was zwischen den Menschen ist, sich aufgetürmt hat, was sie misstrauen lässt oder vertrauen, abwehren und annehmen.

Bei den Proben erzählte eine der Schauspielerinnen, dass sie die DDR Ende der 70-er verlassen wollte, ein Gastspiel im Westen wollte sie zur Flucht nutzen, und sie hat noch Einladungen zum Abendessen angenommen, obwohl sie wusste, dass sie schon weg sein wird. Für immer. Und diese furchtbare Einsamkeit, die dann doch da ist, denn niemals wird man zurückkehren, und das Leben, was man gehabt hat, wird verschwunden sein. Der Anna Seghers Satz. Wenn Du Deine Vergangenheit verlierst, wirst Du keine Zukunft haben. In den Knochen steckt er ihr, bis heute, sagte sie.

(Christian Petzold)

SYNOPSIS

Sommer 1980. Barbara hat einen Ausreiseantrag gestellt. Sie ist Ärztin, nun wird sie strafversetzt, aus der Hauptstadt in ein kleines Krankenhaus tief in der Provinz, weitab von allem. Jörg, ihr Geliebter aus dem Westen, arbeitet an der Vorbereitung ihrer Flucht, die Ostsee ist eine Möglichkeit.

Barbara wartet. Die neue Wohnung, die Nachbarn, der Sommer und das Land, all das berührt sie nicht mehr. Sie arbeitet in der Kinderchirurgie unter Leitung ihres neuen Chefs Andre, aufmerksam gegenüber den Patienten, distanziert zu den Kollegen. Ihre Zukunft fängt später an.

Andre verwirrt sie. Sein Vertrauen in ihre beruflichen Fähigkeiten, seine Fürsorge, sein Lächeln. Warum deckt er ihr Engagement für die junge Ausreißerin Stella? Ist er auf sie angesetzt? Ist er verliebt? Barbara beginnt die Kontrolle zu verlieren. Über sich, über ihre Pläne, über die Liebe. Der Tag ihrer geplanten Flucht steht kurz bevor.

ZUM FILM

Hochspannend und emotional, dicht und ganz gegenwärtig erzählt Christian Petzold von Menschen, die sich mit größter Wachheit begegnen; von einer Wahrheit, die es nicht ohne die Lüge gibt, und der Liebe, die vor sich selber auf der Hut ist; von der Freiheit zu gehen und der Freiheit zu bleiben.

Zum herausragenden Ensemble gehören Nina Hoss (YELLA, JERICHO), Ronald Zehrfeld (IM ANGESICHT DES VERBRECHENS), Jasna Fritzi Bauer (IM ALTER VON ELLEN), Mark Waschke (HABERMANN) und Rainer Bock (DAS WEISSE BAND). Zum Team zählen Petzolds langjährige Weggefährten Kade Gruber (Szenenbild), Anette Guthier (Kostüm), Andreas Mücke-Niesytka (Ton), Bettina Böhler (Montage) und Hans Fromm (Kamera).

BARBARA ist die achte Zusammenarbeit der Berliner Produktionsfirma Schramm Film Koerner & Weber mit Christian Petzold.



LIEBEN UND LÜGEN

Christian Petzold, Nina Hoss und Ronald Zehrfeld über die Arbeit an BARBARA

**Vor Beginn der Dreharbeiten machen Sie ausführliche Lese-
proben mit allen Schauspielern. Wie läuft das ab?**

Christian Petzold: Ein par Wochen vor Drehbeginn haben wir uns mit dem ganzen Ensemble getroffen. Am ersten Tag habe ich, um einen Anfang zu finden, einen Text vorgelesen, in dem ich die Figuren beschrieben hatte; wir haben Filme zusammen gesehen, eine Liebesszene aus einem Chabrol-Film zum Beispiel. Mir ging es bei „Barbara“ darum: Wer erzählt den Film? Wo steht er? Guckt er von oben wie eine Überwachungskamera auf die Handlung oder ist er zwischen den Menschen? Hält er sich in dem Sys-

tem auf, das sich zwischen die Menschen gestellt hat? Dafür fand ich es zum Beispiel interessant, „French Connection“ zu sehen, der nie auf der Seite der Macht steht. Wir haben dann sehr schnell über Details gesprochen haben, über die Figuren, die Orte, Gerüche und Erinnerungen.

Herr Zehrfeld, wenn Sie so eine Figurenbeschreibung hören, verändert das Ihre Wahrnehmung der Rolle?

Ronald Zehrfeld: Nein. Ich hatte ja beim Lesen des Buches schon eine Vorstellung von der Figur. Und dann geht es darum,





Ronald Zehrfeld (Andre), Claudia Geissler (Krankenschwester), Nina Hoss (Barbara), Christina Hecke (Ärztin)

was ich da rausholen kann, wie ich es sichtbar mache. Es war toll, in welchen Details, in welchen Farben da bei der ersten Leseprobe schon über Situationen gesprochen wurde, um welche Bilder es ging, die etwas zwischen den Menschen beschrieben haben.

Christian Petzold: Ich hatte ja ein wenig Angst vor dir, Ronald, weil ich bei dir das Gefühl habe, dass du ein im Osten sehr geredeter Mensch bist. Du hast deine Lebenserfahrung daher, du bist dort zur Schule gegangen, während ich dort immer nur zu Besuch war, weil fast meine gesamte Verwandtschaft dort lebte; meine Eltern sind aus der DDR geflohen. Für mich war die DDR immer ein Projektionsraum, während sie für dich ein Lebensraum war.

Nina Hoss: Ich fand es spannend, dass die Schauspieler, die aus dem Osten kamen, erzählt haben, wie es ihnen ergangen ist. Eine der Schauspielerinnen ist aus der DDR abgehauen, die hatte ein ganz ähnliches Erlebnis wie die Barbara. Sie war mit dem Theater auf Gastspiel, und sie wusste, dass sie lügen musste, so wie Barbara den Andre anlügt. Wir haben die Szene gelesen, und die Kollegin hat mir zugeflüstert: „Da wird dir innen ganz heiß.“ Und dann hat sie ihre Geschichte erzählt und gesagt, was das bedeutet, dieses Lügen, und dass man im selben Moment begreift: „Ich werde euch nie mehr wiedersehen, aber ich darf mich nicht verraten, bis ich tatsächlich draußen bin.“

Christian Petzold: Im Grunde waren die ersten Teile der Probe, die wir in Berlin hatten, eine Art kollektives Erinnern. Wie hörte sich die DDR an? Wie roch sie? Über so was haben wir gesprochen. Ich glaube, wir haben das Buch nur einmal durchgelesen

und uns sonst einfach nur erinnert, nachgedacht, Filme gesehen. Dann sind wir fast alle gemeinsam zu den Motiven, an die Orte gefahren, wo der Film spielt.

Drehorte

Christian Petzold: Ich glaube, dass es wichtig war, dass das Krankenhaus im Film tatsächlich ein richtiges Krankenhaus war, und dass es richtig perfekt und liebevoll so ausgestattet wurde, wie es 1980 gewesen ist. Wir haben das gesehen und waren alle ein bisschen schockiert darüber, dass die heutigen Krankenhäuser mit ihrer hohen Flexibilität und ihrem Outsourcing ganz andere sind. In diesem Krankenhaus hatte man das Gefühl ... Das hatte etwas von Astrid Lindgren. In dem Aufenthaltsraum, in dem die Schwestern im Film rauchen, Radiosendungen hören und Zeitung lesen, haben wir – die Schauspieler und ich – uns regelmäßig getroffen und den Tag besprochen. Als ob wir Ärzte und Krankenschwestern wären und den Tag planen müssten: „Erst ziehen wir die Drainage, und dann kommt der lange Monolog von Nina.“ So ähnlich kam mir das vor. Ich meine, ihr wart ja sowieso sehr gut vorbereitet, ihr hattet ja als Filmärzte eine richtig gute Ausbildung. Und es waren Leute dabei, die in diesem Krankenhaus wirklich mal gearbeitet hatten und die uns angeleitet haben.

Sie kannten die Drehorte vor dem Dreh?

Nina Hoss: Ja, die wichtigsten. Die waren fast fertig eingerichtet, als wir zum ersten Mal da hinkamen. Das war schon toll ... Du kannst dann einfach schon ein körperliches Verhältnis zu den

Räumen aufbauen, in denen du dich am Drehtag bewegen wirst. Du kriegst ein ganz anderes Gefühl für die Figur und für die Szenen, an denen du arbeitest.

Ronald Zehrfeld: Ich hatte das unterschätzt, was es bringt, die Räume und die Orte, das Krankenhaus oder den Wald schon vorher zu sehen und damit dann nochmal auf die Reise zu gehen. Dass man plötzlich Bilder hatte; dass man wusste, wie der Raum aussieht, wie er riecht, wie er dasteht, wie man sich darin bewegt.

Christian Petzold: Als wir in Andres Wohnung kamen, die der Szenenbildner Kade Gruber gebaut hatte, war ich selber ganz gerührt von dieser Wohnung, weil die so unangeberisch war. Alle Gegenstände dort waren erfahren und nicht repräsentativ. Was ich auch interessant fand, war, dass die Requisiten so präzise waren, selbst die Akten, die Ronald in der Hand hat...

Ronald Zehrfeld: Das waren Originalakten aus einem Klinikum in Dresden, und plötzlich entdeckte ich meinen Nachnamen darin. Ich habe dann meinen Vater angerufen und gefragt, ob wir in den 50er Jahren jemanden in Dresden hatten, dritter Verwandtschaftsgrad. Das war zwar nicht der Fall, aber ich fand es toll, dass selbst solche Requisiten so vorbereitet sind, dass man nicht einfach einen Hefter hatte, wo vorne was raufgeschrieben ist, und man spielt das dann so durch. Sondern dass man wirklich was in der Hand hatte.

Christian Petzold: Ich finde das absolut richtig, das muss alles richtig sein. Sonst fängt man an, Unsinn zu machen. Wir hatten eine Szene, wo wir Röntgenbilder hatten, eine Schädelfraktur, eine Knieluxation. Und die drei – Christina Hecke war auch dabei – waren medizinisch ja wirklich vorbereitet, die hatten Kurse gemacht. Jetzt standen die vor dem Röntgenschirm, und plötzlich haben die so einen Lachanfall gekriegt wie ich früher in der Kirche, wenn das Wort Hure in der Bibel fiel.

Nina Hoss: In dem Moment haben wir über diese Röntgenbilder ja nur gesprochen. Sonst hast du eine Handlung, hinter der man stehen kann. Aber wenn du vor so Bildern stehst und so tust, als wüsstest du genau: „Hier ist die Fraktur, das müssen wir gleich mal öffnen, Kollege“, dann kommt man sich wirklich kurz vor wie ein Scharlatan. Und dann kriegst du einen Lachkrampf.

Christian Petzold: Wir haben das dann reduziert und nur noch drei Sätze gesprochen. Die Röntgenbilder haben keine Einzelaufstellung mehr bekommen. Das luxierte Knie taucht nie wieder auf.

Geheimnis

Behalten die Figuren für Sie als Autor und Regisseur auf der einen und für Sie als Schauspieler auf der anderen Seite so etwas wie ein Geheimnis?

Nina Hoss: Bestimmt. Wir haben uns auch selber beim Spielen überrascht. Natürlich hat man eine klare Vorstellung von der Figur, während man sich damit beschäftigt oder im Gespräch darüber ist. Aber es ist ja immer noch mal was anderes, wenn man anfängt zu spielen und dann plötzlich eine Reaktion kommt, die man nicht erwartet hat. Auch wenn das nur Kleinigkeiten sind, Feinheiten, an denen man plötzlich merkt: „Da kann ich ja anders drauf reagieren, als ich vorher dachte.“ Dann entsteht etwas, das ich vielleicht nachher gar nicht beschreiben kann.

Christian Petzold: Für mich war jeder Drehtag völlig überraschend. Die genauen Vorstellungen von einer Figur sind wichtig, die schaffen die Grundlage. Wenn man eine Figur hat, die in sich schon Tiefe und Geheimnis trägt, dann kann man damit anfangen zu arbeiten. Es gab diese Szene im Flur, wo Barbara die Kaffeetasse fallen lässt. Da hatte ich eine Vorstellung, wie das aussehen soll: Es fällt etwas runter. Beide gehen in die Knie und fangen an, Scherben zusammenzuklauben. Er sagt: „Jetzt legen Sie sich mal hin.“ Und sie sagt: „Nein! Brauche ich nicht.“ Obwohl sie aus dem letzten Loch pfeift. Ich wusste nicht genau, wie die Szene sich auflöst. Und bei der Probe fand etwas zwischen euch beiden statt, was man so einfach nicht planen kann: Da fasste Ronald die Nina einfach an. Das ist, als ob so ein kleiner Wärmestoß da durchgeht, und dadurch wird die Barbara behütet und müde. So kam mir das vor. Das hätte ich mir nie vorher ausdenken können.

Man muss jetzt auch die anderen Schauspieler nennen: Ich finde das, was Christina Hecke spielt, großartig. Die hat nur ein paar Sätze, aber sie gehört ununterbrochen zu diesem Krankenhaus. Claudia Geißler, die nur einen Satz sagt, oder Kirsten Block, die Frau von Schütz. Oder Susanne Bormann, die mit einem einzigen, improvisierten Satz, „Schöne Hände hast du, machst aber auch was“ einen Klassengegensatz bezeichnet. Jasna, das triumphierende Gesicht, wenn sie Andre aus dem Zimmer weist und dabei die Barbara anschaut. Da spürt man Stella, all die Heime, die sie durchlaufen hat. Oder wie der Rainer Bock abgewendet raucht, in der Einsamkeit des Cafés... Ich hatte bei allen Schauspielern das Gefühl, dass da der soziale Raum weiter macht; auch wenn sie aus dem Bild sind, leben die weiter, die verbrauchen sich nicht.

Ronald Zehrfeld: Diese Grundlage, von der Christian sprach, hat es möglich gemacht, dass wir manchmal selbst total überrascht waren. Und das setzt ein unwahrscheinliches Vertrauen voraus. Das Gefühl aus den Leseproben hat sich bei den Dreharbeiten bestätigt. Auf einmal merkte man, dass wir alle im selben Farbmuster reden, denken oder fühlen. Diese Grundlage hat es möglich gemacht, dass man in dem Moment des Spielens frei war. Natürlich ist das auch der tollen Vorbereitung dieser Produktion geschuldet, weil wir diesen Raum hatten: wie die Tage anfangen, dass wir die Szenen noch mal durchgehen konnten.

Am Set

Sie proben auch noch am Drehtag selbst: Geht es dabei eher um Szenen, Gesten, Timing oder um Grundsätzliches, um die Figur, um Konstellationen?

Nina Hoss: Nein, man arbeitet schon konkret. Dadurch, dass man sich vorbereitet hat, muss man darüber nicht mehr lange reden. Wir wissen sozusagen, auf welcher Grundlage wir tanzen. Das Wunderbare an den Produktionsbedingungen bei Christian ist, dass man morgens die Szenen des Tages probieren kann. Das hat zur Folge, dass du wirklich in aller Ruhe sehen kannst, ob das funktioniert. Du kannst die Szenen überprüfen, du kannst deine Haltung dazu mit dem Partner überprüfen. Und Christian kann sehen, ob das für ihn so stimmt, ob was dazukommt, ob man Texte weglässt. Man probiert, aber nur bis zu dem Punkt, wo noch etwas entstehen kann, wo wir alle wissen: Wenn wir jetzt drehen, kommt noch mal was dazu.

Ronald Zehrfeld: Ich muss gerade an unser Lieblingswort denken: „Nonverbal“. Wir kamen auf eine Ebene, da war die Szene dann einfach klar. Ich sage jetzt wieder „Farbe und Atmosphäre“. Mit einem mal merkt man, dass es jetzt losgehen kann. Es geht nur darum, den anderen wahrzunehmen und die Situation wirklich zu leben, sie nicht nur über Schauspieltechnik herzustellen. Dadurch kamen dann beim Dreh diese kleinen Überraschungen, diese Feinheiten, weil die Freiheit dafür da war.



Christian Petzold, Ronald Zehrfeld

Sie haben weitgehend chronologisch gedreht. Was bewirkt das?

Ronald Zehrfeld: Dadurch, dass man weiß, welche Szenen, welche Wirkungen, welche Wendungen es vorher gab, bekommt das etwas sehr Lebendiges. Wenn man nicht chronologisch dreht, muss man sich den Bogen permanent vor Augen führen, den man sich zusammen mit den Kollegen und dem Regisseur bauen will. Und wenn chronologisch gedreht wird, ist dieser Bogen ganz anders da, die Spielhöhe, das ist näher an der Figur, organischer, lebhafter.

Christian Petzold: Ein Beispiel ist die Szene, in der Andre am Bett von Mario steht, weil er nicht glaubt, dass der nur eine Schädelprellung hat. Es gibt verschiedene Szenen in diesem Zimmer, normalerweise leuchtet man das einmal ein und zieht dann alle Szenen durch. Mir ist aber wichtig, dass man zuerst sieht, dass die Barbara an ihrem Spind steht und nach Hause gehen will, aber ihr ärztliches Gewissen meldet sich. Dann geht sie in das Zimmer von Mario und ist überrascht, dass Andre auch dort ist. Eigentlich will sie nichts mit ihm zu tun haben, aber dadurch, dass er beruflich genauso tickt wie sie, kommt etwas zusammen. Sie wird zur Gefährtin. Wenn man das chronologisch dreht, nämlich mit dem Spind anfängt, dann in den Gang und dann in das Krankenzimmer geht, kostet das viel Drehzeit, aber es ist wichtig für die Figuren. Die Barbara kommt da ja in einem bestimmten Aggregatzustand rein, mit einem bestimmten Gefühl. Das ist chronologisches Drehen.

Der Kuss

Sie hatten von einer Szene erzählt, die Sie bewusst aus der Chronologie genommen haben.

Ronald Zehrfeld: Die Kuss-Szene war das.

Christian Petzold: Es gibt oft eine sehr wichtige Szene, die am Ende des Films liegt, und in unserem Fall war das der Kuss zwischen Barbara und Andre. Der Kuss ist ja etwas Entscheidendes. Ich habe mir immer gedacht, dieser Kuss muss so sein, dass wir ihn gar nicht richtig begreifen. Er darf kein Vorbild haben, er ist nicht geplant. Ich hatte kein genaues Bild von diesem Kuss. Aber er musste an diese Stelle. Und wenn man ihn in der Chronologie am Ende der Dreharbeiten lässt, dann redet man die letzten zehn Tage nur noch über diesen blöden Kuss. Und so eine Szene möchte ich aus zwei Gründen aus der Chronologie reißen: Erstens, wenn man das schon am achten Tag dreht, dann hat man den Kuss für die restlichen Tage in sich und weiß als Schauspieler, wo man hinkommt. Und zweitens, wenn es nicht gut ist, kann man es nochmal machen.

Nina Hoss: Manchmal hat es etwas Gutes, wenn man das, was man in einer Szene gespielt hat, nicht überdenken kann. Dann ist es eben so, wie es ist. So war es bei dem Kuss. Obwohl ich mir gar nicht so sicher bin, weil ich auch das Gefühl hatte ... Die beiden kommen ja erst mal nicht zusammen, aber es ist eine Spannung da. Und ein Kuss ist eine Erlösung oder Auflösung dieser Spannung, und gleichzeitig stellt er auch wieder eine neue Spannung her.

Christian Petzold: Ich glaube aber, dass es wichtiger ist, dass der Film nicht in Richtung Kuss geht, sondern in Richtung Nicht-Kuss. Der Andre weiß nicht, dass Barbara weggeht. Und je länger



Nina Hoss (Barbara), Ronald Zehrfeld (Andre)

wir darüber geredet und die Szene ans Ende verlegt hätten, wäre das auch für ihn ein Abschiedskuss geworden. Der Kuss hat ja eine Wirkung. Ich finde es immer viel schöner, nicht den Kuss zu filmen, sondern den, der übrigbleibt, wenn die Lippen sich gelöst haben. Der, der zurückbleibt, ist fassungslos. Diese Fassungslosigkeit ist ein wichtiges Bild, weil Andre glaubt, dass dieser Kuss nicht der letzte ist. Deshalb war es wichtig, das am Anfang des Drehs zu machen.

Dadurch haben wir auch die anderen Szenen in der Wohnung von Andre vorher gedreht. Die Barbara kriegt ein Buch geschenkt, der Andre schnippelt an den Zucchini, er steht mit dem Rücken zu ihr ... Das ist ja eine richtige Küche. Das ist keine Bühne, sondern ein richtiger Raum, mit dem man umgehen muss. Und da gibt es so eine kleine Ecke, in die die Barbara sich so reinquetscht, das Buch ablegt und fragt: Kann ich helfen ...?

Ronald Zehrfeld: Wir haben sogar Zwiebeln in den Topf getan.

Christian Petzold: Stimmt, es roch nach Zwiebeln. Das war einfach sehr sinnlich. Und das steht im Gegensatz zu einer anderen Sinnlichkeit: Vorher war Barbara in einem Hotel, der Mann küsst sie, sie legen sich aufs Bett, im Radio läuft Cool Jazz, Krimsekt wird gereicht und Fluchtpläne werden gemacht. Und ich hatte immer das Gefühl, die bemühen sich um Sinnlichkeit, aber sie kann sich einfach nicht herstellen. Schnitt. Sie sitzt im Zug, und man merkt an ihrem Gesicht, dass sie irgendwie ahnt, sie fährt in eine neue Welt, die vielleicht eine Kältekammer für sie ist. Und das Gegenteil ist eben die Szene bei Andre im Haus: Da ist jemand, von dem sie bis zum Schluss vermutet, dass der auf zwei

Hochzeiten tanzt. Und trotzdem ist er sinnlich da, und das verwirrt sie. Und so ein Zerreißen muss ja in dieser Figur sein.

Money Shots

„Barbara“ ist ein Period Piece, dazu mit einem historisch aufgeladenen Stoff. Autor, Ausstattung, Schauspieler recherchieren. Gibt es einen Punkt, wo man damit aufhört?

Nina Hoss: Für mich nicht. Weil mit jedem Tag, jedem Gespräch, jeder Szene neue Dinge kommen, die man noch mehr ergründen oder erfassen will. Man beschäftigt sich damit durchweg bis zum letzten Tag, man will es ganz ausschöpfen. Irgendwann in der Hälfte der Drehzeit habe ich angefangen, Lieder von Wolf Biermann und Degenhardt zu hören, weil ich die aus der Kindheit kannte. Das war wie so ein Klang, der Barbara in dieser Zeit umgibt.

Besteht die Gefahr, sich vor lauter historisch verbürgten Details in der Kulisse zu verlieren? Dass man versucht ist, den bekannten Bildern nachzuspielen?

Nina Hoss: Davon muss man sich befreien. Wir machen ja Spielfilm und keine Dokumentation. Wir müssen uns schon so vorbereiten, dass man die Vorgänge möglichst naturgetreu darstellen kann. Aber es ist nicht das Wichtigste, ob die Spritze jetzt so oder so gehalten wird. Natürlich möchte ich es können, aber ich darf mich nicht darauf konzentrieren und das Spiel vernachlässigen. Die Gewichtung muss klar sein. Vorbereitung ist alles, und dann kannst du sie wieder vergessen.

Christian Petzold: Die Recherchen müssen präzise und genau sein. Sie müssen mit Erzählung angefüllt sein. Es dürfen nicht nur einfach Gegenstände sein, die man in die Kulisse legt, sondern es müssen Dinge sein, die eine Bedeutung und eine Bewandnis haben. Aber dann muss man sie auch wieder loslassen können.

Der Quelle-Katalog Frühjahr/Sommer 1980, den wir im Film haben, war sehr schwer aufzutreiben. Das war ein Jubiläumskatalog, der erste Katalog, der über tausend Seiten hatte, und der hat vielleicht mehr zum Zusammenbruch der DDR beigetragen als der Strauß-Kredit. Aber im Film wird der Katalog nur zweimal durchgeblättert. Es ist in dieser Szene viel wichtiger, dass der Katalog in seiner Pracht für Susanne Bormann und Nina Hoss vorhanden ist, als dass er im Bild ist. Es geht nicht um den Katalog, sondern um das Blättern von zwei Frauen im Katalog – und in diesem Moment über ihr Bild vom Westen: „Komme ich hier raus?“, sagt die eine, die will nämlich in den Quelle-Katalog. Und die andere merkt, dass sie sich den Westen anders vorgestellt hat. Auf diesen Moment kommt es an.



Nina Hoss (Barbara), Susanne Bormann (Steffi)

Richtig teuer bei uns war diese Nacht am Nikolaiplatz auf dem Weg zum Interhotel. Da musste eine alte DDR-Straßenbahn fahren. Und was wir da alles absperren und abhängen mussten an Parabolantennen und Werbung, das dauerte ewig. Bettina Böhler, die Cutterin, hat dann diese Straßenbahn, die ja richtig durchs Bild fährt, so geschnitten, dass die nur noch zwei Sekunden im Bild ist. Und dadurch, das ist ein merkwürdiger Effekt, ist die DDR realer. Weil sie einfach selbstverständlich ist.

Misstrauen

Ist das ein besonderer Druck, einen Film über eine Zeit zu machen, die noch so nahe ist, so aufgeladen mit Emotionen, Meinungen, Bildern?

Christian Petzold: Harun Farocki hat 1991 „Videogramme einer Revolution“ gemacht, da ging es um Rumänien und den Fall von Ceausescu. Vorher hatte ich immer gedacht: Die Geheimpolizei, die Securitate, die haben überall Elektronik, Mikrofone an den unmöglichsten Stellen! Dann brach das Ceausescu-System zu-

sammen und man sah: Der ganze Laden war morsch, die ganze Angst und Unterdrückung war zwischen den Menschen gewesen. Da hat sie gearbeitet, da hat sie alles, was schön ist, die Liebe, die Leichtigkeit, mit Misstrauen verseucht.

Das war eine Erfahrung bei meinen Besuchen in der DDR, dass da ein großes Misstrauen war. Nicht nur das Misstrauen, dass der Staat überall sitzt, sondern auch eine Art von Tauschwirtschaft: „Wenn ich denen was gebe, kriege ich was dafür.“ Ich dachte mir, an dieser Stelle muss der Film sich aufhalten. Wie nistet sich Macht in Liebe ein? Das ist es, wenn diese zwei Menschen sich begegnen. Alles, was verführerisch an Andre ist, hat auch noch eine zweite Bedeutung, nämlich: „Ich öffne dein Herz und deine Seele, ich werde darin lesen, dann weiß ich über dich Bescheid.“ Hier musste sich der Film aufhalten, und nicht an irgendwelchen Honecker-Bildern an der Wand. Wir haben eine einzige Spruchtafel im Film: „Mit Optimismus sehen wir in die Zukunft.“ Das war so verblichen, dass mir das gefallen hat. Als ob die DDR 1980 schon selbst nicht mehr an sich glaubt.

Ronald Zehrfeld: Ich fand diese grundsätzliche Entscheidung richtig, das alles wegzulassen, Hammer, Zirkel, Ährenkranz. Es ging darum, über die Menschen zu erzählen, die in solch einem System gelebt haben, wie sich das anfühlt. Die Frage war: Kriegen wir den Blues hin, den es damals gab, mit diesen ganzen Unterbenen zwischen den Leuten, die den Raum zwischen den Menschen so begrenzten: „Kann ich jemandem vertrauen? Tut er das jetzt zu seinem eigenen Nutzen oder meint er das wirklich so?“ Und gleichzeitig dieses sozialere Miteinander, was man heute mehr und mehr vermisst, was es damals gab, zumindest in meiner Kindheit. Und das hat sich für mich eingelöst. Ich habe es wieder gespürt, wie das zwischen den Menschen war.

Das ist ja unglaublich spannend: Wie gucken die sich an? Wie wird ein Zweifel zwischen uns gesetzt? Wenn Andre zu Barbara sagt: „Ich würde gerne mal nach Den Haag reisen, da hängt der Rembrandt.“ – „Tja, Antrag stellen...“ Man weiß genau, warum der andere das jetzt sagt, er will was rauskriegen. Das Spannende ist, dass man sich in der DDR genauer angeguckt hat. Gerade dieses Misstrauen, das es gab, erzeugt auch eine besondere Wachheit für mein Gegenüber, weil man sich ganz anders in die Augen schaut.

Nina Hoss: In dieser Atmosphäre liegt immer ein unterschwelliges Misstrauen. Und trotzdem hat es eine große Wärme. Dieses Land macht auch die Liebe möglich. Es gibt in diesem Film keinen moralischen Zeigefinger, sondern es gibt Möglichkeiten.

Liebe

Christian Petzold: Wir hatten in der Leseprobe „To have and have not“ von Howard Hawks angeguckt. Eigentlich wird bei

allen Erzählungen und Filmen, die ein System politisch verurteilen wollen, immer ein Liebespaar oder eine Freundschaft dagegen gesetzt, die rein ist, um das System besser kritisieren zu können. Und in dem Film von Hawks ist es so, dass eigentlich die Liebesbeziehung in dem Film selber das System ist. Die sind intelligent, weil sie dem anderen einfach nicht romantisch vertrauen, sondern weil sie dauernd auf der Hut sind.

Nina Hoss: Und sich herausfordern.

Christian Petzold: Ja. Und dabei entsteht eine Form von Liebe, die mit unserer Wischiwaschi-Sozialisationsliebe der westdeutschen 70er Jahre überhaupt nichts zu tun hat. Andre holt Barbara ab, das Serum ist da, er fragt: „Sie sind durchsucht worden? Passt das öfter?“ Da ist er noch völlig überlegen. Und da fragt sie plötzlich: „Sie haben das Serum selbst hergestellt? Sie haben ein Labor in der Klinik?“ In dem Moment fängt sie an, Verhörtechniken anzuwenden, die wahrscheinlich mal an ihr angewandt worden sind. Und sofort hat sie in diesem Auto die Gewalt wieder.

Das ist für mich im Grunde genommen auch Verführung. Es ist eben nicht dieses „Liebe-reißt-Mauern-ein“. Sondern das DDR-Verhältnis bringt eine spezifische Form von Liebe hervor. Viele dieser schönen Sätze, die Harun und ich in den Dialog geschrieben hatten, sind von Nina und Ronald eliminiert worden. Weil diese Sätze bei dem, was zwischen den beiden ist, einfach gestört haben; die Schlagfertigkeit, die Blicke, das Anfassen, das Wegschauen, dieser Rhythmus, den zwei Menschen langsam wie ein Duell entwickeln.

Die Lüge

Christian Petzold: Es gab diese Szene, wo Barbara die Nachtschicht antritt und Andre zu ihr sagt: „Schauen Sie doch mal nach Mario“ ...

Nina Hoss: Wir hatten die Szene angeprobt, gleich dieser Anfang, wo ich noch mal rauskomme und sage: „Wie geht es ihm denn?“ Und als es richtig zum Drehen kam, haben wir gemerkt, da stimmt was nicht. Das war nur der Anfang der Szene, der verändert werden musste, es war, glaube ich, nur wo du stehst...

Ronald Zehrfeld: In dem Türrahmen? Ja, da hatten wir es gefunden.

Nina Hoss: Sie vertraut seinem Gespür, und das lässt sie nicht los, weil sie denkt: „Ich muss doch wissen, was jetzt mit diesem Mario passiert.“

Ronald Zehrfeld: Spannend war ja, dass es in diesem Moment die Ebene „Arzt“ gab, dann die Ebene „Misstrauen“, und dass sie sich dann auf der Ebene „Mensch“ gegenüberstanden: „Ich habe ein schlechtes Gefühl. Ich will nochmal eine Testreihe machen.“

Christian Petzold: Und Barbara sagt: „Da habe ich frei.“ Aber er weiß genau, was der Punkt ist, nachdem er schon mehrere Wochen mit ihr zusammengearbeitet hat: Wenn es um das Leben eines Menschen geht, um die Leidenschaft einer Arbeit, dann hat



Ronald Zehrfeld (Andre), Nina Hoss (Barbara)

man einfach nicht frei. Dafür schämt Barbara sich. Und dann lügt sie. Da muss die Kamera bei der Lüge bleiben, bei Barbara am Türrahmen, die fast zusammenbricht.

Ronald Zehrfeld: Weil sie ihm zu nahe ist. Diese Blicke: „Sagst du mir allen Ernstes, dass du nicht frei hast? Ich möchte es in deinen Augen sehen.“ Dafür braucht man keinen Dialog.

Filmende

Als Andre an dem Stasioffizier vorbei aus Barbaras leerer Wohnung weggeht, hat sich in diesem Moment etwas grundlegend verändert?

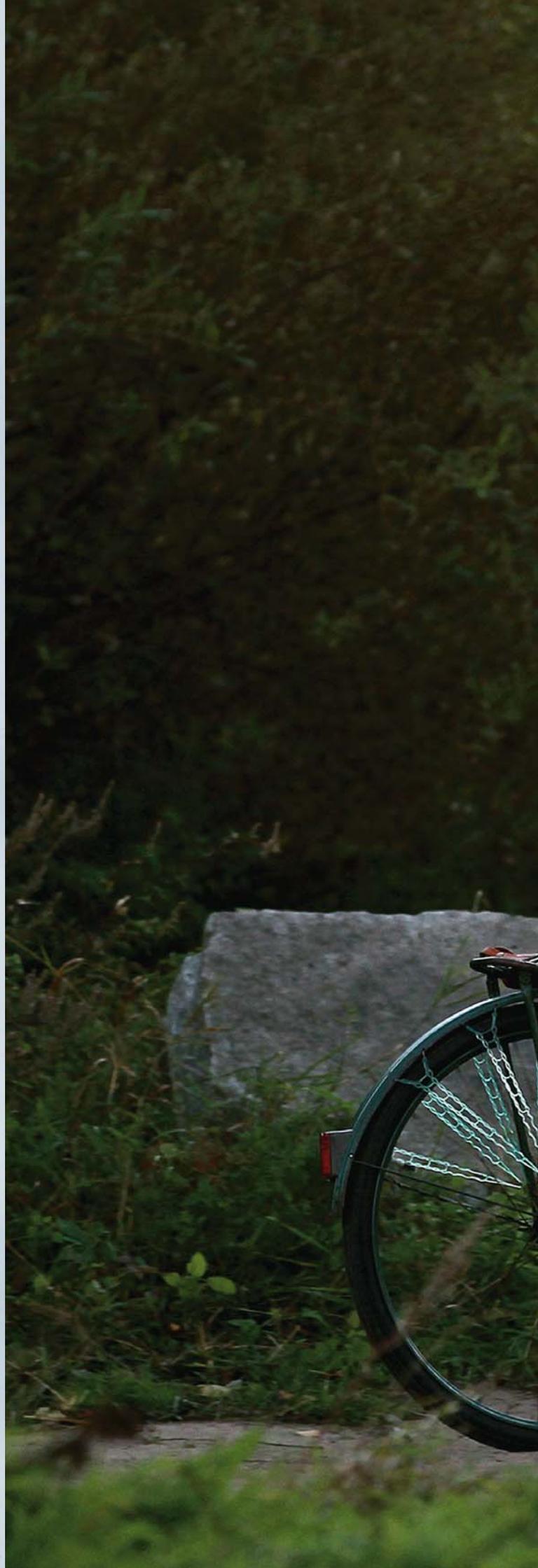
Ronald Zehrfeld: Für den Andre ist das einfach durch, als er ihn fragt: „Habt ihr sie festgenommen?“ Und der Schütz sagt: „Die kommt nicht mehr wieder.“ Der Andre kennt ihn, er hat seine Frau gepflegt, er weiß auch, wie das System funktioniert. Aber er kann diesem Menschen dann nicht mehr in die Augen schauen. Er muss gehen. In dem Moment hat der Staat schon verloren. Und dann jemanden zu finden, der wegen Andre trotzdem wieder daran glaubt, dass es hier noch was gibt, was es aufrechtzuerhalten lohnt ... Das macht mich dann glücklich, Barbara am Ende am Bett zu sehen: „Okay, ich ticke nicht ganz falsch. Wir haben doch eine Chance.“

Im Drehbuch gab es am Ende noch einen kurzen Satz zwischen Andre und Barbara: „Es waren Gerinnsel. Morgen wäre es zu spät gewesen.“ Wann haben Sie entschieden, den wegzulassen?

Christian Petzold: Wir haben immer wieder über das Ende nachgedacht, was da eigentlich passiert. Und irgendwann war es klar, dass die gar nichts mehr sagen.

Nina Hoss: Ich finde, am Ende muss sich ein Raum öffnen. Das war immer mein Gefühl, und jeder Satz hätte diesen Raum wieder zugemacht. Man hätte alles wieder runtergeholt auf die Erde und so merkwürdig harmonisch gemacht. Es gab eigentlich überhaupt keine Diskussion, dass man diesen Satz nicht zu sagen braucht. Aber ich will gar nicht sagen, was man am Schluss denken sollte. Ich finde, es muss offen sein, wie man den Schluss für sich interpretiert.

Christian Petzold: Im Schlussbild gab es viele Möglichkeiten: man kann sich nebeneinander setzen, gegenüber, einer kann stehen. Das Gegenübersitzen bringt aber eine ganz andere Spannung. Das ist ein Dreieck, aber keine Familie. Dieser Junge ist weiterhin ein Patient. Er ist nicht der Erzähler. Er ist nur in der Totalen zu sehen, er kriegt keine eigene Einstellung. Nur sein Blick und ihr Blick. Und dann hatten wir das, was Nina beschreibt: Da geht eine Tür auf. Es muss einfach durchwehen.







MAKING OF BARBARA

Hans Fromm, K.D. Gruber und Anette Guther über die Arbeit an BARBARA

Nach welchen Motiven haben Sie bei der Auswahl der Drehorte gesucht, was waren die Kriterien?

K.D. Gruber (Szenenbild): Wir haben einen Komplex gesucht, an dem wir alle wesentlichen Motive an einem Ort haben, an dem wir sozusagen studioähnliche Bedingungen vorfinden. Wir wollten keine weiten Wege haben, uns auf einen Ort konzentrieren und dort alles bauen, was wir an Motiven brauchen. Was wir dann in Kirchmöser bei Brandenburg an der Havel vorgefunden haben, war ideal. Anhand von Moods und Recherchefotos haben wir dann besprochen, wie wir uns die Umsetzung vorstellen. Wie ist das Farbkonzept? Welche Räume lassen wir entstehen? Wie fluchten die?

Wie sah der Anfang Ihrer Arbeit aus, Frau Guther?

Anette Guther (Kostümbild): Ich hatte eine der ersten Buchfassungen gelesen und mich dann mit Christian Petzold getroffen. Wir haben uns grundsätzlich überlegt, wie wir uns dem historischen Stoff nähern wollen. Dann habe ich angefangen zu recherchieren, wobei mir Angelika Goetz geholfen hat, die selber in der DDR großgeworden ist. Für mich war es wichtig, ein breit gefächertes Bild zu bekommen. Ich habe das ziemlich selbständig gemacht, dadurch, dass Christian Petzold und ich schon so oft zusammen gearbeitet haben, gibt es ja schon eine grundsätzliche

ästhetische Idee. Mit Nina Hoss habe ich dann sehr früh angefangen, anzuprobieren.

Farben

Wie sah die DDR 1980 aus? Unser Bild setzt sich zu einem guten Teil ja auch aus filmischen Darstellungen von heute zusammen, in denen die DDR eher trist und farblos aussieht.

Anette Guther: Das Bild, das sich während der Recherche für mich ergeben hat, war eher grell. Die Farben der 70er, Anfang 80er-Jahre, ob das nun in der DDR oder im Westen war, sind von heute aus gesehen ... Das tut manchmal einfach weh. Dieses Grelle war etwas, was mir nicht gefallen hat. Das wollte ich ein bisschen abschwächen. Grundsätzlich mag ich lieber ein Kostüm, was eher verschwindet, was „richtig“ ist, aber nicht zu laut. Für mich ist der Film eben auch eine Liebesgeschichte, ich fand es wichtig, dass man das nicht überdeckt mit einem Kostüm, was einen befremdet. Diese grellen gemusterten Nylonsachen hat auch nur ein Bruchteil der Bevölkerung getragen.

An welcher Stelle der Vorbereitung kommt die Kamera mit ins Spiel?

Hans Fromm (Kamera): Ich gebe erst mal meine Anregungen zu dem, was ich mir konzeptionell überlegt und was ich mit Christian ausgemacht habe. Und bei diesem Film war es eher nicht das Prinzip, den gedeckten und pastelligen Farben zu folgen, in denen die DDR oft gezeigt wird, sondern eher dem nachzugehen, was es Anfang der 80er Jahre gab, auch im Kino. Da hat man ja wirklich mit kräftigen Farben gearbeitet – nicht grell, aber kräftig. Filme wie „One from the heart“ von Coppola, finde ich, sind Ikonen aus dieser Zeit. Diese Farbigkeit fand ich inspirierender als dem alten Klischee vom mausgrauen DDR-Bild zu folgen.

Nachdem die Entscheidung für Kirchmöser gefallen war, sind wir da hingefahren, um die Möglichkeiten auszuloten. Schon das ziegelrote Krankenhaus war für mich ein Schritt in die richtige Richtung, um auf Farbe zu kommen. Auch für die Kostüme haben wir uns dann festgelegt. Ich kann mich an das Recherchefoto mit diesen vielen Kindern in ihren farbigen Klamotten erinnern: das ist ja das, was wir dann letztlich im Film auch gemacht haben.

Kirchmöser 1980

Welche Drehorte haben Sie in Kirchmöser vorgefunden?

K.D. Gruber: Wir hatten eigentlich alle Motive am Ort, bis auf das Interhotel und den nächtlichen Platz, den wir dann in Brandenburg gedreht haben, und die Ostsee. Was uns an Kirchmöser besonders interessiert hat, war diese 20er Jahre-Architektur. Wir wollten letztlich nicht den Sozialismus als Plattenbau nachbauen,



sondern eine Umgebung und Räume zeigen, die es in Ost- und Westdeutschland in der Form auch gab. Im Ruhrgebiet gibt es zum Beispiel eine Eisenbahnsiedlung, die der in Kirchmöser ganz ähnlich ist.

War es von Beginn an die Überlegung, nicht das ins Bild zu rücken, was man oft plakativ unter DDR versteht?

K.D. Gruber: Wir wollten das nicht ausstellen, sondern eher zurücknehmen und das Ganze so beiläufig wie möglich erzählen. Keine Plattenbauten, kein Honecker, keine Blümchentapeten ...

Anette Guther: ... keine Parteiabzeichen. Wir wollten eher den privaten Alltag in der DDR darstellen als das, was vom Staat vorgegeben war oder was man so als DDR-Symbol kennt.



Hans Fromm: Ein wichtiger Aspekt ist, dass die Geschichte in der Provinz angesiedelt ist. Von daher war klar, dass man jetzt nicht die Plattenbausiedlung in Berlin nehmen musste. In Kirchmöser gab es das Krankenhaus und die Eisenbahner-Siedlung, das ist ja fast schon Realismus, was wir da angestellt haben...

Krankenhaus

Das Krankenhaus haben Sie als Gebäude vorgefunden?

K.D. Gruber: Es steht seit 7 oder 8 Jahren leer. Es gab keinen Strom, kein Wasser mehr. Wir mussten erst mal die Versorgungsleitungen wiederherstellen, und dann fingen wir an zu bauen. Wir haben teilweise Wände rausgenommen, damit wir den Flur in einer Flucht haben. Die restlichen Motive im Krankenhaus haben wir dann hinzugebaut. Dazu hatten wir eine intensive Recherche betrieben, wie es in DDR-Krankenhäusern ausgesehen hat. Unsere Herangehensweise ist natürlich schon so, dass wir das möglichst authentisch machen, aber mit unseren Mitteln, also in dem Stil, den wir uns über die Jahre angeeignet haben. Dem wollten wir treu bleiben und probieren, wie man den bei einem historischen Stoff fortsetzen kann. Ich glaube, das hat ganz gut funktioniert.

Im Film wirkt der Krankenhausflur fast wie ein magischer, in jedem Fall sehr wirtlicher Ort. Was waren Ihre Ideen, um das so wirken zu lassen?

K.D. Gruber: Der Flur war im Originalzustand durch mehrere Trennwände unterteilt. Die haben wir erst mal rausgenommen. Dann haben wir uns für den roten Linoleumboden entschieden. Als Wandfarbe haben wir ein warmes Beige genommen und das noch mal mit so einem Lachszirkel abgesetzt. Um das Ganze noch wärmer zu gestalten, haben wir uns noch für Vorhänge, für diese roten Schals, entschieden und eine spezielle Deckenbeleuchtung installiert. Aus diesen Elementen besteht der Flur letztendlich. Und dadurch ist diese Atmosphäre entstanden.

Hans Fromm: Ein Krankenhaus ist ja immer ein heller Ort, damals sogar oft weiß. Das wäre natürlich eine Möglichkeit gewesen. Um es ein bisschen zu brechen, war es naheliegend, warme Farbtöne zu nehmen, es gelblich zu machen. Das ist absolut nicht abwegig, finde ich. Das ist ein Provinzkrankenhaus, ausgestattet mit Mobiliar aus den 30er bis zu den 60er Jahren, was sich eben über die Jahre an so einem Ort ansammelt. Das ist kein modernes Hightech-Klinikum, sondern es ist ein gewachsenes Krankenhaus.

Ich finde, das findet sich großartig im Film wieder. Da gehört auch der Eierschaltton dazu. Es ist eine Farbe, die in den Möbeln vorkommt und die sich in den Wänden und mit dem Boden und in den roten Schals fortsetzt. Das hat letztlich dazu geführt, dass das ein wärmerer Ort wurde, trotzdem aber mit hellen Wänden. Wir haben auch nicht artifiziell angefangen, die Wände dunkel zu machen, wie man es gerne macht, damit die Gesichter sich hervorheben. Sondern es sollte ein authentischer Arbeitsraum sein, der seine Helligkeit oder seine Farbigkeiten nur durch die Tageszeiten verändert: Am Tag ein bisschen lichter, zwischendurch gibt es auch ein paar kühlere Momente, und nachts gibt es dunkle Passagen, weil man nicht den ganzen Flur beleuchten muss, dadurch wird er ein bisschen intimer und kleiner.

Anpassungen

Ist es wichtig, auch Räume auszustatten, die im Film aller Voraussicht nach keine große Rolle spielen, die die Figuren aber umgeben? Also z.B. eine Ecke zu haben, die vermutlich nie im Bild zu sehen ist, die aber trotzdem voll eingerichtet ist?

K.D. Gruber: Das gehört dazu. Das Wichtigste ist, dass die Schauspieler das Gefühl haben, dass sie sich in wirklichen Räumen befinden, in einer wirklichen Zeit. Deswegen haben wir lange recherchiert, um selber ein Gefühl dafür zu bekommen. Das ist dann auch spannend, wie die Schauspieler reagieren, wenn sie die Location zum ersten Mal sehen. Wie bewegen sie sich darin? Sehen sie ihre Figur da drin? Können sie ihr Spiel umsetzen?

Ronald Zehrfeld, der den Andre spielt, hat erzählt, was für eine erstaunliche Wirkung das auf ihn hatte, vor Drehbeginn in sozusagen seine Wohnung zu kommen und zu wissen: Hier lebe ich.

Hans Fromm: Diese Räume in Andre's Haus waren ja wirklich großzügig ausgestattet, mehr oder weniger komplett. Mit echten Büchern, einer funktionierenden Küche. Und dadurch, dass es große Räume waren, mussten wir beim Drehen noch nicht mal Sachen wegräumen, um die Kamera oder die Lampen aufzustellen. Die sind im Raum geblieben, auch wenn wir da gedreht haben. Das war eben das Wohnzimmer von Andre.

Was passiert beim Kostümbild, wenn zu den Entwürfen die leibhaftigen Schauspieler dazukommen?

Anette Guther: Man hat natürlich ein Konzept und bestimmte Bilder im Kopf. Für mich ist es aber noch mal eine andere Geschichte, wenn dann die Schauspieler kommen. Manchmal kann man seine Idee eins zu eins umsetzen; wenn ich schon oft mit bestimmten Schauspielern gearbeitet habe, wie mit Nina Hoss, ist das natürlich einfacher. Aber gerade bei Hauptrollen, wo man eine Kostümdramaturgie hat oder einen ganzen Kleiderschrank herstellen muss, entstehen dann oft noch andere Sachen. Das ist etwas, was ich total positiv finde, man hat eine Idee, und die kann sich in den Anproben nochmal verändern.

Diesmal sind wir auch schon vor Drehbeginn, als das Set im Prinzip fertig war, mit den meisten Schauspielern nach Kirchmöser gefahren und haben im Kostüm Fotos gemacht. Das war großartig, das zu sehen und darauf reagieren zu können. Dann sieht man halt: Das funktioniert nicht, die rostfarbene Bluse vor der



braunen Wand. Und das konnten wir machen, weil wir von Produktionsseite die Zeit dazu bekamen. Wir konnten nachdenken und reagieren, wir konnten Ideen auf ihre Verwertbarkeit hin überprüfen. Ich denke, gerade bei einem historischen Film, ist das wichtig, zumal wir die Sachen ja alle selbst hergestellt haben.

Bilder

In der Bildgestaltung fallen zwei Dinge auf: Es gibt relativ viele Gegenschuss-Einstellungen, mehr als sonst bei Ihnen, und Sie haben die Szenen relativ hoch aufgelöst.

Hans Fromm: Die Intention war klar. „Barbara“ ist im weitesten Sinn ein Liebesdrama. Und wenn man emotional werden will, hilft einem nichts: dann muss man zwischen die Figuren gehen, mit Gegenschüssen arbeiten und höher auflösen, mehr Reaktionen zeigen. Man kann nicht außen vor bleiben. Und dieser Versuch, mehr in das Geschehen reinzugehen, führt automatisch zu einer höheren Auflösung. Das ist eigentlich der einzige Grund dafür.



Letztlich ging es darum, wirklich zwischen die Figuren zu kommen, um Gefühle wie Misstrauen, Vertrauen, Affinität oder Liebe darzustellen – oder um zu zeigen, dass es sie vielleicht gerade nicht gibt. Und trotzdem entsteht die Liebe. Das ist ja das Spannende, finde ich, was in dem Film wirklich vorkommt.

Es gibt zwei Arten von Nachtszenen: Rote und blaue – die haben Sie „Day for Night“ gedreht.

Hans Fromm: Die Nacht ist für gewöhnlich rot in der Stadt. Sie ist warm. Auch in der DDR wurden die Straßen seinerzeit überwiegend mit diesem rotorangen Natriumdampflicht beleuchtet. Ich fand das schön, das aufzugreifen und noch ein bisschen zu verstärken, noch etwas kräftiger und farbiger zu haben.

Die blauen Nächte rühren letztlich daher, dass wir diese Szene am Schluss haben, nachts am Meer. Am Meer hat man zunächst mal die Schwierigkeit, dass man das Wasser nicht sieht, wenn es keine Gischt gibt, und gerade an der Ostsee liegt das Wasser oft da wie ein See, ohne Brandung. Von daher war relativ schnell klar, dass wir mit „Day for Night“ arbeiten würden, obwohl das bei Wasser und Himmel laut Lehrbuch eigentlich hochoffiziell verboten ist ... Es war aber die beste Möglichkeit, das darzustellen. Man darf auch nicht vergessen, dass im Film eine Nacht im Wald oder am Meer, wo es eigentlich kein Licht gibt, immer eine Form der Abstraktion ist, dass man da immer ins Artifizielle geht. Die Idee war, das dann noch ein wenig zu überhöhen.

Wie genau legen Sie Ihre Einstellungen in der Vorbereitung schon fest?

Hans Fromm: Es gibt eine klare Vorstellung, die auch zu Papier gebracht wird. Aber das Wichtige an der Arbeit ist festzustellen, was man von einer Szene erwartet, wo man hinwill. Dafür braucht man diesen Plan, an den man sich aber nicht sklavisch halten sollte, denn das Spiel bietet einem oft noch mal ganz was anderes. In dem Moment, wo man Schauspieler hat und eine Szene ablaufen sieht, die einen bestimmten Rhythmus, eine bestimmte Zeit hat, dann reagiert man darauf und überlegt: Welche Einstellungen brauche ich extra? Auf welche könnte ich vielleicht sogar verzichten?

Absprachen

Wie funktioniert der Austausch einerseits mit Christian Petzold, andererseits auch zwischen Ihnen direkt?

K.D. Gruber: Wir treffen uns fürs Szenenbild meist zusammen mit Christian und Hans. Und diese Kommunikation ist von Beginn an da, wir sprechen uns immer sofort im Vorfeld ab.



Nina Hoss, Hans Fromm



Hans Fromm, Christian Petzold

Hans Fromm: Wenn das Grundsätzliche über Atmosphäre und Stimmung besprochen ist, verlässt sich Christian sehr auf Kade, dass die Details stimmen, dass also der Strich an der Wand eine interessante Farbe hat, dass der mit dem Licht zusammengeht. Ich brauche dann bestimmte Absprachen, dass mir Kade zum Beispiel bestimmte Lampen reinhängt, wie bei dem langen Krankenhausflur, die ich auch für die Ausleuchtung benutzen kann. Das ist dann etwas, was wir miteinander ausmachen. Mit Christian bespreche ich eigentlich nur die Stimmung, die dabei entstehen soll.

Seit wann arbeiten Sie alle zusammen?

Anette Guther: Seit 1993. Wir haben alle angefangen mit „Pilotinnen“.

Welche Vorteile, welches Risiko hat das, wenn man sich so gut kennt, wenn man schon so viel zusammen gemacht hat? Gab es bei diesem Film neue Herausforderungen?

Hans Fromm: Das Risiko wäre, dass man sozusagen einschläft. Aber wenn man bei jedem Film wieder einen neuen Anspruch hat und in eine neue Richtung gehen will, dann verändert sich das permanent. Wie jetzt zum Beispiel bei „Barbara“, dass die Auflösung mit dem Anspruch, im Bild emotional zu werden, höher ist. Zum Beispiel haben wir die Nachtszene am Strand nicht artifizuell düster gemacht, sondern so, dass man die Augen sehen kann. Es geht letztendlich immer um das Spiel, um die Schauspieler. Wenn man die Leute nur in Halbtotale oder Totale hat, wo man vielleicht nur das Profil sieht, kann man die Geschichte natürlich auch erzählen, aber die ist dann viel lakonischer. Und hier ging es darum, intensiver zu werden, emotionaler.

Anette Guther: Natürlich könnte diese langen Zusammenarbeit die Gefahr bergen, dass man irgendwie einschläft. Aber ich zum Beispiel hatte mit Christian eigentlich fast nach jedem Film eine sehr kritische Auseinandersetzung über das, was wir gemacht haben. Hier, bei diesem Film, hatte ich das Gefühl, wir sind alle noch besser zusammengekommen, noch mal anders. Wir waren uns alle bewusst, dass wir etwas zusammen machen, einen historischen Film, was wir so noch nicht gemacht haben. Bei uns dreien hier geht es ja letztlich um Ästhetik, da gibt es eine Intuition zwischen uns und mit Christian, man weiß, was der andere möchte und auch, was er kann.

Realismus

Wie authentisch, wie historisch soll das Szenenbild, sollen die Kostüme sein? Gab es eine Rückkopplung zum Beispiel mit den Menschen vor Ort, die ja eine eigene Erinnerung an die DDR-Zeit haben, an das Krankenhaus?

K.D. Gruber: Wir hatten in der Bauphase einige Besucher aus Kirchmöser, die sich das angeschaut haben, da waren auch Krankenschwestern dabei, die damals da gearbeitet haben. Und die haben das, was wir da dargestellt und gebaut haben, richtig gefunden, die haben gesagt: „Das ist authentisch. So war es.“ In manchen Bereichen haben sie uns ein paar Tipps gegeben, was wir noch verändern könnten, aber allgemein war das Urteil, dass das tatsächlich den Zeitgeist von damals trifft.

Anette Guther: Grundsätzlich haben wir gesagt: Wir wissen aus der Recherche, wie es ausgesehen hat, welche Bandbreite es gab,

und wir entscheiden uns bewusst für das, was wir ästhetisch bevorzugen oder von dem wir annehmen, dass es für die Geschichte oder für die Schauspieler richtig ist. Ich fand das richtig, dass wir uns diese Freiheit genommen haben. Denn es ist ja eine künstlerische Interpretation der Zeit. Für mich lag die große Herausforderung darin, einen Film aus dieser Zeit zu machen, der für uns heute ästhetisch standhält und sich auf seine Geschichte konzentriert, aber trotzdem in Verbindung mit dem steht, was damals war.

Wenn wir über die Recherche reden: Sie haben einen riesigen Stapel Fotos mitgebracht. Wieviele sind das?

K.D. Gruber: Tausende.

Das klingt bei Ihnen so einfach: „Wir haben recherchiert, dann haben wir uns zusammengesetzt“ ...

K.D. Gruber: Ja, die Recherche war sehr umfangreich, bis wir aus dem Material dann das Szenenbild entworfen haben. Wir haben das natürlich in bestimmten Bereichen für unsere Zwecke interpretiert. Aber gerade, was das Krankenhaus angeht, haben wir schon versucht, einen bestimmten Realismus beizubehalten. Für die Medizintechnik hatten wir einen Fachberater aus Dresden, der uns betreut hat, damit wir die richtigen Geräte dabei haben. Der hatte das zum ersten Mal gemacht, und wie mir gerade jemand erzählt hat, wurde der dann gleich weitergereicht für „Weißensee“ ...

Anette Guther: Ich denke, es ist nicht nur wichtig, dass man weiß, wie es aussah. Der Ronald Zehrfeld hat mich bei einer An-

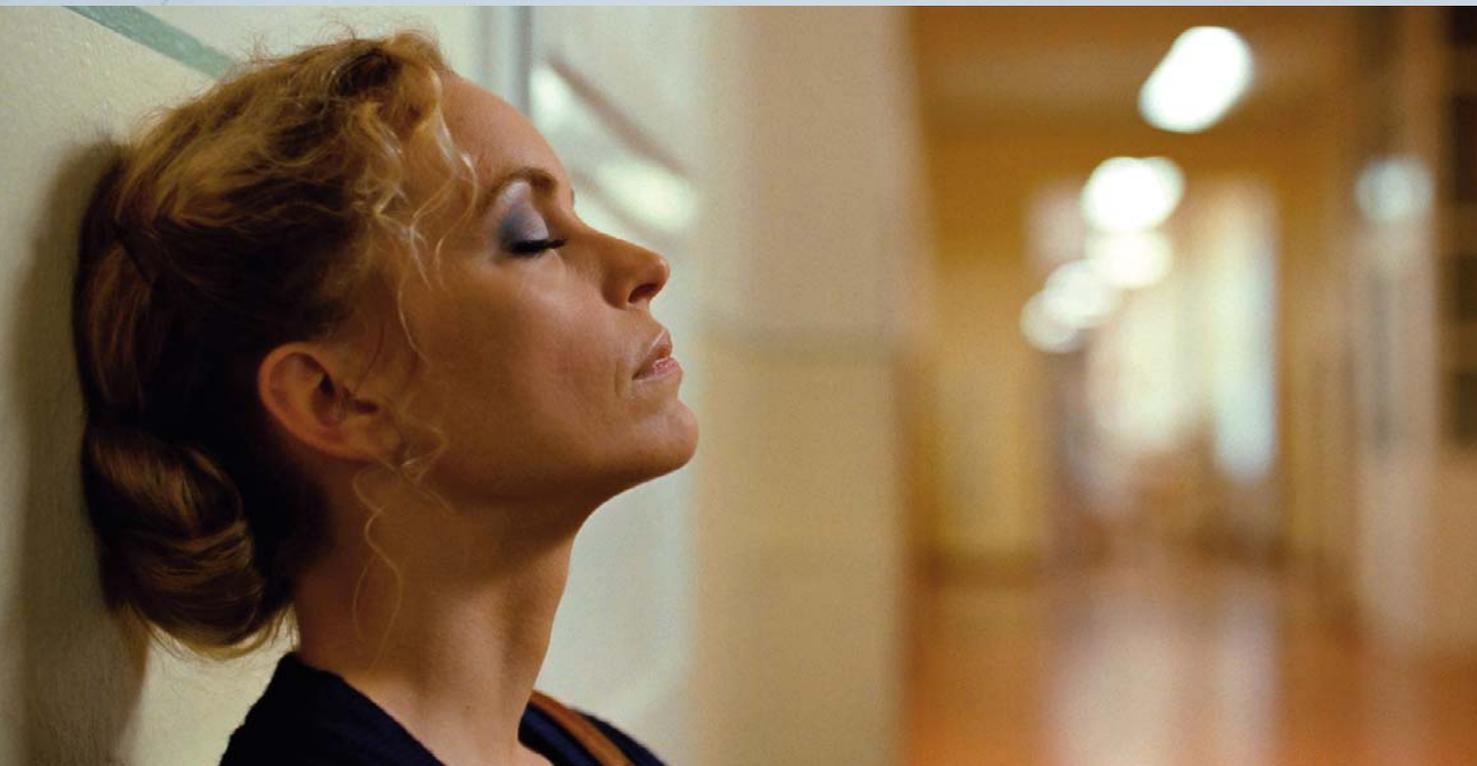
probe darauf gebracht: Es geht ja auch darum, wie die Menschen gelebt haben. Es war da eine ganz andere Geschwindigkeit, die Frauen haben gearbeitet, die Kinder waren betreut. Das fand ich interessant, denn das schlägt sich ja auch in irgendeiner Form in der Kleidung nieder.

Hans Fromm: Ich möchte zur Requisite sagen: Für mich war das ein absolutes Fest, weil die gesamten Räume und Orte ausgestattet waren. Wir hatten alle Requisiten, die wir wollten, und worauf wir achten mussten, war nur, sie nicht so in den Mittelpunkt zu stellen. Damit diese ganzen historischen Autos eben nicht so angeberisch quer durchs Bild fahren, um zu zeigen: „Hurra, wir machen einen historischen Film!“ Sondern das sollte ganz beiläufig mitlaufen und sozusagen ganz subtil einfach die Zeit erzählen.

Was diese Realismus-Diskussion angeht, die es ja immer gibt, die Authentizität: Natürlich ist ein Film eine künstlerische Arbeit. Aber das funktioniert nur in dem Moment, wenn eine Wahrheit drin ist. Wenn man diese Ausstattung vom Krankenhaus drin hat, die richtigen Kostüme, die ganzen beiläufigen Details: Dann fängt es an, interessant und lebendig zu werden, dann kann man umso freier damit umgehen. Aber ein „realistischer“ Film? Daran glaube ich nicht.



Jasna Fritzi Bauer (Stella)



Nina Hoss (Barbara)

FILMOGRAFIEN CAST

NINA HOSS (Barbara)

Geboren 1975 in Stuttgart. Noch während ihres Schauspielstudiums an der Ernst Busch Hochschule für Schauspielkunst in Berlin feierte sie mit der Titelrolle in Bernd Eichingers *DAS MÄDCHEN ROSEMARIE* ihren Durchbruch und zählt seitdem zu den renommiertesten Theater- und Film-Schauspielerinnen in Deutschland. Nina Hoss wurde u.a. ausgezeichnet mit dem Gertrud-Eysoldt-Ring für die *MEDEA* am Deutschen Theater Berlin, dem Bayerischen Filmpreis für *DIE WEISSE MASSAI*, den Adolf-Grimme-Preisen und für *TOTER MANN* und *WOLFSBURG*, dem Preis für Schauspielkunst des Festivals des deutschen Films, dem Bremer Filmpreis sowie dem Silbernen Bären der Berlinale und dem Deutschen Filmpreis für *YELLA*. *BARBARA* ist ihre fünfte Hauptrolle in einem Film von Christian Petzold.

RONALD ZEHRFELD (Andre)

Geboren 1977 in Berlin. Schauspielstudium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, Theaterengagements u.a. am Deutschen Theater Berlin, dem St. Pauli Theater Hamburg und dem Berliner Ensemble mit Peter Zadek und Hans Neuenfels. 2005 gab Ronald Zehrfeld sein Filmdebüt in Dominik Grafts *DER ROTE KAKADU*. Zu seinen weiteren Filmen zählen *IN JEDER SEKUNDE* (R: Jan Frehse), *12 METER OHNE KOPF* (R: Sven Taddiken),

DER DSCHUNGEL (R: Elmar Fischer), *DIE STUNDE DES WOLFES* (R: Matthias Glasner) und *WEISSENSEE* (R: Friedemann Fromm). 2011 wurde Ronald Zehrfeld mit dem Deutschen Fernsehpreis und dem Grimme Preis für Dominik Grafts *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* ausgezeichnet.

JASNA FRITZI BAUER (Stella)

Geboren 1989. Ausbildung an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin, Theaterengagements u.a. am Hessischen Staatstheater Wiesbaden und der Schaubühne am Lehniner Platz; die bat-Produktion *HELDEN* wurde mit dem En-



Nina Hoss (Barbara), Jasna Fritzi Bauer (Stella)



Ronald Zehrfeld (Andre)

semblepreis auf dem Theatertreffen der Schauspielschulen ausgezeichnet. Zu ihren Filmrollen zählen IM ALTER VON ELLEN (R: Pia Marais), FÜR ELISE (R: Wolfgang Dinslage), SCHERBENPARK (R: Bettina Blümner) und EIN TICK ANDERS (R: Andi Rogenhagen), für den Jasna Fritzi Bauer mit dem Nachwuchsdarstellerpreis des Filmkunstfests Schwerin ausgezeichnet wurde.

MARK WASCHKE (Jörg)

Geboren 1972 in Wattenscheid. Ausbildung an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Er spielte u.a. in NACHMITTAG (R: Angela Schanelec), UINTER DIR DIE STADT (R: Christoph Hochhäusler), DER MANN DER ÜBER AUTOS SPRANG (R: Nick Baker-Monteys), PLAYOFF (R: Eran Riklis), DER BRAND (R: Brigitte Bertele), DAS FENSTER ZUM SOMMER (R: Hendrik Handloegten) und SCHILF (R: Claudia Lehmann). Für seine Rolle in DIE BUDDENBROOKS (R: Heinrich Breloer) wurde Mark Waschke mit dem Darstellerpreis des RomaFictionFest ausgezeichnet, für HABERMANN (R: Juraj Herz) erhielt er den Bayerischen Filmpreis.



Nina Hoss (Barbara), Mark Waschke (Jörg)

RAINER BOCK (Schütz)

Geboren 1954 in Kiel. Schauspielstudium in Kiel, anschließend Engagements u.a. am Mannheimer Nationaltheater und dem Staatstheater Stuttgart; bis 2011 Ensemblemitglied des Bayerischen Staatsschauspiels. Zu seinen Filmrollen zählen JETZT ODER NIE (R: Lars Büchel), IM WINTER EIN JAHR (R: Caroline Link), RAUS INS LEBEN (R: Vivian Naefe), MEIN BESTER FEIND (R: Wolfgang Murnberger), UNKNOWN IDENTITY (R: Jaume Collet-Serra), INGLOURIOUS BASTERDS (R: Quentin Tarantino) und WER WENN NICHT WIR (R: Andres Veiel). Für die Rolle des Arztes in Michael Hanekes DAS WEIßE BAND wurde Rainer Bock für den Deutschen Filmpreis nominiert.



Rainer Bock (Schütz)

FILMOGRAFIEN CREW

CHRISTIAN PETZOLD (Regie)

Geboren 1960 in Hilden. Nach dem Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin studierte er Regie an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin, daneben Regieassistenzen bei Harun Farocki und Hartmut Bitomsky. Zu Christian Petzolds vielfach ausgezeichneten Spielfilmen gehören PILOTINNEN (1995), CUBA LIBRE (1996; Förderpreis der Jury – Max Ophüls Festival), DIE BEISCHLAFDIEBIN (1998; Produzentenpreis Max Ophüls Festival), DIE INNERE SICHERHEIT (2001; Deutscher Filmpreis – Bester Spielfilm; Hessischer Filmpreis), TOTER MANN (2002; Grimme Preis, Deutscher Fernsehpreis; Fipa d'Or – Biarritz), WOLFSBURG (2003; Preis der internationalen



Filmkritik – Panorama der Berlinale; Grimme-Preis), GESPENSTER (2005; Berlinale Wettbewerb; Preis der deutschen Filmkritik), YELLA (2007; Silberner Bär der Berlinale und Deutscher Filmpreis für Nina Hoss), JERICHOW (Venedig Wettbewerb; Preis der Deutschen Filmkritik) und zuletzt DREILEBEN – ETWAS BESSERES ALS DEN TOD (Deutscher Fernsehpreis, gemeinsam mit Dominik Graf und Christoph Hochhäusler).

HANS FROMM (Kamera)

Geboren 1961 in München. Kamerastudium an der Staatlichen Fachschule für Optik und Fototechnik, seit 1989 freiberuflicher Kameramann, seit 1999 Dozent an der DFFB und der Filmakademie Ludwigsburg. Hans Fromm war Kameramann bei allen Filmen von Christian Petzold. Daneben drehte er u.a. DER STRAND VON TROUVILLE (1998, R: Michael Hofmann), FARLAND (2004, R: Michael Klier), GEFANGENE (2006, R: Ian Dilthey und MEINE SCHÖNE BESCHERUNG (2007, R: Vanessa Jopp). Zu seinen Auszeichnungen zählen die Nominierung zum Kamera-Förderpreis für Jan Ralskes NOT A LOVE SONG (1997), der Grimme-Preis für TOTER MANN (2001, R: Christian Petzold), die Nominierung zum Deutschen Filmpreis und der Preis der Deutschen Filmkritik für YELLA (2007, Regie: Christian Petzold).

BETTINA BÖHLER (Montage)

Geboren 1960 in Freiburg. Seit 1979 Schnittassistenzen, 1985 Montage von Dani Levys DU MICH AUCH. Seitdem arbeitete sie u.a. mit Michael Klier (u.a. OSTKREUZ, FARLAND, HEIDI M.), Oskar Röhler (LULU UND JIMI, JUD SÜß), Valeska Grisebach (SEHNSUCHT), Angela Schanelec (u.a. PLÄTZE IN STÄDTEN, MEIN LANGSAMES LEBEN, MARSEILLE); Géraldine Bajard (LA LISIÈRE) und Angelina Maccarone (u.a. FREMDE HAUT, VERFOLGT; VIVERE; THE LOOK). Zu ihren Filmen mit Christian Petzold zählen CUBA LIBRE, DIE INNERE SICHERHEIT, GESPENSTER, YELLA, JERICHOW und DREILEBEN. Bettina Böhler wurde u.a. ausgezeichnet mit dem Schnitt-Preis und dem Preis der Deutschen Filmkritik FÜR DIE INNERE SICHERHEIT, dem Femina-Filmpreis der Berlinale für YELLA sowie dem Bremer Filmpreis.

K.D. GRUBER (Szenenbild)

Geboren 1961 in Ulm. Studium der Luft- und Raumfahrttechnik, Kunstgeschichte und Medienwissenschaft in Berlin, Tätigkeiten als Assistenzassistent und Außenrequisiteur. Seit PILOTINNEN ist Kade Gruber für das Szenenbild aller Filme von Christian Petzold verantwortlich. Zu seinen weiteren Arbeiten zählen DER AUSBRUCH (R: Mark Schlichter), DRACHENLAND (R: Florian Gärtner), PLÄTZE IN STÄDTEN (Angela Schanelec), DER MANN, DER ÜBER AUTOS SPRANG (R: Nick Baker-Monteys) und FORMENTERA (R: Ann-Kristin Reyels).



ANETTE GUTHER (Kostümbild)

1965 geboren in Edinburgh. 1993 Diplom in Mode- und Kostümbild an der FH in Hamburg. Zu ihren Arbeiten als Kostümbildnerin zählen Thomas Arslans GESCHWISTER, DEALER, DER SCHÖNE TAG und IM SCHATTEN, Angela Schanelecs PLÄTZE IN STÄDTEN, MEIN LANGSAMES LEBEN, MARSEILLE und NACHMITTAG, EIN FREUND VON MIR (R: Sebastian Schipper), DAS HERZ IST EIN DUNKLER WALD (R: Nicolette Krebitz), FAY GRIM (R: Hal Hartley), WOLFSFÄHRTE (R: Urs Egger) sowie DAS FENSTER ZUM SOMMER (R: Hendrik Handloegten). Mit Christian Petzold arbeitet Anette Guther seit PILOTINNEN bei allen Filmen zusammen. Seit 2005 ist sie auch für die Bühne tätig, u.a. für Sophiensäle, Theater T1 und Deutsches Theater.

ANDREAS MÜCKE-NIESYTKA (Ton)

Ausbildung an der DFFB 1980 bis 1985. Zu seinen Arbeiten zählen Thomas Arslans DER SCHÖNE TAG, FERIEN und IM SCHATTEN, DIESES JAHR IN CZERNOWITZ (R: Volker Koepp), SCHATTENBOXER und BUNTE HUNDE von Lars Becker, VERGISS AMERIKA (R: Vanessa Jopp), FRAU 2 SUCHT HAPPYEND (R: Ed Berger), TAIGA (R: Ulrike Ottinger), WALK ON WATER (R: Eytan Fox), FRAU FÄHRT,

MANN SCHLÄFT (R: Rudolf Thome), FREMDE HAUT (R: Angelina Maccarone), Angela Schanelecs MARSEILLE und ORLY sowie LAGOS (R: Jens Wenkel & Thomas Plenert), den er auch produzierte. Mit Christian Petzold arbeitete Andreas Mücke-Niesytka bei allen Filmen seit TOTER MANN zusammen.

MARTIN STEYER (Mischung)

1975 Abschluss des Studium an der Deutschen Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin mit dem Tonmeisterdiplom und Klavierstaatsexamen. Seitdem zahlreiche deutsche und internationale Filme als Tongestalter und Mischtonmeister, u.a. mit Christian Petzold, Istvan Szabó, Detlev Buck, Wolfgang Becker, Hans-Christian Schmid, Dominik Graf, Oskar Roehler und Andres Veiel; daneben Aufnahmen für Klassik-CDs. Seit 2005 ist Martin Steyer Professor für Tongestaltung und Tonmischung an der HFF Konrad Wolf. Zu seinen Auszeichnungen zählen die Nominierung zum Deutschen Filmpreis für SCHNEELAND (R: Hans W. Geissendörfer) und ANONYMA (R: Max Färberböck) und die Deutschen Filmpreise für REQUIEM (R: Hans-Christian Schmid) und für TRADE (Regie: Marco Kreuzpaintner).

