

**Frederik Lang**

## **Berliner Dogma-Film mit Lebensfreude**

**Eoin Moores PLUS-MINUS NULL (1998)**

**Wiederentdeckt 277, 3. Mai 2019**

Berlin, Potsdamer Platz, Ende der 1990er Jahre: Kaum ein Ort steht zu diesem Zeitpunkt stärker für den Wandel der Stadt. Das umfangreiche Baugeschehen, vor allem im einstigen Niemandsland der Berliner Mauer, dient zahlreichen Filmen als Thema wie als Hintergrund. Dokumentarische Arbeiten wie Hubertus Siegerts *BERLIN BABYLON* (1996–2001) arbeiten mit spektakulären Aufnahmen und metaphorischen Überhöhungen einer vermeintlich dem Untergang geweihten Stadt. In seinem Experimentalfilm *80.000 SHOTS* (1999–2002) fixiert Manfred Walther das Baugeschehen des wuchernden Potsdamer Platz in Zeitrafferaufnahmen aus der Mitte des Geschehens heraus. „Der Potsdamer-Platz-Baugrubenfilm ist en vogue“<sup>1</sup>, ist in einer Rezension zum Kinostart des Spielfilms *PLUS-MINUS NULL* zu lesen, in einer anderen wird der „Berlin-ist-eine-Baustelle“-Film gar in den Rang eines Genres erhoben.<sup>2</sup> Die Baustelle ist in den Spielfilmen oftmals auch ein Sinnbild für mit der sich wandelnden Stadt einhergehende zwischenmenschliche Schwierigkeiten, Umbrüche und Neuanfänge. Wolfgang Beckers eher glatt und sozialromantisch gehaltener Erfolgsfilm *DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE* (1996) übernimmt sie gar in den Titel. In so unterschiedlichen Filmen wie *NACHTGESTALTEN* (1999) von Andreas Dresen oder *ANGEL EXPRESS* (1999) von R. P. Kahl dient Berlin als schmutziger Hintergrund für Episoden mit mehr oder minder kaputten Gestalten. In „Szene-Filmen“ wie Oskar Roehlers *SILVESTER COUNTDOWN* (1997) und *GIERIG* (1999) oder *FANDANGO* (2000) von Matthias Glasner rückt hingegen das in den Freiräumen der Stadt wuchernde Nachtleben in den Vordergrund.

An der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) gibt Direktor Reinhard Hauff in dieser für die Filmhochschule schwierigen Umbruchszeit die Losung „Low Budget – High Energy“ aus – und auch dort entstehen mehrere ästhetisch ambitionierte Filme, die sich die im Wandel begriffene Stadt zu eigen machen. Der koreanische Student Whang Cheol-Mean dreht seinen Abschlussfilm *FUCK HAMLET* (1996) über die Suche einer jungen Frau nach einem Freund auf schwarz-weißem 16mm-Material. Die Stadt mit ihren Brachen und nutzlos gewordenen Gebäuden ist hier bevölkert von driftenden Hippies, armselig wirkenden Studentendemos und einer selbstbezogen zerfasernden Kunst- und Kulturszene,

<sup>1</sup> Daniela Pogade: Die Heillosigkeit des Ortes. *PLUS-MINUS NULL*: Endlich ein Berlin-Film, der frei von Hauptstadtwerbung ist. In: *Berliner Zeitung*, 30.3.2000.

<sup>2</sup> Im: Berlin ist immer noch Baustelle. In: *Kölner Stadtanzeiger*, 29.4.2000.

die die Freiräume auszunutzen weiß, die nach dem Ende der DDR vor allem in Ost-Berlin entstanden. Es ist ein Nachwendestadtporträt aus einer eigenwilligen Außenperspektive, durchsetzt von amüsanten Cameo-Auftritten der (gefühlte) gesamten koreanischen Community Berlins.

Beinahe zeitgleich entwerfen Regisseur Ed Herzog und sein Kameramann Sebastian Edschmid in *KU'DAMM SECURITY* (1997) ein auf 35mm-Film festgehaltenes West-Berlin, das in Bild- und Farbgestaltung dem Hong Kong in den frühen Filmen von Wong Kar-Wai ähnelt. Mario Mentrup spielt darin einen Hochstapler und Möchtegernwachmann, der die West-Berliner Einkaufstempel von Europacenter bis Ku'damm Eck unsicher macht, mit eiserner Faust in der verkommenen Stadt aufräumen will und sich an seiner Macht ergötzt.

PLUS-MINUS NULL wiederum erzählt eine einfache (Liebes-)Geschichte dreier Außenseiter: „Die Geschichte spielt sich vor der Kulisse der Baustellenhauptstadt Berlin ab. Aus dem Dreck der Baustellen entsteht der neue, saubere, kalte Regierungssitz, eine Metropole der offenen Wunden aus der ‚Ratten‘ wie Schwarzarbeiter und Huren herausgefegt gehören.“<sup>3</sup> Gedreht wurde PLUS-MINUS NULL mit zwei kleinen digitalen Videokameras und für die Festival- und Kinoauswertung schließlich mit einer 35mm-Kamera von einem Monitor abgefilmt. Neben der bemerkenswerten Ästhetik, die sich aus der Vermischung von digitalem und analogem Filmbild ergibt,<sup>4</sup> bieten die kleinen Videokameras auch für die Dreharbeiten auf den nächtlichen Straßen und Baustellen der Stadt ganz andere Möglichkeiten für einen dokumentarischen Gestus beim Filmemachen und in Bezug auf die Arbeit mit Schauspielern.

**Stinknormale Leute.** Erdacht wurde PLUS-MINUS NULL von Eoin Moore: 1968 in Irland geboren und dort aufgewachsen, kam Moore Ende der 1980er Jahre nach Berlin. Ab 1991 studierte er an der dffb. PLUS-MINUS NULL ist sein Abschlussfilm, im Frühjahr 1997 konzipiert und finanziell vom ZDF mit 24.000 DM unterstützt. Ein Ausgangspunkt für den Stoff wie die Arbeitsweise war für Moore die Begegnung mit dem britischen Regisseur Mike Leigh, der im Frühjahr 1997 an der dffb zu Gast war. In einem mit dem Arbeitstitel AZ.97-1 überschriebenen Exposé schreibt Moore, dass er seinen Abschlussfilm ohne Drehbuch herstellen möchte, er soll – nach einer Äußerung Leighs – „wie ein Gemälde entstehen“. Fest steht, dass es ein Spielfilm von etwa 50 Minuten werden soll, gedreht in Berlin an ca. sieben Tagen im August 1997 und auf dem damals recht neuen Video-Format Mini DV.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Schriftgutarchiv Deutsche Kinemathek (DK): Exposé: AZ.97-I (Arbeitstitel [von PLUS-MINUS NULL]; 1997), F37978\_N30158\_dffb 3/3.

<sup>4</sup> In der 2016 vom Medienboard Berlin-Brandenburg geförderten und von der Deutschen Kinemathek durchgeführten Digitalisierung geht dieser Look nach Aussage von Kameramann Bernd Lohr leider verloren (Gespräch mit dem Autor, 3.5.2019 im Zeughauskino).

<sup>5</sup> Vgl. Exposé: AZ.97-I.

Inhaltlich und in Bezug auf seine Figuren versucht sich Moore vom populären deutschen Film abzusetzen: Als Figuren sollen keine „Anwälte, Intellektuelle, coole Typen oder Superweiber [...] am Schreibtisch erfunden werden“.<sup>6</sup> Die Referenz sind stattdessen die Filme von Leigh, Ken Loach oder dem Kollektiv Amber Films, sozialkritischesritisches britisches Kino, in dem „stinknormale Leute, Arbeiter, Briefträger, Taxifahrer,“ die „Helden“ sind.<sup>7</sup> Ähnlich wie seine Vorbilder möchte Moore die „Figuren, ihre Welt und ihre Geschichte in Zusammenarbeit mit den Darstellern entwickeln, modellieren, entstehen lassen,“ eine Arbeitsmethode, die Leigh bei seinem Besuch an der dffb vorgestellt hatte.<sup>8</sup>

„Alex, wie der Platz“ (Andreas Schmidt)

Formuliert ist zunächst nur ein „Skelett der Charaktere und der Geschichte“ mit zwei Hauptfiguren: Ein von Frau und Kind getrenntlebender, verschuldeter Bauarbeiter, Schwarzarbeiter und Gelegenheitsdieb trifft auf eine osteuropäische Prostituierte. Daraus entwickelt sich eine Art Beziehung. Im ersten Exposé ist das Ganze deutlich plakativer beschrieben als es im fertigen Film sein wird – von

<sup>6</sup> Ebd.; Zu Mini DV vgl. Museum of Obsolete Media. URL: <https://obsoletemedia.org/minidv/> (letzter Zugriff: 18.8.2019).

<sup>7</sup> o.V.: Die Faszination der Wirklichkeit. Ein Interview mit Eoin Moore. In: Pressematerial Piffli Medien zum Kinostart von PLUS-MINUS NULL. URL: [http://www.piffli-medien.de/plus\\_minus\\_null/download/plus\\_interview.pdf](http://www.piffli-medien.de/plus_minus_null/download/plus_interview.pdf) (letzter Zugriff: 18.8.2019).

<sup>8</sup> Exposé: AZ.97-1.

Svetlana und Alex: Kennenlernen ...

der darin erwähnten Schleuserbande, bei der sie Schulden begleichen muss, ist später nie mehr die Rede und auch die Beziehung, die sich zwischen den beiden entwickelt, ist im fertigen Film deutlich differenzierter dargestellt.<sup>9</sup>

Fest steht bereits der Hauptdarsteller Andreas Schmidt als Bauarbeiter Alex. Moore und Schmidt hatten zuvor schon bei zwei Übungsfilmen zusammengearbeitet. Für den 2017 verstorbenen Schmidt, der seit den 1980er Jahren als Schauspieler und Musiker aktiv war, ist es die erste Hauptrolle. Gemeinsam wollen Moore und Schmidt zunächst in Improvisationen „aus den dunklen Stellen unserer eigenen Biographien und aus Charakterzügen verschiedener Typen, die wir kennen“, eine Figur entwickeln.<sup>10</sup> Anschließend geht es darum, eine Darstellerin für die Prostituiertenfigur zu finden.

In einem Zwischenbericht vom 15. Juli 1997 als Ergänzung zum Exposé sind daraus zwei weibliche Hauptfiguren geworden und auch die Darstellerinnen stehen zu diesem Zeitpunkt bereits fest: Tamara Simunovic wird die bosnische Prostituierte Svetlana spielen, Kathleen Gallego Zapata die aus dem Osten Berlins stammende Prostituierte Ruth, eine zusätzliche Figur, die sich im Laufe der Proben und Recherchen herauskristallisiert hatte.<sup>11</sup> Für alle drei sind nun auch

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> o. V.: Die Faszination der Wirklichkeit.

<sup>11</sup> DK: Zwischenbericht vom 15.7.1997 als Ergänzung zum Exposé, F37978\_N30158\_dffb 3/3.

... und Abschied im Streit

ausführliche Biografien und Vorgeschichten ausformuliert worden, die im fertigen Film aber nicht zur Sprache kommen. Mike Leigh nennt dies laut Moore „den Eisberg einer Figur bauen.“ Im Film sieht man nur die Spitze, nur einen kleinen Teil dessen, was man entwickelt hat und was in der Figur steckt“.<sup>12</sup>

Svetlana ist nun als Kriegsflüchtling nach Deutschland gekommen, doch ihre Duldung läuft in Kürze ab. Tagsüber arbeitet sie als Friseurin, nachts seit kurzem auf dem Straßenstrich an der Kurfürstenstraße. Dort steht auch Ruth, die früher in einem Kindergarten gearbeitet hat und, wie sie immer wieder betont, auf eine Umschulung wartet. Die Zwischenzeit überbrückt sie auf dem Straßenstrich, doch das Provisorium ist längst zur Gewohnheit geworden. Alex – „wie der Platz“, stellt er sich im Film vor – lebt getrennt von seiner Frau und der dreijährigen Tochter Zoe (Zoe Moore, die Tochter des Regisseurs). Derzeit wohnt er in einem Container auf der Baustelle und bessert seinen Lohn auf, indem er nachts Werkzeug klaut und weiterverkauft. Laut Exposé stammt er aus West-Berlin, wie auch sein Darsteller Andreas Schmidt, der im Märkischen Viertel aufgewachsen ist. Im Film ist dies nicht eindeutig zu erkennen. Es wird eher der Anschein erweckt, er sei Ost-Berliner, denn er fährt einen Trabi und besucht Ex-Frau und Tochter erkennbar an der umliegenden Bebauung in Ost-Berlin.

<sup>12</sup> o.V.: Die Faszination der Wirklichkeit.

#### Alex und Ruth beim Renovieren von Ruths Badezimmer

Bei einer nächtlichen Fahrt durch die Stadt wird er auf Svetlana – die sich auf dem Strich „Maria, wie die Jungfrau“ nennt – aufmerksam, die gerade von einem Möchtegernzuhälter (Kameraassistent Charlie Lézin) bedrängt wird. Alex gibt sich als Zivilstreife aus und geht dazwischen, eine zunächst zaghafte, später leidenschaftliche Liebesbeziehung entsteht. Immer öfter sehen sie sich bei oder nach der Arbeit, im Baucontainer, im Flüchtlingsheim oder in der Kneipe „Dill-Gurke“ direkt am Straßenstrich. Für Svetlana stellt Alex eine Möglichkeit dar, in Deutschland zu bleiben – dass er noch verheiratet ist und sie deswegen nicht durch Hochzeit vor der Abschiebung bewahren kann, verschweigt er viel zu lange. Unterdessen hat auch zwischen Alex und Ruth eine amouröse Annäherung stattgefunden, die in den Plan mündet, dass Ruth aus der Prostitution aussteigt und sie gemeinsam einen Imbisswagen kaufen und betreiben.

In der Ergänzung zum Exposé ist bereits ausgeführt, wie der Film für die beiden weiblichen Hauptfiguren enden wird: Svetlana geht nach Ablauf ihrer Duldung zurück nach Bosnien, „der Abschied tut richtig weh“. Ruth lässt Alex abblitzen und wird weiter auf den Strich gehen, „wir verstehen inzwischen, daß sie den Ausstieg nie schafft“. „Was mit Alex wird?“ schreibt Moore: „Dafür lasse ich mir gerne eine Woche mehr Zeit.“<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Zwischenbericht vom 15.7.1997.

Svetlana auf dem Weg zurück nach Bosnien

Im fertigen Film wird Alex viel zu spät bewusst, was er an Svetlana hatte. Er startet einen Versuch, sie im Flüchtlingsheim abzufangen und gemeinsam mit ihr nach Bosnien zu gehen. Doch sie ist bereits am S-Bahnhof, wie in einer Parallelmontage zu sehen ist, und Alex findet nur noch ihr leeres Zimmer vor. Am Ende heuert er auf einer neuen Baustelle an und wird wieder im Container wohnen, direkt neben dem Werkzeuglager(!): Er ist nur einige hundert Meter weitergezogen, von der Baustelle des Technikmuseums am Landwehrkanal zum entstehenden Sony Center am Potsdamer Platz.

Bereits in einer früheren Szene hatten Ruth und Alex staunend am Rande des Lochs gestanden, aus dem bald das Sony Center herauswachsen wird: Alex: „Gigantisch, wa?“ Ruth: „Wie das wohl alles aussehen wird, wenn es fertig is, wa?“ Alex: „Groß“ Ruth: „... und sauber“ Alex: „Sehr groß und sehr sauber.“ Ruth: „Da müssen wir uns aber schick machen, wa, wenn ma da einkaufen gehen, sonst lassen uns die Ärsche da nich rin.“

**Lars von Trier, John Cassavetes, MTV.** Den visuellen Stil seines geplanten Films beschreibt Moore als „mutig, frei, unpräntentiös.“ Die Kamera soll dokumentarisch auf das Spiel der Darsteller reagieren, „Inhalt und Atmosphäre stehen im Vordergrund. ‚Schöne‘ Bilder sind willkommen, doch nur ein Bonus.“<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Ebd.

Laut erstem Exposé soll die erfahrene französische Kamerafrau und dffb-Dozentin Sophie Maintigneux die Kamera führen. Da sie aus Termingründen verhindert ist, übernimmt schließlich der dffb-Absolvent Bernd Löhr. Löhr hatte bereits bei Kurzfilmen und der B-Roll von Tom Tykwers *LOLA RENNT* (1998) Erfahrungen mit Mini DV gemacht. In einigen Szenen führt Regisseur Moore eine zweite Videokamera.

Gedreht wird zwischen dem 28. Juli und 16. August 1997. Laut Drehplan sind es neun Drehtage, in diversen Presseartikeln ist später von elf Drehtagen die Rede.<sup>15</sup> Löhr berichtet zudem von zwei Nachdrehs im Herbst und Winter, nach den ersten internen Rohschnittvorführungen an der dffb. Dazu gehören mehrere den Film strukturierende Sequenzen, in denen Alex aus einer Telefonzelle heraus Geld aufzutreiben versucht, umkreist von der Kamera und in rhythmisierten Montagefolgen aufgelöst.<sup>16</sup>

Die Dreharbeiten finden größtenteils zwischen den Baustellen am Potsdamer Platz und dem Straßenstrich Kurfürstenstraße statt, an dem sich damals auch die real existierende Kneipe „Dill-Gurke“ befand, ebenso wie der Gebrauchtwagenhandel Bülowstraße Ecke Frobenstraße, bei dem sich Alex und Ruth den Imbisswagen anschauen. Hinzu kommen weitere Drehorte wie die Oberbaumbrücke, der Frisörsalon und der Spielplatz im Prenzlauer Berg, das Flüchtlingsheim, ein Dach auf dem Gebäude Karl-Marx-Allee 117 oder Ruths aus mehreren Privatwohnungen zusammengesetzte Wohnung (das Bad, in dem Alex eine Wand einreißt, ist das Bad von Kameramann Bernd Löhr, der zum Zeitpunkt der Dreharbeiten renovierte).<sup>17</sup>

Gedreht wird meist in langen und durchgespielten Takes, die Darsteller improvisieren die Dialoge innerhalb der Szenen. Vor allem Schmidt und Gallego Zapata glänzen mit viel schnoddrig-trockenem Alltagswitz, wie direkt von der Straße – beide haben langjährige Erfahrungen mit Improvisationstheater. Simunovic gelingen berührende wie erschütternde Momente in der Rolle der von Leidenschaft, Ambitionen und politischen wie ökonomischen Zwängen getriebenen Svetlana, während Schmidt mit viel Körpereinsatz und feinen Gesten die unter einer betont lässigen Schale verborgene Unsicherheit seiner Figur zum Ausdruck bringt.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Drehplan, DK: F37978\_N30158\_dffb 3/3.; vgl. u.a. Pogade: Die Heillosigkeit des Ortes; Cha: Klein, aber fein. PLUS-MINUS NULL. Aus einem rohen Leben. In: *Stuttgarter Zeitung*, 27.4.2000; Gunnar Lützwow: Sei schlau und klau. Wie man sich als Loser durchs Neue Berlin wurschtelt: PLUS-MINUS NULL. In: *Berliner Morgenpost*, 30.3.2000.

<sup>16</sup> Löhr per E-Mail am 15.5.2019 und im Gespräch mit dem Verfasser am 3.5.2019 im Zeughauskino.

<sup>17</sup> Ebd. und Auflistung der Drehorte, DK: F37978\_N30158\_dffb 3/3.

<sup>18</sup> In einer der nächtlichen Kneipenszenen in der „Dill-Gurke“ greift er zudem zur Gitarre und spielt das von ihm für den Film komponierte Lied *Harte Männer weinen*. Schmidt hatte in den 1980er Jahren in der „wilden Kneipenband“ (Löhr per E-Mail am 15.5.2019) Lillis große Liebe gespielt, die er schließlich nach einer unveröffentlichten LP für die Schauspielerei



Bei Fahrtaufnahmen durch die nächtliche Stadt, den Baustellen und dem Straßenstrich gelingen direkte und dokumentarisch anmutende Bilder: Mit den kleinen Kameras fällt man als Filmteam kaum auf.<sup>19</sup> Was laut Löhr für die Darsteller zunächst befremdlich wirkte, ist für ihr Spiel letzten Endes aber sehr befreiend und wirkt sich auch auf die Anmutung des Films aus: „Die Drehorte sollen soweit wie möglich nicht durch gestelltes Licht verfremdet werden“, schreibt Moore bereits im Exposé, „ich nehme gerne ein wenig schmeichelhaftes Licht in Kauf, wenn es der Authentizität

Regisseur Eoin Moore mit einer der beiden Mini-DV-Kameras SONY VX 1000

dient. (Die Digital Video Kameras sind erstaunlich lichtstark und kommen mit trüber Kneipen- oder Straßenbeleuchtung gut zurecht.)<sup>20</sup>

aufgegeben hat. Wie Schmidt sich später in einem Interview erinnert: „Das war deutscher Country, damit sind wir als unerfolgreiche Band durch kleine Clubs gezogen. Mit viel Glück kriegten wir 300 bis 500 Mark Gage, dafür waren wir dann mit Auf- und Abbau gute fünf Stunden beschäftigt. Da ist mir die Entscheidung für die Schauspielerei nicht schmerzlich.“ o.V.: „Wir sind doch alle ein bisschen Gurki“. In: *Neue Osnabrücker Zeitung*, 18.4.2008. Online-Ausgabe (aktualisiert 6.7.2010): <https://www.noz.de/archiv/vermishtes/artikel/196943/wir-sind-doch-alle-ein-bisschen-gurki> (letzter Zugriff: 15.5.2019).

<sup>19</sup> Löhr beruft sich bei seiner Arbeitsweise auf Dokumentarfilme des Direct Cinema, speziell D. A. Pennebakers *DAYBREAK EXPRESS* (USA 1953) und *DON'T LOOK BACK* (USA 1967); Löhr per E-Mail am 15.5.2019.

<sup>20</sup> Exposé: AZ.97-I.

Mitunter muss Kameramann Bernd Löhr allerdings an die Grenzen der Technik gehen und das Bild massiv aufhellen, was zu sehr grobem digitalen Korn führt.<sup>21</sup> Einige Fahrtaufnahmen durchs nächtliche Berlin, vorbei an der Wertheim-Brache am Leipziger Platz hin zu den Baugruben am Potsdamer Platz ähneln mit ihren verwischten Bewegungen den Filmen von Wong Kar-Wai oder *KU'DAMM SECURITY* – allerdings ohne deren ins Extreme gesteigerte Farben zu übernehmen. Vermutlich sind es solche Aufnahmen, die Moore bereits im Exposé angedacht hatte, wenn er schreibt: „Ich werde nicht vor ungewöhnlichen Perspektiven oder sinnvollen Effekten zurückschrecken. Alles darf, nichts muß sein.“<sup>22</sup>

Pate standen für ihn denn auch „Lars von Trier, John Cassavetes, MTV“<sup>23</sup>: Die Videoclips aus dem Musikfernsehen in Hinblick auf Ästhetik und rhythmisierte Montage zur mitunter treibenden Musik; Cassavetes für die Improvisation, Schauspielführung, Figurenentwicklung und den direkten Dialogwitz; von Trier für die unversöhnliche Auflösung der Geschichte und den visuellen Stil, der bereits die von ihm mitinitiierte Ästhetik der Dogma 95-Bewegung umsetzt. Die beiden ersten Dogma-Filme *FESTEN* von Thomas Vinterberg und von Triers *IDIOTERNE* entstehen beinahe zeitgleich mit *PLUS-MINUS NULL*, haben im Mai 1998 in Cannes ihre Premiere und kommen 1999 in die deutschen Kinos.<sup>24</sup>

**Kinostart ohne Radiohead.** Im Frühjahr 1998 ist *PLUS-MINUS NULL* fertiggestellt. Aus den geplanten 50 Minuten sind nun etwas über 80 geworden, weshalb das ZDF seinen Anteil von 24.000 auf 32.000 DM erhöht. Das entspricht in etwa der Hälfte der Produktionskosten, ohne die zurückgestellten Gagen von Darstellern und Team.<sup>25</sup>

Am 24. März 1998 geht eine Einladung vom Filmfest München an der dffb ein. Für die Festivalpremiere muss nun eine 35mm-Kopie hergestellt werden:<sup>26</sup> „Da Ausbelichtungen mit dem ARRI-Laser 1998 noch exorbitant teuer waren“, wurde der Film nach Angaben von Bernd Löhr „von einem Studiomonitor mit einer

<sup>21</sup> Löhr per E-Mail am 15.5.2019: „Das für den Dreh verwendete Modell aus der ersten Generation der Mini-DV-Kameras (SONY VX 1000) war leider sehr lichtschwach. Das hatte seine Ursache sowohl in den fest verbauten Zoom-Objektiven als auch in dem neu entwickelten miniaturisierten 3CCD-Sensor. Im Telebereich fiel die Lichtstärke der Optiken zudem extrem stark ab. Da fast alle Aufnahmen auf dem Straßenstrich nur mit langer Brennweite gedreht werden konnten, um die normalen Abläufe dort nicht zu stören, mussten Kompromisse in der Bildqualität hingenommen werden.“

<sup>22</sup> Exposé: AZ.97-I.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Zu den „Keuschheitsgeboten“ von Dogma 95, der Arbeitsweise und Rezeption der ersten Filme, vgl. Jana Hallberg, Alexander Wewerka (Hg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin 2001.

<sup>25</sup> Vgl. DK: F37978\_N30158\_dffb 2/3; Löhr per E-Mail am 15.5.2019.

<sup>26</sup> Vgl. DK: F37978\_N30158\_dffb 3/3.

alten ARRI BL 4“ abgefilmt. Löhr hatte damit schon Erfahrungen gesammelt, sein Kommilitone „Miguel Barreda hat das Prozedere für PLUS-MINUS NULL perfektioniert und damit eine ganz besondere visuelle Qualität der 35mm-Kinokopie herbeigezaubert.“<sup>27</sup>

Die Premiere findet am 27. Juni 1998 auf dem Filmfest München statt. PLUS-MINUS NULL gewinnt den Regie-Förderpreis der Hypo-Bank. Daraufhin folgen Einladungen zu internationalen Festivals wie San Sebastian oder Turin, auf denen der Film ebenfalls Preise gewinnt. Im Fernsehen läuft PLUS-MINUS NULL bereits kurz darauf, am 24. Juli 1998 im Sender 3Sat.

Die Kritiken sind überwiegend positiv. Martina Knoblen lobt in der *Süddeutschen Zeitung* die „hervorragenden jungen Schauspieler“ und die „fahigen, körnigen Bilder“. „Ein bißchen komisch“ sei das alles „und ein bißchen traurig“.<sup>28</sup> Ponkie spitzt es in der *Abendzeitung* pointiert zu: „Hektischer Underdog-Film im Lärm einer Berliner Baustelle, in der Müllkippen-Atmosphäre von Container-Winkeln für Schwarzarbeiter, Amateurnutten, Flüchtlinge ohne Arbeiterlaubnis und Wende-Gestrandete: Einsame Verlierer, die sich aneinanderklammern und immer wieder mit den gleichen Illusionen auf die Nase fallen. Gut besetzt und mit fast dokumentarischen Mitteln als Überlebens-Odyssee ins Bewußtsein gehämmert.“<sup>29</sup>

H. G. Pflaum merkt dagegen in der *Süddeutschen Zeitung* etwas naserümpfend an: „Nicht immer hält Eoin Moore die Balance zwischen der spontanen Lebendigkeit der Darsteller und der bemühten Nachtpoesie des Straßenstrichs.“<sup>30</sup> Sein Kollege Fritz Göttler lobt in derselben Zeitung: „Wenn die Kamera ins Kreisen kommt, zieht sich die Welt zusammen, und wenn sie das Geschehen rafft, in einer Mischung von Überblendung und jump-cut, scheinen in Sekunden Jahrhunderte zu vergehen.“<sup>31</sup>

Im Januar 1999 erhält PLUS-MINUS NULL den Förderpreis beim Filmfestival Max Ophüls Preis in Saarbrücken. Kurz darauf tauchen im Zusammenhang mit einer geplanten Aufführung im Berliner Kino Movimiento Probleme mit den Musikrechten auf. Die dffb kann zwar für fast alle Songs die Rechte klären, unter anderem „Sleep to Dream“ von Fiona Apple, gewissermaßen das Hauptthema des Films,<sup>32</sup> ebenso für mehrere Stücke der Band Element of Crime. Keine Freigabe erhält sie

<sup>27</sup> Löhr per E-Mail an den Verfasser; 24.4.2019.

<sup>28</sup> Martina Knoblen: Andere Baustelle. Eoin Moores PLUS-MINUS NULL. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.6.1998.

<sup>29</sup> *Abendzeitung* (München), 27.6.1998.

<sup>30</sup> H. G. Pflaum: PLUS-MINUS NULL. Deutsche Filme auf der Suche nach dem verlorenen Schatz. In: *Süddeutsche Zeitung*, 30.6.1998.

<sup>31</sup> Fritz Göttler: Die ganze Welt am Tresen. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.7.1998.

<sup>32</sup> Löhr erinnert sich: „Ich hatte für meine privaten DJ-Sachen ein paar Loops gebastelt. Als ich mit Eoin die ersten Muster von den nächtlichen Fahrten durch Berlin anschaute, ließ ich *Sleep to Dream* von Fiona Apple laufen, mit dem Instrumental-Intro als Endlos-Schleife. Es passte perfekt. Beim Schnitt diente es zunächst provisorisch als Platzhalter – und schließlich blieb es dabei.“ (E-Mail an den Verfasser; 15.5.2019).

Labile Beziehungen: Svetlana, Alex, Ruth

allerdings für zwei Stücke der Band Radiohead: „You never wash up after yourself“ und „Creep (acoustic)“ müssen für den mittlerweile geplanten Kinostart in einer neuen Mischung des Films ersetzt werden.<sup>33</sup>

Der Song „Creep (acoustic)“ wird ersetzt durch „Ohne Dich“ von Element of Crime, zu hören am Ende des ersten Aufeinandertreffens von Alex mit seiner Ex-Frau auf dem Spielplatz, was die Szene nun deutlich plakativer wirken lässt. Der Song „You never wash up yourself“ wird ersetzt durch „The Way She Is“, ebenfalls von Element of Crime, zu hören in der ersten Liebesszene zwischen Alex und Svetlana.<sup>34</sup>

Der Verleih Piffel Medien lizenziert PLUS-MINUS NULL mit der neuen Musikmischung für den Zeitraum vom 1. Dezember 1999 bis 1. Dezember 2006; am 30. März 2000 startet der Film mit sechs 35mm-Kopien in den deutschen Kinos. Erneut ist die Presseresonanz positiv. Mittlerweile sind mehr als zweieinhalb Jahre seit den Dreharbeiten vergangen. Dort wo im Film noch Baustelle ist, hat inzwischen zum ersten Mal die Berlinale am neuen Spielort Potsdamer Platz stattgefunden, wie Martina Knoblenk staunend bemerkt: „Als Eoin Moore seinen Film gedreht hat, vor gut zwei Jahren, war da, wo in diesem Jahr bereits die Berlinale

<sup>33</sup> Der ausführliche Schriftverkehr ist in den Akten zum Film enthalten: DK: F 37978\_N 30158\_dffb 1/3 und 2/3.

<sup>34</sup> Die Fassung mit den Radiohead-Songs ist online einsehbar unter <https://dffb-archiv.de/dffb/plus-minus-null-0> (letzter Zugriff: 18.8.2019).

Berlin, Sommer | 1997

stattgefunden hat, noch ein großes Loch.“ Und sie ergänzt: „PLUS-MINUS NULL hat den Charme einer Skizze; [...] Alles wirkt wie schnell hingeworfen – diesen Reiz des Flüchtigen, Unfertigen entdeckt Moore auch bei seinen Figuren und an der Grube am Potsdamer Platz. Das gigantische Loch dient ihm als Kulisse, es ist nie Thema. Seine Schönheit konnte man damals leicht übersehen, sie wird erst im Kontrast zum neuen Zentrum so richtig deutlich.“<sup>35</sup>

Gelobt werden erneut die Darsteller. Daniela Sannwald schreibt im *Tagesspiegel*, der Film komme „ohne jene bedeutungsdräuende Schwere“ aus, „die auch die besseren deutschen Filme mitunter lahm legt. [...] Und gerade weil Alex' berlinerndes Genöle und das im Mundwinkel auf und ab wippende Streichholz einem so schrecklich auf die Nerven gehen, hat man das Gefühl, solchen Typen schon häufig begegnet zu sein. Im merkwürdigen Berlin, für dessen Wahrnehmung dieser schöne, kleine Film die Sinne schärft.“<sup>36</sup>

Dem Rezensenten der *Stuttgarter Zeitung* gilt der Film als „ein Prachtstück des deutschen Kinos“<sup>37</sup> und Tobias Kniebe schwärmt in der *Süddeutschen Zeitung* von

<sup>35</sup> Martina Knoben: Auch Talfahrten gehören zum Leben. Ein außerordentlicher Berlin-Film, gedreht von einem Iren: Eoin Moore über PLUS-MINUS NULL. In: *epd Film*, Nr. 4, April 2000.

<sup>36</sup> Daniela Sannwald: Ich heiße Alex, wie der Platz. Berlin-Film der anderen Art: PLUS MINUS NULL von Eoin Moore. In: *Der Tagesspiegel*, 30.03.2000.

<sup>37</sup> Cha: Klein, aber fein.

Playback: Eoin Moore und Bernd Löhr mit der digitalen Videotechnik

den „sehr schöne[n] und lebensnahe[n] Berlinszenen, Momentaufnahmen einer Stadt als Großbaustelle und wunderbar weiche[n], digital verwischte[n] Fahrten durch die nächtliche Metropole. In solchen Momenten scheint der Film zu schweben, auf der Musik von Radiohead und Fiona Apple.“<sup>38</sup>

Im *Film-Dienst* ist zu lesen, PLUS-MINUS NULL sei „heute schon fast ein Klassiker, ein Film, der auf einer kleinen Digital-Kamera gedreht wurde, noch bevor der ‚Dogma‘-Boom die Kinos erreichte.“<sup>39</sup>

Es ist anzunehmen, dass PLUS-MINUS NULL von der medialen Aufmerksamkeit der 1999 in deutschen Kinos gestarteten Dogma-Filme profitiert hat. Regisseur Eoin Moore kommentierte zum Kinostart: „Ich denke, es gibt einen Zusammenhang, insofern, als daß etwas in der Luft lag, daß die Zeit reif war für etwas Neues. Und dieses Neue ist dann parallel und mit unterschiedlichen Akzenten an verschiedenen Orten entstanden. Dogma war ein Teil dieser Entwicklung, Filme der US-Independent-Szene ein anderer. Das hängt eng mit der Entwicklung der

<sup>38</sup> Tobias Kniebe: Das Leben ist eine Großbaustelle. Manchmal ist die Liebe eine Frage des Asylrechts: Das Berliner Sozialdrama PLUS-MINUS NULL lebt vom Einfluss des britischen Kinos. In: *Süddeutsche Zeitung*, 8./9.4.2000. Da er Radiohead erwähnt, hat Kniebe offenbar die Festival- oder TV-Fassung gesehen, nicht die Kinoverleihfassung.

<sup>39</sup> Wolfgang M. Hamdorf: PLUS-MINUS NULL. In: *Film-Dienst*, Nr. 7, 2000.

digitalen Videotechnik zusammen, die eine neue Art der unabhängigen Filmproduktion ermöglicht.“<sup>40</sup>

Aus heutiger Sicht kann man diese ersten Versuche, Kinofilme mit kleinen digitalen Kameras zu drehen, als einen Aspekt des Medienumbruchs hin zur Digitalisierung des Kinos ansehen. Wo sich die Industrie zunächst in Spezialeffekt-Organen à la *TERMINATOR II* (USA 1991) und *JURASSIC PARK* (USA 1993) oder in Animationsfilme wie *TOY STORY* (USA 1995) stürzte, bewiesen Filme wie *PLUS-MINUS NULL*, dass man mit dem Consumer-Format Mini DV auch Kino machen kann: Low Budget – High Energy eben.

#### **PLUS-MINUS NULL**

Deutschland 1998 / Produktion: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dfhb) mit Unterstützung von ZDF/3Sat, Mainz / Erstverleih: Piffel Medien, Berlin / Regie: Eoin Moore / Kamera: Bernd Löhner, Eoin Moore / Schnitt: Dirk Grau, Eoin Moore / Originalton: Andreas Köppen / Tonmischung: Martin Steyer / Maske: Ljiljana Müller / Ausstattung: Gudrun Schröter / Kostüm: Viola Volk, Katrin Siegrist / Kameraassistent: Charlie Lézin / Tonassistent: Ivo König, Thorsten Löhn / Regieassistent: Christoph Beißwanger, Fatime Kahveci / Fotograf: Francisco Moran / Songs: Fiona Apple, Element of Crime, Andreas Schmid, Radiohead (nur TV- und Festivalfassung) u. a. / Redaktion: Inge Classen / Produktionsleitung: Christian Hohoff / Darsteller: Andreas Schmidt (Alex), Tamara Simunovic (Svetlana), Kathleen Gallego Zapata (Ruth), Matthias Schmidt (Matze), Steffen Münster (Ingo), Regine Seidler (Alex' Frau), André Zimmermann (Werkzeugkäufer), Eoin Moore (Ire Eoin), Charlie Lézin (Rudi), Anthoula Jakowov (Imbissverkäuferin), Fatime Kahveci (Fatima), Katrin Siegrist (Friseurkundin), Claudia Bunzel (Chefin der „Dill-Gurke“), Wenzel Georgiewski (Toni), Eugen Mohr, Yvette Thormann, Stephan Rosenberg, Artur Schrupke, Nils Medic, Jörg A. Pohnke (Gäste der „Dill-Gurke“), Ljiljana Müller (Jugoslawin), Drago Garić (Jugoslawischer Musiker), Philippe Bober (Freier), Annegret Priebe (Verkäuferin), Stefan Lochau (Jörg), Christoph Beißwanger (Stefan wie Stefan), Zoe Moore (Zoe) / Drehzeit: 28.7. bis 16.8.1997 / Gedreht auf Digital Video, Filmtransfer auf Fuji 35mm Farbnegativ / Format: 35mm, Farbe, Ton / Länge: 2292 m, 84 Minuten / Uraufführung: 27.6.1998, Filmfest München / TV-Erstaussstrahlung: 24.7.1998, 3Sat / Kinostart: 30.3.2000

Kopie: Zeughauskino – Deutsches Historisches Museum, 35mm, 82 Minuten (bei 25 b/s)

<sup>40</sup> o. V.: Die Faszination der Wirklichkeit.