

 56. Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Panorama

 GRAND PRIX
Visions du Réel,
Nyon 2006

 Bester Spielfilm
New Berlin Film
Award 2006

SUSANNE-MARIE WRAGE MARKUS LERCH

DER KICK

Ein Film von ANDRES VEIEL

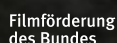
nach dem gleichnamigen Stück von **Andres Veiel** und **Gesine Schmidt**

Kamera **Jörg Jeshel buk** Zweite Kamera **Henning Brümmer** Schnitt **Katja Dringenberg** Ton **Titus Maderlechner**
Mischung **Martin Steyer** Ausstattung **Julia Kaschlinski** Redaktion **Meike Klingenberg, Wolfgang Bergmann** Produzentin **Brigitte Kramer**
Eine Koproduktion von **nachtaktivfilm** mit **Journal Film Volkenborn KG** und **ZDFtheaterkanal** Regie **Andres Veiel**
Gefördert von **FFA** und **Medienboard Berlin-Brandenburg** Im Verleih der **Piffel Medien** Verleih gefördert von **FFA** und **BKM**

 FFA
Filmförderungsanstalt German Federal Film Board

 medienboard.
FILMFÖRDERUNG & STANDORTMARKETING IN BERLIN-BRANDENBURG

 BKM

 Filmförderung
des Bundes

 ZDFtheaterkanal

 www.piffelmedien.de

Pressestimmen

Veiel erweist sich nach seinen preisgekrönten Filmen *Black Box BRD* und *Die Spielwütigen* erneut als ein Meister seines Fachs. Wenige Großaufnahmen genügen, ein zitterndes Kinn, ein Satz, der vom „Totmachen“ spricht. (...) Veiel hat einen radikalen Weg gewählt. Statt Antworten zu geben wirft er Fragen auf. Und verweist jenseits des Grauens auf die Möglichkeit, dass am Ende einer Kette von sozialen Demütigungen der gängige Hinweis auf Alkohol, Arbeitslosigkeit und Nach-Wende-Trauma nicht mehr greift. **(Financial Times)**

Die Körper der Schauspieler fungieren als Filter, als Schutzschilde, an denen sich die Verachtung der Zuschauer für die Protagonisten bricht und sie bereit macht, zuzuhören. Es ist Veiels großes Verdienst, dass er hinter den Momentaufnahmen der Monster recherchiert hat, dass er der Behauptung des »Unaussprechlichen« misstraut und Worte gefunden hat, die das Geschehen zwar nicht erklären, aber kontextualisieren. Vom bestialisches Ereignis wird der Fokus auf eine monströse Realität erweitert. **(taz)**

Veiel wollte seinen Film karg halten. Der Text allein sollte Bilder in die Hirne der Zuschauer brennen, und das tut er. Jedes Mehr an filmisch Dargestelltem hätte die entsetzlich präzisen Szenen im Kopf wieder verwischt. **(Junge Welt)**

In seinem Essay zum Actionkino teilte der Philosoph Peter Sloterdijk Menschen in ‚Gewaltsucher‘ und ‚Gewaltflüchter‘ ein, zudem unterschied er sie nach ‚Zeitgenossen‘ und ‚Zeitflüchtern‘. Man tritt dem Regisseur Andres Veiel nicht zu nahe, wenn man ihn zu den Gewaltsuchern und unbedingten Zeitgenossen zählt, zu jenen, die das Kino dringend nötig hat. In allen seinen Filmen ortet er Gewalt in Sprache, Räumen, Gesichtern, im Vokabular des Körpers; Gewalt, die Jahrzehnte zurückliegt und doch das Leben der Kinder- und Enkelgeneration beschädigt wie in *Black Box BRD*. Es kann aber

auch eine Gewalt sein, die innerhalb einer gewalttätigen Normalität existiert und mit dieser bis zur Unkenntlichkeit verschmilzt. (...)

Wie immer öffnet Veiel den historischen Raum, zeigt auch hier die lange Schleifspur von Demütigung und sozialem Abstieg in den Lebensläufen. Veiel verfügt über andere Reflexe als den des psychologischen Willens zum „Verständnis“. **(Berliner Zeitung)**

Eine schauspielerische Meisterleistung des Understatements... Veiels brechtianischer Ansatz hält das Publikum auf Distanz und ermöglicht es, den Fall unbeeinflusst von emotionalisierender Rhetorik zu bewerten. Die herausragende, vielschichtige Darstellung fesselt weit mehr, als es eine oberflächliche Beschreibung des Films vermitteln könnte. **(Screen International)**

Die kluge Individualisierung des »Falls« macht, dass er uns derart unter die Haut geht, wie es ein fiktives Kunstwerk wohl kaum vermag. **(Die Welt)**

Veiel macht es sich und uns nicht leicht: Ohne innere Regung schildert ein Angeklagter den Hergang. Ein eiskalter Hauch weht durch den Kinosaal. Der Film versucht das Gestrüpp der Ursachen zu lichten – so weit es geht. **(Braunschweiger Zeitung)**

Nach diesem Film hat man das Gefühl, einer Wahrheit nahe gekommen zu sein, die jenseits des Sagbaren liegt. **(Berlin-Brandenburgisches Sonntagsblatt)**

Wie Veiel mit Originaltexten umgeht, und wie die beiden Schauspieler sie präsentieren, ist spannender als mancher Thriller. Der Zuschauer geht durch die Hölle. Die Bilder entstehen in unserem Kopf, und sie sind schrecklich. Wir blicken in den Abgrund einer Gesellschaft, die das, was sie sich so hart erarbeitet hat, allmählich wieder verliert: ihre Zivilisiertheit. **(Schwäbische Zeitung)**

SUSANNE-MARIE WRAGE MARKUS LERCH

DER KICK

Ein Film von ANDRES VEIEL

Synopsis

In der Nacht zum 13. Juli 2002 misshandeln die Brüder Marco und Marcel Schönfeld und ihr Bekannter Sebastian Fink den 16jährigen Marinus Schöberl. Täter und Opfer kennen sich. Sie kommen aus Potzlow, einem Dorf 60 Kilometer nördlich von Berlin. Die Täter schlagen über Stunden hinweg auf ihr Opfer ein. In einem Schweinestall muss Marinus in die Kante eines Futtertrogs beißen. Nach dem Vorbild des Bordsteinkicks aus dem Film *American History X* tötet Marcel sein Opfer durch einen Sprung auf den Hinterkopf. Die Täter vergraben die Leiche in einer nahegelegenen Jauchegrube. Vier Monate später werden die Überreste von Marinus Schöberl gefunden.

Über Der Kick

Der Regisseur Andres Veiel und die Dramaturgin Gesine Schmidt haben sich über Monate auf Spurensuche nach Potzlow begeben. Sie sprachen mit den Tätern, Dorfbewohnern, Angehörigen von Opfer und Tätern und studierten Akten, Verhörprotokolle, Anklage, Plädoyers und Urteil des Gerichtsprozesses. Die Ergebnisse ihrer Recherche verdichteten sie zu einem filmischen Protokoll für zwei Schauspieler.

Der Kick versucht, den Strukturen und Biographien hinter der Tat eine Sprache zu geben. „Es geht darum“, sagt Andres Veiel, „über das Entsetzen hinaus Fragen zuzulassen, Brüche auszuhalten und einen Bruchteil zu verstehen.“

Susanne-Marie Wrage und Markus Lerch spielen die fast 20 Rollen des Films mit beeindruckender Präzision und Intensität. Schauspieler und dargestellte Person behaupten keine Identität. Die Inszenierung verzichtet auf vordergründige Illustrierung, Licht und Kameraarbeit schaffen einen Resonanz-

boden für den Text – und das Schweigen. In der Verschränkung filmischer Mittel mit solchen des Theaters, von nüchterner Darstellung und Fiktionalisierung geht *Der Kick* an die Grenzen des dokumentarischen Genres. Es wird möglich, sich mit dem Unfassbaren zu befassen.

„Es ist mutig, wenn Filmemacher einem solchen Ereignis den spektakulären, anekdotischen Aspekt nehmen, um ihm auf den Grund zu kommen. (...) Diese Reduktion auf das Essentielle hat eine radikale ästhetische Entscheidung zur Folge. Der Kunstgriff, nicht mehr als zwei Schauspieler im Film spielen zu lassen, scheint sich dem Wirklichen zu entziehen. Aber das täuscht, denn die Wirklichkeit setzt sich nach ihrer Dekonstruktion oft viel besser wieder zusammen. Ein solches Vorgehen ermöglicht eine neue Lesart, die neue Ergründung des Sinns der Ereignisse. Der Weg, den der Regisseur eingeschlagen hat, verschreibt sich der Mischung verschiedener Genres, bis an die Grenzen sogar seiner eigenen Kunst. Aus dieser Überschreitung ist ein kraftvolles Werk entstanden, das die notwendige Frage nach den Grenzen zwischen dem Fiktionalen und dem Wirklichen stellt.“ (Grand Prix Visions du Réel, Jurybegründung)

Raus aus dem Monsterkäfig

Interview mit Andres Veiel

Was hat Sie veranlasst, sich mit den Ereignissen von Potzlow zu beschäftigen?

Während des Prozesses wurden die Täter auf kalte, unberührbare Monster reduziert, rechtsradikale Täter ohne Reue, ohne Reflektion. Das ganze Dorf stand unter dem Generalverdacht, die Tat zu decken. In den Medien und aus der Politik wurden formelhaft die üblichen Klischees als Ursache der Gewalt zitiert: Perspektivlosigkeit, Alkoholismus, Arbeitslosigkeit. Schon beim zweiten Blick auf den Fall wird deutlich, dass diese schnellen Zuweisungen nicht weiterhelfen. In den meisten Debatten wurden die Täter in einen Monsterkäfig gesperrt. Ich wollte sie da von Anfang an herausholen. Wir müssen uns die Täter als Menschen vorstellen. Wir geben ihnen eine Biographie. Das ist die eigentliche Provokation.

Das hat immer etwas Beängstigendes, aber auch etwas Befreiendes. Die Täter kommen aus einem Elternhaus, wie es Hunderttausende in diesem Land gibt. Zwei der drei Täter hatten eine Perspektive: Sie hatten gerade eine Lehre begonnen. Dieser normal-unheimliche Hintergrund macht die Tat so bedrohlich und rückt sie gleichzeitig sehr nah an jeden von uns heran. Es ist in Potzlow passiert, aber Potzlow ist, fast, überall.

Im Vergleich zu den neueren rechtsextremistischen Gewalttaten ist der Potzlower Mord singulär. Aber unsere Tiefenbohrung versucht, eine Art Werkzeugkasten zur Analyse der anderen Fälle zu liefern. Anders gesagt: Wenn man sich mit der Frage „Was kann man tun gegen rechte Gewalt, was kann man ändern“ auseinandersetzt, muss man sich erst einmal mit einem Fall kompromisslos beschäftigen. Das haben wir versucht.

Wie sah die Recherche aus?

Von September 2004 bis April 2005 sind die Dramaturgin Gesine Schmidt vom Maxim Gorki Theater und ich regelmäßig in die Uckermark gefahren. Wir haben Fragen gestellt, den Tätern, den Freunden des Opfers, den Dorfbewohnern.

Am Anfang wollte niemand mit uns reden. Selbst der Dorfpfarrer, bei dem wir vermuteten, er sei der Brückenkopf in die Außenwelt, hat gesagt: Bleiben Sie bitte in Berlin. Wir wollen hier niemanden. Da hatte bereits die Presse- und Medienwelle einen deutlichen Flurschaden hinterlassen. Es ist schnell von einem faschistoiden Dorf die Rede gewesen. Das ist ein Teufelskreis: Da wird ein ganzes Dorf erst mal mit dieser Tat in Verbindung gebracht. Die Dorfbewohner ziehen sich zurück, sind wütend und verletzt und verschließen sich. Und das ist für viele Journalisten wieder eine Bestätigung: Es ist noch viel schlimmer, da redet niemand, die verdrängen alles.

Wir konnten über Monate Vertrauen bei den Beteiligten aufbauen. Dabei machten wir die Erfahrung, dass es ein Bedürfnis gibt, zu sprechen. Es existiert diese Ambivalenz zwischen dem Schweigen, dem Verhüllen, und dem Wunsch, dann doch darüber zu reden. Wir haben unsere Gesprächspartner Ernst genommen. Das widersprach ihrer Erfahrung, nicht mehr gebraucht – und damit auch nicht mehr gehört zu werden. In unseren Gesprächen war dann bald von der angeblichen Dumpfheit und Nicht-Reflektion nichts mehr zu spüren.

Geholfen hat uns dabei, dass wir sehr viel Zeit hatten. Uns ging es nicht ums sofortige Verwerthen. Wir sind zu den Eltern der Täter dreimal ohne Aufnahmegerät hingegangen und haben mit ihnen gesprochen und zugehört. Erst beim vierten Mal haben wir gewagt, überhaupt ein Tonband aufzustellen.

Wir wollten uns zum einen mit dem Dorf beschäftigen, zum anderen auch mit den Täterbildern, die öffentlich entworfen wurden. Können die Motive auf einen rechtsradikalen Nährboden reduziert werden? Unweigerlich berührt man damit auch ein Stück deutscher Geschichte. Dieses Dorf ist ja nicht nur ein Dorf, das so ist, wie es ist, sondern es hat auch eine Geschichte. Da gibt es Wurzeln, da gibt es Vorbilder, da gibt es Großeltern. Das Opfer wurde von den Tätern als Jude bezeichnet. Marinus sollte zugeben, dass er Jude ist und wurde daraufhin zusammengeschlagen. Es gab eine Menge von Versatzstücken historischer Zitate. Wir haben uns dafür interessiert, was die Täter, aber auch deren Eltern davon wissen.



Welchen sozialen Hintergrund sehen Sie für die Ereignisse in Potzlow?

Der Mord an Marinus Schöberl hat für mich auch eine politische Dimension. Indem über die Tat gesprochen wird, wird damit auch die Frage nach Verarbeitung von Wendeerfahrungen thematisiert. Wenn man den Fall Potzlow nimmt, dann fällt zunächst eine ökonomische und eine daraus abgeleitete soziale Verkarstung auf. Von ehemals 700 Arbeitsplätzen der LPG sind zwei übrig geblieben. Es gibt zu wenig Lehrstellen. Man muss wegziehen, um etwas zu werden. Schulen werden zusammengelegt, dörfliche Sozialerfahrungen fallen auseinander. Im Dorf findet nichts mehr statt. Das führt zu einer Monopolisierung der Jugendkultur, eine Richtung setzt sich durch, und das ist oft die rechte. Die politische Jugendkriminalität ist in strukturschwachen Regionen um 20 bis 30 Prozent höher als anderswo. Es gibt eine eindeutige Korrelation zwischen einer ökonomisch bzw. sozial vernachlässigten Region und einer auffälligen Zunahme von Jugendkriminalität. Doch die ökonomisch-soziale Verkarstung alleine erklärt die Tat nicht. Nur der älteste Bruder Marcel Schöfeld war beruflich ohne Perspektive. In der Schweiz gab es übrigens einen ähnlichen Fall. Die Täter hatten alle Arbeit und kamen aus geordneten Verhältnissen.

Zu welchem Material hatten Sie Zugang?

Die meisten Gespräche haben wir selbst mit den Protagonisten geführt. Die Mutter von Marinus war zu dem Zeitpunkt, als wir mit der Recherche begannen, schon gestorben. Wir konnten in diesem Fall auf die Aufnahmen zurückgreifen, die die RBB-Journalistin Gaby Probst mit ihr gemacht hatte. Neben diesen Gesprächen haben wir die Verhörprotokolle von Marcel Schöfeld verwendet. Sie heben sich sprachlich deutlich von den übrigen Gesprächen ab. Sie wurden von einem Protokollanten verfasst, der bei den Verhören anwesend war. Marcel musste sie am Ende der Verhöre auf Richtigkeit prüfen und unterschreiben. Es ist eine merkwürdige Mischung von Amtsdeutsch und Zitaten von Marcel. Dazu kommen Gerichtsprotokolle, also Mitschriften aus dem Prozess, Anklageschrift und Urteilsverkündung, aber auch die Predigt des Pfarrers. Sie bilden einen weiteren Kontrast zu den umgangssprachlichen Gesprächsprotokollen.

Wir haben die einzelnen Gespräche in sich gekürzt, thematisch Ähnliches zusammengeführt, Doppelungen und andere Redundanzen herausgenommen, manchmal etwas Mundart reduziert. Wichtig war uns, dass der Sprachkörper einer Person an sich erhalten bleibt. Wenn man sich genauer damit beschäftigt, merkt man, wie unterschiedlich jeder spricht. Da ist nichts austauschbar. Überraschend



ist die sinnliche, manchmal fast poetische Qualität mancher Protokolle.

Warum haben Sie die dokumentarische Recherche in eine Inszenierung umgesetzt?

Für mich war von Anfang an klar: Ich wollte nicht den Bordsteinkick naturalistisch nachinszenieren. Das fände ich absurd und obszön. Wenn ich Gewalt nur zeige, bin ich schockiert oder fasziniert – woher sie kommt, habe ich deshalb noch lange nicht ergründet. Wir versuchen, dasselbe Phänomen in verschiedenen Sprachebenen zu sezieren. Das heißt, ein Verteidiger, ein Staatsanwalt, ein Kriminalbeamter spricht eben anders als ein Täter. Manchmal gibt es sogar innerhalb des Dorfes ganz unterschiedliche Einfärbungen, so dass scheinbar gleiche Inhalte durch die Sprache zu etwas vollkommen anderem werden. Ich wollte ganz bewusst auf vordergründige Illustration verzichten und konzentriere mich auf die Sprache. Es ist in diesem Sinne eine karge Geschichte, die die Bilder im Kopf des Zuschauers entstehen lässt.

Bei *Der Kick* sind Schauspieler und dargestellte Person nicht mehr eins, sondern viele. Diese Form der De-Personalisation hat mich sehr gereizt. Ich hatte mit Susanne-Marie Wrage und Markus Lerch zwei herausragende Schauspieler, die mit minimalen, subtilen Mitteln die verschiedenen Rollen

akzentuiert darstellen können. Sie spielen fast 20 Rollen, vom Täter bis zur Mutter des Opfers, dem Pfarrer und dem Bürgermeister. Durch diese Art der Darstellung entsteht Distanz. Nur so ist es möglich, sich in ein Ursachengestrüpp analytisch hineinbegeben zu können. Dabei lassen wir weder die Schrecken der Tat aus, noch verharmlosen wir den Fall. Im Theater sind solche abstrakten Formen selbstverständlicher als im Film. Gerade deshalb hat es mich vom ersten Probenstag an gereizt, diese radikale Form in einen Film zu transplantieren.

Wie sehr bewerten Sie das dokumentarische Material durch Ihre Bearbeitung?

Ich würde sogar fast von einer Fiktionalisierung sprechen... Wir bewerten durch die Auswahl der Texte und die Montagetechnik. Zum Beispiel die Mutter des Opfers, die ein ausländerfeindliches Ressentiment formuliert, wodurch deutlich wird, dass man mit dem Begriff „Rechtsextremismus“ gar nicht weiterkommt. Sie zeigt erstmal das auf, was flächendeckend vorhanden ist: Fremdenfeindlichkeit. Es gibt nicht nur eine kleine gewaltbereite Gruppe, sondern es gibt die Mitte der Gesellschaft, die das trägt. Die Auswahl der Texte kreist die Tat ein, indem eigentlich von etwas anderem gesprochen wird: von der alltäglich gegenwärtigen Gewalterfahrung im Dorf und in der Familie. Das fängt nicht am Abend der Tat an, sondern 60 Jahre

vorher. Der Großvater der Täter musste mit erleben, wie seine eigenen Eltern von den Russen ermordet wurden. Das erklärt den Mord an Marinus Schöberl nicht. Und dennoch muss man sich auch damit befassen.

Je länger wir uns mit einer Arbeit beschäftigen, desto rauer, widersprüchlicher und offener sind die gewonnenen Erkenntnisse. Diese Erfahrung einer komplexen Wirklichkeit, die sich nicht thesenhaft erfassen lässt, versuche ich weiterzugeben. Der Zuschauer ist selbst gefordert, sich aus den Angeboten etwas zusammenzudenken. Vielleicht liegt in dieser Offenheit der Aufbereitung der eigentliche Kern von „Wahrhaftigkeit“. Wir behaupten nicht: so ist es gewesen. Es wird nichts bebildert. Lediglich die Sprache der jeweiligen Personen ist „authentisch“. Wir arbeiten mit Klarnamen.

Wann ist die Idee entstanden, einen Film daraus zu machen?

Ich habe bei den Proben für das Stück manchmal gemerkt, dass ich sehr nah an die Schauspieler herangegangen bin, quasi in Naheinstellungen gedacht habe. Das funktioniert für die Bühne nicht. Man muss im Theater immer einen großen Raum bespielen, also in Totalen denken. In diesem Moment war für mich klar, dass ich mit dem Stoff auch einen Film machen will. Die erste Idee war: Mit der Kamera will ich die mikroskopische Feinstruktur des Textes herausarbeiten. Ich wusste, dass ich damit eine scheinbar gleiche Geschichte neu erzählen kann. Was im Theater Leere ist, füllt im Kino die Leinwand. Der Film holt die Schauspieler nah ran, zeigt ihr Gesicht als Landschaft. Damit wird auf einer ganz anderen Ebene erzählt. Wir arbeiten im Film mit einem Augenaufschlag, einem Zucken der Mundwinkel, mit dem Zittern einer Hand.

Mit welchen Überlegungen sind Sie an die filmische Umsetzung gegangen?

Als wir über die Auflösung nachdachten, ist meine anfängliche Euphorie in bezug auf Großaufnahmen erst mal gründlich erschüttert worden. Der vielfache Rollenwechsel im Stück funktioniert sehr stark über den Körper. Kleine Akzentverschiebungen in den Schultern, der Kopfhaltung, der Position der Hände schaffen eine komplett neue Figur. Dafür braucht es die Totale – vor allem dann, wenn der Schauspieler die Rolle, die er verkörpert, nicht ansagt. Doch auch außerhalb der Rollenwechsel ha-

ben wir uns gefragt, ob die Reduktion auf ein Gesicht nicht irritierend ist. Wird der Zuschauer dann nicht von Eigentümlichkeiten des Schauspielers abgelenkt, wie etwa den sichtbaren Poren seiner Haut, der Frisur – all das bleibt ja bei allen Rollen gleich. Kann der Zuschauer in den Naheinstellungen die Rollen auseinander halten? Dringt man als Zuschauer damit gar nicht zur Rolle vor, sondern bleibt beim Schauspieler hängen, der etwas verkörpern will?

Bei der filmischen Inszenierung haben wir sehr auf reduzierte Mimik und Gestik geachtet. Letztendlich haben wir auf diese Weise auch die Großaufnahme gerettet. Wir sehen eben kein Grimassenstudio. Sondern da wird ein Gesicht zur Landschaft einer entwurzelten, verstörten Seele. Das hat mich interessiert. Ich wollte aus dem Korsett der Theater-Totalen ausbrechen. Dafür muss ich dem Kino-Zuschauer, der nicht mehr die Entscheidungsfreiheit hat, innerhalb der Totalen selbst auszuwählen, etwas anderes bieten. Wir haben Pausen gesetzt, Blicke verlängert, das Schweigen zelebriert. Darin entfaltet sich ein anderer Subtext der Figuren. Damit funktioniert der Film vollkommen anders als das Stück, er bekommt einen anderen Rhythmus. Wir öffnen einen anderen Resonanzboden.

Die Halle, in der wir gedreht haben, kann je nach Lichtführung unterschiedliche Räume im Kopf des Zuschauers öffnen. Er kann die nüchterne, betonierte Härte eines Verhörraums abbilden, er kann an den Tanzsaal einer verlassenen Dorfgaststätte erinnern, er kann sich in den sakralen Raum einer Kirche verwandeln oder den Stall assoziieren. Wir haben für den Dreh Strukturen in den Wänden oder im Gebälk des halbrunden Dachgiebels sichtbar werden lassen, die im Theater im Schwarz abgesoffen sind. Das Theater reduziert den Raum, im Film öffnen wir ihn. Dazu kommt die Tonebene, die immer unterschätzt wird. Ich habe mir schon während der Dreharbeiten überlegt, dass wir nicht mit Musik arbeiten, sondern nur mit Geräuschen klanglich etwas entwickeln werden. Der Ort war dafür eine riesige Fundgrube. Es hört sich an, als ob es zufällig auftretende Geräusche sind, aber es ist nichts dem Zufall überlassen worden.

Sie haben sich bereits in früheren Filmen im Spannungsfeld von Film und Theater bewegt.

Theater hat immer etwas Vorläufiges und Offenes, weil es in jeder Probe, in jeder Vorstellung



korrigiert werden kann. Deshalb ist gutes Theater trotz seiner Abstraktion sehr nah dran am Leben. Es ist in diesem Sinne eine komplementäre Form des dokumentarischen Arbeitsprozesses. In *Winternachtstraum*, *Balagan* und den *Spielwütigen* mische ich Theaterszenen mit dokumentarischem Material. Ich glaube, dass das Theater neben den klassischen dokumentarischen Methoden wie Beobachtung und Interview eine weitere Möglichkeit ist, über Menschen, die sich im Leben – und dazu gehört die Bühne – inszenieren, etwas Neues zu erfahren. Die Bühne ist der Ort, wo alles passieren kann, was im Leben verboten ist. Damit stellt sich der Begriff des Authentischen auf den Kopf: Im Schutz der Rolle kann ein Protagonist in „wahrhaftige“ Dimensionen vordringen, in die er sich „privat“ nicht trauen würde.

Und noch etwas anderes finde ich im Verhältnis Bühne und Film befruchtend. Die Bühne ist ein abstrakter Raum, die ich auf das Wesentliche reduzieren, ihn sogar komplett entkernen kann. Filmregisseure wie Lars von Trier haben erkannt, dass dieser theatrale Minimalismus ihnen hilft, sich auf den Kern ihrer Geschichte zu konzentrieren. Wenn jemand eine Tür öffnet, brauche ich keine reale Tür. Ich konzentriere mich ausschließlich auf die Handbewegung des Schauspielers und sein überraschtes Gesicht über das, was er im Raum antrifft.

Im *Kick* gehe ich noch einen Schritt weiter. Die Stimmen der Täter, der Opfer und des Dorfes verschmelzen in einem oder zwei Körpern. Das ist für mich filmisches Neuland gewesen. Dass diese radikale Form im Film so gut funktioniert, hat mich selbst überrascht. Ich glaube, dass das mit der „authentischen Kraft“ des Filmes zu tun hat. Der Film gibt mir meinen Blick vor, ich kann schwerer entkommen. Ich muss im wörtlichen Sinne näher hinschauen. Ich glaube, dass der Film in diesem Sinne das stärkere Medium ist.



Filmografien

Susanne-Marie Wrage

Studierte in Berlin Schauspiel und Szenisches Schreiben. Seit 1988 Theaterengagements, zunächst am Schillertheater Berlin, dann an den Städtischen Bühnen und am Theater Neumarkt, seit 2003 am Theater Basel. Seit 2000 arbeitet sie als freie Schauspielerin und Regisseurin. Susanne-Marie Wrage wurde mehrfach mit nationalen und internationalen Preisen, zuletzt mit dem Darstellerpreis für ihre Rolle der Lena in Iain Dillthey *Das Verlangen* (2002) auf dem Filmfestival Premiers Plans d' Angers. Ihre jüngste Kinoarbeit *Nachbeben* (Regie: Stina Werenfels) wurde im Panorama der Internationalen Filmfestspiele Berlin 2006 uraufgeführt.

Markus Lerch

Schauspielstudium an der Folkwanghochschule in Bochum. 2003 spielte er u.a. im Rahmen der RuhrTriennale in *Jeanne d'Arc au Bucher* von Arthur Honegger im Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen. Am Schauspielhaus Bochum war er zu sehen in *Reservoir Dogs* (Regie: Orazio Zambel-

letti) und in *Man spielt nicht mit der Liebe* (Regie: Philipp Preuß). Darüber hinaus arbeitete er an den Wuppertaler Bühnen und am Prinzregent-Theater Bochum und spielte u.a. in Kurzfilmen sowie dem Spielfilm *Nette Leute* von Frank Conrad.

Andres Veiel (Buch und Regie)

Geboren 1959 in Stuttgart. Studium der Psychologie in Berlin, währenddessen Ausbildung im Rahmen der Internationalen Regieseminare am Künstlerhaus Bethanien, vorwiegend bei Krzysztof Kieslowski. Zu seinen vielfach ausgezeichneten Dokumentarfilmen zählen *Winternachtstraum* (1992), *Balagan* (1993, u.a. Deutscher Filmpreis und Friedensfilmpreis der Berlinale), *Die Überlebenden* (1996, u.a. Adolf-Grimme-Preis, Hauptpreis Internationales Dokumentarfilmfest München), *Black Box BRD* (2001; u.a. Europäischer Filmpreis, Deutscher Filmpreis, Bayerischer Filmpreis, Best Documentary; International Filmfestival Santa Barbara) und *Die Spielwütigen* (u.a. Panorama-Publikumspreis der Berlinale, Preis der Deutschen Filmkritik, Hauptpreis Internationales Dokumentarfilmfest München). 2005 wurde Andres Veiel mit dem Konrad-Wolf-Preis der Akademie der Künste ausgezeichnet. Zur Zeit bereitet er seinen ersten Spielfilm nach Gerd Koenens Buch *Vesper, Ensslin, Baader* vor.



Jörg Jeshel (Kamera)

Jörg Jeshel arbeitete als Kameramann u.a. mit Manfred Stelzer, Volker Heise, Mischka Popp und Thomas Bergmann, Katja Esson, Sasha Waltz, Oliver Becker. Mit Andres Veiel drehte er bereits *Black Box BRD*. Seit 1991 arbeitet er zudem als Regisseur und Produzent gemeinsam mit Brigitte Kramer, u.a. bei den Dokumentar- und Tanzfilmen *Körper*, *Engelslohn*, *Gute Reise Faust* und *Potzlow Geschichte X*. Jörg Jeshel wurde mit dem Deutschen Kamerapreis für den Spielfilm *Wer hat Angst vor ROTGELBBLAU* (1992; Regie: Heiko Schier) sowie den Grimme-Preisen für *Kopfleuchten* (2000; Regie: Mischka Popp, Thomas Bergmann) und *Schwarzwaldhaus 1902* (2002, Regie: Volker Heise) ausgezeichnet.

Katja Dringenberg (Montage)

Geboren 1961 in Soest/Westfalen. Seit Mitte der achtziger Jahre als Cutterin tätig, u.a. mit Tom Tykwer (1993, *Die tödliche Maria*; 1997, *Winterschläfer*), Christian Petzold (1997, *Die Beischlafdiebin*), Didi Danquart (1999, *Viehjud Levi*), Susanne Schneider (2003, *In einer Nacht wie dieser*) und Marc Schlichter (2005, *Blindes Vertrauen*). 2005 führte sie gemeinsam mit Christiane Voss erstmals selbst Regie in *Ich dich auch*. Mit Andres Veiel ar-

beitete Katja Dringenberg bereits bei *Black Box BRD* (2001) zusammen.

nachtaktivfilm (Produktion)

1991 von Jörg Jeshel und Brigitte Kramer mit dem Schwerpunkt kulturelle Dokumentationen und Filme über Theater, Tanz und Musik geründet, die auch im außereuropäischen Ausland – wie Indien und Brasilien – gedreht wurden. Neben eigenen Dokumentar- und Tanzprojekten produzierte nachtaktivfilm auch für Regisseure wie Sasha Waltz (2001, *noBody*), Michael Schindhelm (Co-Regie mit Jörg Jeshel: *Lied von der Steppe*; *Mongolei* 2003). Zuletzt entstand *Potzlow Geschichte X* über Andres Veiels *Kick*-Inszenierung.

SUSANNE-MARIE WRAGE MARKUS LERCH

DER KICK

Ein Film von ANDRES VEIEL

Darsteller ... Susanne-Marie Wrage, Markus Lerch

Regie ... Andres Veiel
Produzentin ... Brigitte Kramer
Kamera ... Jörg Jeshel bvk
Zweite Kamera ... Henning Brümmer
Schnitt ... Katja Dringenberg
Ton ... Titus Maderlechner
Sounddesign ... Titus Maderlechner, Arpad Bondy
Mischung ... Martin Steyer

Titelgestaltung ... Ania Cremer
Compositing ... Francesco Sacco
Dramaturgie/Theater ... Gesine Schmidt
Ausstattung ... Julia Kaschinski
Assistenz ... Nehle Balkhausen
Aufnahmeleitung ... Katharina Lobsien
Produktionsberatung ... Hartwig König
Rechtsberatung ... Wolfgang Brehm
Regieassistent ... Stephan Müller
Kameraassistent ... Stefan Gohlke
Drehbühne ... Oleg Prohl
Bühne ... Jan Olschewski, Andreas Dixel
Tontechnik/Theater ... Danny Pratsch / Robert Zefic
Beleuchter ... Gerd Franke, Pierre Stolper, Jochen Massar
Inspizienz ... Mirjam Beck
Produktionsleitung ... Brigitte Kramer
Redaktion ... Meike Klingenberg, Wolfgang Bergmann

Der Kick entstand nach dem gleichnamigen Stück von
Andres Veiel und Gesine Schmidt (Uraufführung von Maxim Gorki Theater, Berlin und Theater Basel)
Gedreht im Gewerbehof in der alten Königstadt, Berlin

Eine Koproduktion der nachtaktiv-Film,
der Journal Film Volkenborn KG und dem ZDFtheaterkanal.
Gefördert von der FFA und dem Medienboard Berlin Brandenburg

Im Verleih der Piff | Medien
Verleih gefördert durch BKM und FFA
www.piffmedien.de

D 2006, 35mm (Blow Up), 82 min., 1:1,85, Dolby SR

Im Verleih der Piffel Medien, Boxhagener Str. 18, 10245 Berlin
Tel 0049. 30. 29 36 16 0, Fax 0049. 30. 29 36 16 22
office@piffelmedien.de, www.piffelmedien.de

Pressebetreuung Arne Höhne Presse und Öffentlichkeit
Boxhagener Str. 18, 10245 Berlin
Tel 0049. 30. 29 36 16 16, Fax 0049. 30. 29 36 16 22
info@hoehnepresse.de, www.hoehnepresse.de

