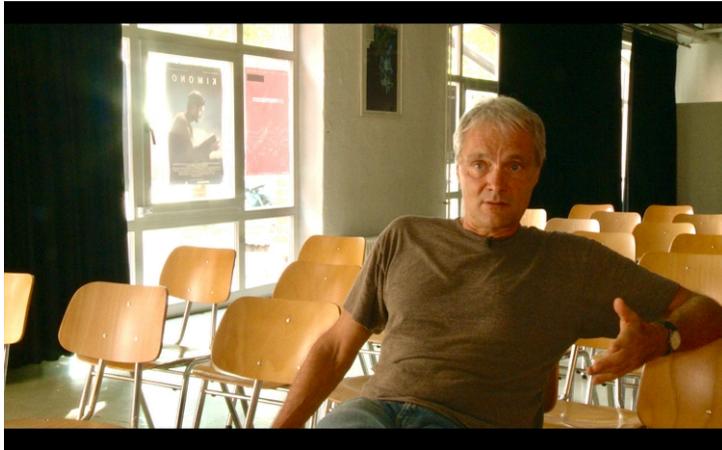


Thomas Schadt



Gespräch: 21.08.2012

Über den Film:

Die vergessene Stadt: Butte, Montana (1994, Regie, Kamera)

Auf seinen Film „Die vergessene Stadt: Butte Montana“ kam ich über Gerald Koeniger, meinen ehemaligen Professor für Medienwissenschaften an der Fachhochschule Dortmund. In dem gleichnamigen Buch zum Film schreibt Thomas Schadt über eine Szene mit einem Rosenbusch. Die fand ich so interessant, dass ich mich auf die Suche nach dem Film gemacht habe. Erst über Umwege und nach monatelanger Nachforschung entdeckte ich ihn zufällig bei einem Besuch im Atelier von dem Filmemacher Rainer Komers in Mülheim/Ruhr im Regal.

Thomas Schadt ist gelernter Fotograf und hat an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) studiert. Er arbeitet als Regisseur, Produzent, Fotograf, Kameramann und Buchautor und ist seit 2007 Direktor der Filmakademie Baden-Württemberg. „Bau schon mal auf, ich bin noch beschäftigt“, sagte er als ich ihn am 21. August 2012 dort besuchte und schickte mich in eine Aula mit vielen Fenstern zum Innenhof. Nachdem wir über seinen Film „Die vergessene Stadt: Butte Montana“ gesprochen hatten, bekam ich zum Abschied aus der Bibliothek eine Kopie der Original-DVD vom Film geschenkt.

Wie ist die Idee entstanden, über diesen Ort "Butte in Montana" einen Film zu machen?

Du möchtest was wissen über die Geschichte, über „Butte, Montana“. Die Entstehungsgeschichte ist so, dass ich 1988 einen Film über Robert Frank gedreht habe. Wir sind seinen Americans, also diesem Fotoband, hinterhergefahren und darüber auch nach Butte gekommen. Wir hatten überhaupt keine Vorstellung, was das für eine Stadt ist, von allen anderen Orten eigentlich auch kaum. Im Unterschied zu allen anderen Orten dieser ganzen Reise, die uns ja kreuz und quer durch Amerika führte, hat uns dieser Ort wahnsinnig schnell emotional tief beeindruckt. Das ging eigentlich schon los, als wir da reinfuhren. Das hatte so eine Schwermut und so eine Melancholie und auch so was Geheimnisvolles. Es war ästhetisch sehr interessant so eine halb verfallene Bergarbeiterstadt mit ganz vielen Kneipen und interessanten Leuten. Das war so ein Gefühl, dass man gar nicht wusste, ob man da eigentlich bleiben will oder gleich wieder fahren möchte. Und trotzdem hat einen das so in seinen Bann gezogen. Wir waren da eine Woche und haben da auch El Huper kennengelernt, den Mann mit diesen Fotos, der ja dann in dem Butte-Film eine wichtige Rolle spielt, und haben die M&M Bar auch gefunden und da auch was gedreht. Auf jeden Fall war uns da klar, dass wenn man überhaupt noch mal einen Film über einen dieser vielen Orte macht, dann wäre es Butte. Diese Faszination war sehr stark. Der El hatte eigentlich an unserem Robert-Frank-Projekt gar kein Interesse und wollte sehr schnell eigentlich nur seine Fotos zeigen und seine Stadt. Sein innerer Auftrag war eben, seine Stadt nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Er hat mir dann eine Kiste mit kleinen Abzügen von seinen Fotos mitgegeben und wir sind zurück. Dann habe ich den Robert-Frank-Film geschnitten und dann ist Zeit vergangen, aber ich hatte die Kiste Fotos. Das finde ich eigentlich eine ganz schöne Geschichte, weil die fiel irgendwann wieder aus dem Regal. Und dann dachte ich: „Ah, hoppla, da gibt's ja diese Stadt, die ist ja immer noch da.“ Der Film war dann fertig, und ich hatte immer noch große Lust, da wieder hinzufahren. Gleichzeitig war das ja auch eine Phase, wo ich noch so ein sehr stark fotografisches Interesse hatte für meine Filme. Ich komme ja von der Fotografie, deswegen auch der Film über Robert Frank. Deswegen auch diese Ästhetik mit diesen längeren Einstellungen und diesen vielleicht auch eher weniger Kamerabewegungen. Ich hatte dann eigentlich beschlossen zu versuchen, diesen Film zu drehen und bin dann noch mal hingeflogen. Um das dann auch stärker bei Redaktionen zu platzieren, hab ich mir von El auch noch andere Fotos besorgt und wollte auch für mich noch mal überprüfen, ob diese Faszination stabil ist oder ob sich so was

in Luft auflöst, wenn man wieder hinkommt. Ich war dann wieder da und fand es immer noch genauso spannend, fand El immer noch spannend, und wir verstanden uns auch wieder gut und bin mit mehr Material zurückgekommen. Hab dann ein Exposé geschrieben, hatte schon ein bisschen Probleme mit der Finanzierung. Ich hatte einen Redakteur beim WDR, Knut Fischer, der mochte das Thema sehr, aber sein Kollege Werner Dütsch, der damals die Hauptredaktion hatte für Dokumentarfilm und Film, fand es vielleicht nicht so spannend. Dann hat man sich darüber gestritten, ob man das jetzt in 16 oder in 35 dreht. Klar, 35mm war von vornherein ein Thema auch wegen der Fotos, die man dann ja in dem Film wegen der Auflösung auch benutzen wollte. Ich hatte vorher noch nie auf 35 gedreht, fand ich auch für mich natürlich spannend, das Format mal auszuprobieren. Filmförderung Nordrhein-Westfalen ist dann mit eingestiegen, und ich hatte dann tatsächlich das Geld, um diesen Film zu finanzieren. Die Zeit war dann auch knapp. Die Zusagen für die Finanzierung kamen zum Teil erst, als wir schon gedreht haben. Wir wollten unbedingt im Indian Summer drehen, also im Oktober oder September. Dann kommt da ja schlagartig der Winter. Das sieht man auch in der Schlusseinstellung. Auf jeden Fall war das alles „produzentisch“ und dementsprechend riskant, aber das gehört ja dazu. Das eigentliche Abenteuer, womit das dann eigentlich losging, war aber, dass ich eben noch nie auf 35mm gedreht hatte. Ich kannte nur 16mm, und mein Assistent Thomas Keller, mit dem ich vorher viel zusammengearbeitet hatte, hatte auch noch nie auf 35 gedreht. Wir haben uns dann mit einer Spedition die ganze Ausrüstung und das Filmmaterial rüberschiffen lassen nach Butte, also 8000 Meilen irgendwo im Nirvana. Sind hinterhergefliegen und standen zu viert auf einmal in Butte in diesem Motel mit einer Ausrüstung, die riesig war für unsere bis dahin gekannten Verhältnisse. Das Konzept war letztlich einfach, weil ich damals noch davon ausging, dass der Hauptprotagonist des Films eben El sein würde und diese Fotos, und dass man daraus eben etwas über die Geschichte der Stadt erzählt. So weit, so gut. Wir hatten sechs Wochen Zeit und ich hab des Ganze so begonnen, dass ich zu Thomas gesagt hab: „Pass auf, du baust mir jetzt diese 35mm-Kamera aufs Stativ und stellst sie mir ins Zimmer und ich schlaf mal eine Nacht damit. Also ich guck mir das mal eine Nacht an, hab mir die mal auf die Schulter gelegt, weil ich wie bei 16mm von der Schulter drehen wollte. Das wiegt ordentlich, das sind fast 30 Kilo. Das hat dann auch dementsprechend Fragen mit sich gebracht, wie man so was macht. Manchmal ist es ja nicht schlecht, wenn man dann einfach auch ins Blaue ..., Prozesse ins Offene hat. Klaus Wildenhahns Motto, das mochte ich auch immer sehr. Also, wir hatten einen Plan, der war nicht besonders gut.

Wir hatten eine Ausrüstung, und wir hatten eine bestimmte Zeit, und so sind ja viele Filme entstanden. Am zweiten Tag ging es dann auch los, also klar zu El in sein kleines Museum, wo er seine ganzen Fotos hatte.



57.Einst._6.21.Sek



58.Einst._50.06.Sek



59.Einst._51.13.Sek



60.Einst._8.19.Sek



65.Einst._11.23.Sek



66.Einst._8.19.Sek



67.Einst._10.11.Sek



68.Einst._9.10.Sek



69.Einst._12.04.Sek



70.Einst._43.20.Sek



71.Einst._25.08.Sek



72.Einst._29.13.Sek

Wir dachten natürlich 35mm, da haben wir dann auch eigenes Licht gebaut, weil das Licht da drin so hässlich war. Das war auch das einzige Mal, dass wir wirklich Licht gebaut haben mit vier Janebeams, die wir dabei hatten, Lampen, die heute auch keiner mehr benutzen würde. Alles ein bisschen museal, aber wir waren ja auch in einem Museum, es war schon okay. Wir sind da voll motiviert zur Sache gegangen, und das mit der Kamera hat soweit alles auch funktioniert. Was allerdings überhaupt nicht funktioniert hat, war, dass El die Angewohnheit hatte, immer wenn die Kamera lief die Augen zuzumachen. Das hab ich dann später auch mal in meinem Buch beschrieben. Das war ein Phänomen, mit dem niemand rechnen konnte. Wir haben alles probiert, wir haben die rote Lampe zugeklebt, wir haben versucht ihn zu überlisten, ich weiß nicht, was wir alles veranstaltet haben. Wenn die Kamera nicht lief, waren die Augen auf, wenn die Kamera lief, waren die Augen zu. Ein Mysterium, was ich bis heute nicht weiß, warum das so war, aber es war so wie's war. Und dann hab ich mir gedacht, na ja, 35mm, ein Film fürs Kino, der war ja auch mit Kinoauswertung, da kannst du nicht einen Hauptprotagonisten nehmen, der eine halbe Stunde lang in dem Film die Augen zu hat. Das geht nicht. Ich will den Leuten in die Augen gucken. Und dann stand ich quasi nach vier oder fünf Tagen verzweifelter Versuche vor dem Scherbenhaufen eines Plans, der eh nicht besonders ausgereift war und musste mir komplett von vorne überlegen, wie ich jetzt diesen Film mache.

Es war aber vielleicht gar nicht schlecht, und ich hab auch da natürlich viel gelernt darüber, wie man sich in solchen Situationen behilft. Aber das wusste ich damals alles noch nicht. Und die Aufgabenstellung war natürlich jetzt schon schwierig, weil auf der einen Seite hat man diese relativ umständliche Apparatur, die doch sehr viel schwerer und unbeweglicher war wie 16mm. Wir konnten keine Muster gucken, wir wussten nicht, ob irgendwas auf diesem Filmmaterial drauf ist. Das war bei dem Robert-Frank-Film aber schon genauso. Und da muss man sich auch vertrauen. Ich hatte einen Assistenten, der relativ ängstlich war, weil die Schärfen natürlich viel, viel empfindlicher sind. Die Tiefenschärfen, die kann man auch nicht selber ziehen mit einer 35mm Kamera, sondern es muss jemand machen. Und wenn die nicht richtig liegen bei einer offenen Blende, dann ist es halt wirklich unscharf. Also das war schon sehr sehr riskant, vor allen Dingen, wenn wir innen gedreht haben. Und dann hab ich mich mal eine Nacht mit mir selber beschäftigt und überlegt, was mach ich denn jetzt da eigentlich in Butte und hab dann einfach mal gesagt, okay, ich geh jetzt verschiedene Pfade. Ich mache natürlich diese Fotos und versuche irgendwie, als einen Strang El einzubauen, so gut wie es geht, aber der ist zu wenig. Und dann habe ich sehr schnell großen Gefallen an der M&M Bar gefunden und an der Stadt als solcher, also als Motiv, und sonst noch geguckt, was es so gibt vielleicht an kleineren Geschichten.

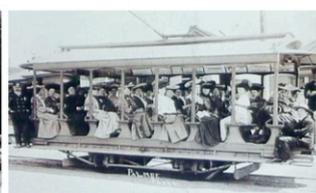
Und dann haben wir die Zeit einfach so ein bisschen zerlegt, um uns auch ein bisschen abzureagieren von der Frustration oder von der Enttäuschung, dass das mit El nicht so klappt. Da habe ich gesagt: Wir filmen jetzt erst mal diese Stadt ab wie so Kartenvermesser oder Stadtfotografen. Das ist ja so mein Metier, da fühle ich mich auch relativ sicher, hab ich ja auch in der Fotografie schon gemacht Stadtbilder und Architektur. Und dann sind wir erst mal, glaube ich, eine Woche nur durch die Stadt gelaufen. Ich mit der Kamera immer vorne weg, weil man das aus dem fahrenden Auto nicht so gut sehen kann, wo die richtigen Standpunkte sind. Dann haben wir angefangen, diese Stadt zu fotografieren, und das hat mir nach dieser Verunsicherung auch durch El doch eine gewisse Sicherheit gegeben. Wir haben die Geschichte mit El abgeschlossen, indem wir dann diese sehr vielen Bilder mit der Kamera abfotografiert haben,



117.Einst._59.02.Sek



118.Einst._12.11.Sek



119.Einst._7.14.Sek



120.Einst._6.24.Sek

was dann für die Geschichte der Stadt steht. Und dann hat man diese Stadt fotografiert, diese Häuser und diese Ruinen und auch diese Atmosphäre einzufangen versucht.



21.Einst._29.20.Sek



22.Einst._13.07.Sek



23.Einst._11.16.Sek



24.Einst._10.01.Sek



25.Einst._8.02.Sek



26.Einst._8.19.Sek



27.Einst._7.19.Sek



28.Einst._8.01.Sek

Wir haben immer gedreht mit relativ weichem Licht oder diffusem Licht. Entweder es war bedeckt, dann war es egal, oder eben eher vormittags oder am späten Nachmittag. Vorher hat man eher immer geguckt, wo geht man hin. Da mir Licht da sehr wichtig war, hat man eigentlich tagsüber immer mehr recherchiert oder wo ist der Standpunkt, hat schon mal ein Bild eingerichtet und dann aber einfach gewartet, bis das Licht richtig ist und ist einfach wieder hingefahren, hat aufgebaut und gedreht. Das ist eigentlich eine relativ simple Technik, weil ich diese harten Mittagsschatten nicht haben wollte für diese Stadtbilder. Wir haben das praktisch doch ziemlich systematisch und strukturiert gemacht, ohne zu wissen, wie sich das später dramaturgisch alles fügt. Das war völlig offen. Ich glaube so in der dritten Woche sind wir dann in die M&M Bar, und das war natürlich schon sehr, sehr spannend. Wir sind natürlich vorher auch schon immer rein, haben da gefrühstückt und abends getrunken. Das ist halt auch ein faszinierender Ort. Es wusste natürlich mittlerweile auch jeder in Butte, dass da ein Filmteam ist, die da was machen. Wir hatten uns auch angefreundet mit der Malerin, die auch in dem Film vorkommt und mit einem Architekten, der in dem Film nicht vorkommt. Also auf jeden Fall haben wir gesagt: „Gut, jetzt ist die M&M Bar dran.“ Die haben dann auch gesagt: „Klar, macht mal.“ Die alten miner (Minenarbeiter), die haben mich natürlich wahnsinnig fasziniert ja, diese Gesichter.



9.Einst._10.24.Sek



10.Einst._27.20.Sek



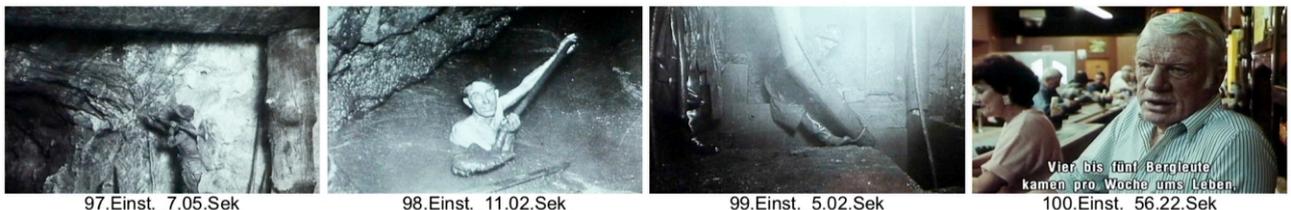
11.Einst._13.24.Sek



12.Einst._10.18.Sek

Der Film hat ja am Anfang nur diese Großaufnahmen von diesen Gesichtern, und da wollte ich natürlich hin, auch mit der 35mm-Kamera. Diese Landschaften ... Das wollte ich natürlich in Großaufnahme haben. Jetzt waren das natürlich Typen, mehr so nach dem Motto: Ja, was sind denn das für Figuren, was wollen die denn hier ... Die waren sehr zurückhaltend, was ihre Sympathieäußerungen anbelangte und halt ein bisschen raue Gestalten. Und dann sind wir erst mal die ersten vier, fünf Tage da immer rein mit der Kamera, haben dieses Riesenteil dann immer auf den Tresen gestellt und haben einfach gar nichts gemacht und getrunken und gewartet. Wir wollten uns da auch nicht aufdrängen. Und irgendwann war dann aber doch so eine Neugierde da, und dann kam mal einer und sagte: „Na, wollt ihr auch 'nen Drink? Und dann hat man halt einen Whisky getrunken und noch einen Whisky. Ich hab dann irgendwie auch mal gelernt, wie man vormittags um zehn, wenn man noch keinen Alkohol trinkt, wenn man dreht, wie man so ein Ding an der Theke einfach so auskippt, ohne dass es irgendjemand mitkriegt. Also auf jeden Fall so nach und nach wurden die dann doch neugierig und ein bisschen zutraulich, was das für eine Kamera ist und so ... Und dann ist das oft sehr hilfreich, dass man dann einfach mal so durchgucken lässt und so ein Teil erklärt und Tonband und so weiter. Mein Team war wichtig, weil das auch Leute sind, die einfach gut mit so, ich sag mal Figuren, klarkommen. Nach einer Woche haben wir dann gesagt: Okay, jetzt packen wir einfach mal das Ding auf die Schulter. Da mussten wir allerdings technische Probleme klären. In dieser Kneipe waren Neonröhren, und die waren unterschiedlich alt, das heißt unterschiedliche Farbtemperaturen. Thomas wollte die alle austauschen. Da habe ich gesagt: „Du spinnst, wir machen da gar nichts, bist ja verrückt irgendwie, ich rühr da nichts an, wir bauen da keine Lampe auf.“ Thomas: „Wir können da nicht drehen, es ist da zu dunkel, und es wird bunt.“ Und ich hab gesagt: „Ne, nix.“ Wir konnten natürlich auch keinen Test drehen, weil wie gesagt, kein Material, kein Filmkopierwerk. Also wir haben dann Entscheidungen getroffen, ohne zu wissen, ob es funktioniert. Ich hab dann gesagt: „Ne, wir drehen jetzt einfach so, wie die Kneipe ist, egal, wie das hinterher aussieht.“ Und dann haben wir angefangen, genau so war das. Und dann haben wir angefangen, den ersten meiner zu drehen. Da packt Thomas ein Metermaß aus, ja, wie beim Spielfilm, und will auf einmal dem an die Nase und gucken. Und da habe ich gesagt: „Pack das Ding wieder ein.“ Also große Krise, wir können da nicht drehen. Da habe ich gesagt: „Thomas, wir können hier nicht mit einem Metermaß auf die Leute zugehen, die denken, wir haben einen Knall. Die lassen sich doch nicht drehen, machen alles kaputt.“ Na ja, Thomas ist ein pffiger Typ, der hat dann, nachdem er einen Tag gesagt hat das geht nicht, gesagt:

„Na ja, okay.“ Der Fußboden hatte so Karos, Linoleum-Karos. Die hat er dann ausgemessen und zwar in der Diagonale und in der Breite und hat also dann, wenn wir da gedreht haben, immer über das Abzählen der Karos, diagonal oder in der Breite, die Schärfe ausgerechnet, und das hat immer funktioniert. Das war völlig irre. Also, das muss ich wirklich sagen, da war er genial gut und bei den Gängen eben auch. Das hat er dann wirklich aus dem Gefühl gemacht. Es gab auch später in dem Originalmaterial eigentlich kaum Einstellungen, die unscharf waren. Es war fast offene Blende, also das war dann eigentlich der Trick, der uns den Durchbruch verschafft hat, da überhaupt drehen zu können, ohne dass wir jetzt hier wie ein Spielfilm-Team ... Ich wollt ja eigentlich so drehen, wie ich das von 16mm kannte. Wir haben in der Kneipe auch alles von der Schulter gedreht und auch da nie eine Bestätigung gehabt, wie das hinterher aussieht. Wir haben einfach mal alles ins Blaue gedreht, aber munter und lustig drauf los und in dem Vertrauen. Wie wir zusammengearbeitet haben, da war natürlich wichtig, dass wir uns kennen und dass man denkt, man kriegt das schon hin. Auf jeden Fall haben wir dann eigentlich die M&M Bar erobert und dann diese ganzen Aufnahmen gedreht, diese Interviews, dann diese Porträts von den Alten,



diese Gänge und diese Geschichten an diesen Glücksspielautomaten.



Das haben wir so als einen Block gedreht. Und da gibt's eine Geschichte, die ich ganz bezeichnend fand, die wichtig ist. Also ich hatte da drin ja eigentlich ein sehr starkes Interesse an dem Typen, der die Pokerkarten ausgibt, und der hatte eine Frau, ein tolles Ehepaar. Ich hab die auch für das Buch "Das Gefühl des Augenblicks" fotografiert. Ich wollte unbedingt mit denen drehen, das war alles verabredet, das war alles gut. Und an dem Tag, als wir da hin sind, wo die gewohnt haben, haben die gesagt: „Nee.“ und sie wollen nicht und haben das dann abgesagt und mich in ein komplettes Disaster gestürzt,

weil mir schon wieder ein Lieblingsprotagonist ... wo ich wirklich gedacht habe, Mensch so'n Typ, der ist wie aus'm Hollywoodfilm. Also, so nix. Ich konnte die nicht überreden, so nett, wie die waren. Die haben gesagt, die machen das nicht. Da hab ich mich dann betrunken, ja, im wahrsten Sinne des Wortes am helllichten Tag und hab eine Gruppe von Indianern beobachtet, die ab und zu in der Bar waren, und die keinen Alkohol vertragen. Indianer vertragen ja keinen Alkohol. Die haben sich da auch mit wenig Alkohol jedes Mal so besoffen, dass die praktisch nimmer aus der Kneipe rauskamen. Und da hat mich einer dann im Suff irgendwie auch noch angefangen zu beschimpfen. Eben der, der dann auch dieses Interview gibt, der hat mich dann so angemacht, was wir hier überhaupt wollen. Und ich war auch schon dementsprechend scheiße drauf und hab den dann einfach auch angeblafft und hab gesagt: So blau wie er ist, hab ich sowieso keine Lust mit ihm zu reden. Er kann ja morgen um drei Uhr, wenn er mag, nüchtern kommen und vor der Kamera seine Geschichte erzählen. Und das ist so eine Sache, wo wieder aus einem kompletten Frust letztlich eine Begegnung entstanden ist. Der war am nächsten Tag um drei Uhr da, stocknüchtern, aufgeräumt und hat sich da hingestellt, wo er in dem Film steht, und hat uns ein Interview gegeben. Das war nicht länger als 20 Minuten, aber es war super. Der Mann hat seine ganze Geschichte erzählt. Und so eine Geschichte gibt's ja auch wieder mit Toni und dem Rosenbusch. Das ist eine Geschichte, die hab ich ja auch aufgeschrieben. Also dieser ganze Film war sehr stark davon geprägt, dass man sich oft Dinge vorgenommen hat, die einfach nicht funktioniert haben und man abgebrochen hat oder abrechen wollte oder eigentlich die Kamera hätte ausmachen müssen. Also bei dem Toni und dem Rosenbusch war es ja so, dass ich den interviewt hab, und dieses sündhaft teure Material durchlief, und ich eines meiner schlechtesten gedreht hab. Wo ich aber immer der Meinung bin, man darf die Hoffnung nie zu früh aufgeben. Also macht man das schlechte Interview zu Ende und dann wird man beschenkt. Und so war es ja beim Toni und so war es mit dem Indianer und so war's letztlich ja mit der ganzen Stadt, die sich unglaublich sperrig präsentiert hat von allem, von den Leuten, von den Motiven. Wo ich schon sagen muss, das war kein Kinderspiel. Das war schon ein mühseliges Zusammentragen von Material, und das hat sich dann eigentlich bis zum Ende fortgesetzt. Wir haben dann natürlich auch noch ein paar Interviews bei minern zu Hause gedreht, die in dem Film nicht vorkommen und auch noch andere Sachen, die dann in den Film keinen Einlass gefunden haben.

Die Malerin ist ja dann da



197.Einst._8.18.Sek



198.Einst._10.02.Sek



199.Einst._1.23.22.Min



200.Einst._15.19.Sek

und dieser Bustrip zur „Lady of the Rockets“.



213.Einst._8.08.Sek



214.Einst._13.08.Sek



215.Einst._45.08.Sek



216.Einst._7.17.Sek

Also wir haben dann noch Episoden gesammelt und diese Kids getroffen, die da an der Straßenecke stehen. Das war auch so eine Spätnachmittag-Begegnung, wenn man sich irgendwann mal fragte: Gibt's da auch Leute, die jünger sind als 70? Aber eigentlich war vieles davon auch so ein bisschen Verlegenheit, weil man nicht so wirklich wusste, wie man das Ding eigentlich in den Griff kriegt, weil so viele Sachen nicht funktioniert haben. Was aber der Sache keinen Abbruch tat darin, dass wir damals eine ganz tolle Zeit da hatten und auch trotz der ganzen Verzweiflung und der Anstrengung und der Ungewissheit, was auf diesem Material ist, auch einen Heidenspaß hatten und einfach eine tolle Zeit da. Also wir haben das keinen Tag bereut, und es endete so, wie es anfing. Ich wollte dann mit El eine Schlusszene drehen, weil ich irgendwie immer noch an der Idee hing, dass er so, wie auch immer, durch diesen Film führt. Und tatsächlich vor diesem letzten Drehtag kam der Winter und die ganze Stadt war weiß, und ich dachte schon wieder: „Wie soll das gehen? Ich kann das nicht drehen, ist kein Anschluss, der ganze Film spielt irgendwie im Herbst, im Sommer und dann ist alles weiß.“ Und dann aber auch wieder: „Wir machen das jetzt“ und später im Schnitt ... Im Schnitt hat sich dann herausgestellt, dass es eigentlich gut so ist, dass es auf einmal diesen Bruch gibt.



100.000 Männer haben hier gelebt.
257.Einst._1.02.05.Min



Al, ich muß mich jetzt
von dir verabschieden.
258.Einst._1.37.07.Min



259.Einst._35.15.Sek



260.Einst._18.07.Sek

Das war immer so der Motor, dass man auch gegen innere Widerstände gedreht hat,

immer da, wo man eigentlich dachte, es macht gar keinen Sinn mehr. Und das sind oft die spannendsten Sachen. Das kannte ich auch schon von anderen Filmen, deswegen hab ich eigentlich auch da wieder auf dieses Licht am Ende des Tunnels vertraut, was man oft so gar nicht sieht, wenn man vor Ort ist. Und sooo ein bisschen Material ... Wir hatten nicht so viel Material, was ich aber gut fand. Wir hatten glaube ich ein Drehverhältnis von eins zu zwölf. Also so üppig ist das nicht, man musste sich schon immer genau überlegen, was man da macht. Und eben die Interviews, obwohl die in dem Film gar nicht so einen großen Raum einnehmen, haben viel Material gefressen. Das ganze verzweifelte Drehen mit EI war relativ viel. Da ist viel auch aus Resten entstanden. Und der Witz war, man ist dann eigentlich nach den sechs Wochen weggefahren mit so einem eigenartigen Gefühl, dass man eigentlich irgendwie froh war, dass es rum war. Also die von meiner Crew, die wussten sowieso alle überhaupt nicht, was das wird. Ich wusste es auch nicht. Also, wir sind zurück, das Material ist, als Beistellung glaub ich, damals vom WDR oder SWR kopiert worden. Und das ganze Abenteuer ging dann einfach dadurch weiter, dass ich irgendwann die Muster bekam. Ich musste den Film in Köln schneiden mit einer Cutterin, mit der ich noch nie geschnitten hatte, wegen der Filmförderung und Ländereffekt und so weiter. Das war natürlich der nächste Haken an der Geschichte. Dann sitzt man im Schneiderraum mit einem wildfremden Menschen, der einen nicht kennt. Ich hab mir das Material angeguckt und fand's total scheiße. Ich hab gedacht, das wird ein vollkommenes Desaster, weil wie das so ist, man sieht nur die Fehler. Man sieht überhaupt nicht, was der eigentliche Gehalt da dran ist. Ich hab wirklich nur den Schrott gesehen und diese Interviews, die alle scheiße waren und EI, der die Augen zuhat, und ich weiß nicht was. Also, ich war wirklich wieder mal am Boden zerstört. Dass was Spaß macht an dem Material zu arbeiten, hab ich erst so nach zwei, drei Wochen entdeckt, auch weil meine Cutterin, die super war, einfach sagte: Was hast du denn eigentlich? Da ist doch das und da ist das und da ist das, und das ist doch spannend. Und so hat man nach und nach dann aus dem Material erst mal überhaupt rausfiltriert, was faszinierend ist oder was der Gehalt ist. Aber ich hatte keine Ahnung, wie man die Geschichte erzählt. Ich hatte keine Vorstellung, welche Dramaturgie dazu passt. Und die hab ich dann aber, dem Film angemessen wahrscheinlich, auch in der Kneipe entwickelt. Ich hab mich dann einfach auch von der klassischen Dramaturgie verabschiedet und auf eine andere Form der Erzählung gesetzt, die halt auch mit Redundanzen arbeitet, die sich vielleicht eher von der musikalischen Form her ableitet. Eben deswegen heißt der Film „Ballade“. Und tatsächlich, und das war dann eine große Erleichterung, war ziemlich schnell klar, dass

man auf der Basis das Material bearbeiten kann, und dass man halt sehr stark auf diese Atmosphären setzen muss, die dadrin liegen, und dass es nicht so sehr um den Gehalt der Interviews geht oder um den Gehalt des gesprochenen Wortes von El, sondern dass man die Bilder hat. Und da war natürlich jetzt wieder super, dass man auf 35 gedreht hat und auch mit großer Sorgfalt auf 35 gedreht hat. Dann konnte man die Aussagekraft der Bilder viel stärker nach vorne bringen. Und im Zusammenklang mit der Musik vom Peter Kobalt, der auch sehr schnell gesagt hat, er macht das. Es war so ähnlich wie in Butte eigentlich auch, also so aus Nöten und aus Unzulänglichkeiten und Ungewissheiten hat sich dann eben in Butte letztlich die Strategie der Dreharbeiten entwickelt und im Schneiderraum letztlich die Form entwickelt. Also, es hat sich quasi so ein bisschen wiederholt. Na ja, und dann war der Film fertig. Die Abnahme, das war dann irgendwie alles okay. Der Redakteur hatte Gott sei Dank genug Offenheit, sich irgendwie vielleicht auch von irgendwas zu verabschieden, was er sich irgendwann mal vorgestellt hatte und mochte den Film sehr. Und um jetzt mal meinen kleinen Monolog abzuschließen, war ja die Idee dann auch, den Film dort zu zeigen. Also ich wollte mit dem Film noch mal zurück, was ich dann auch gemacht hab. Ich hab ja den Film dann dort in dem Kino vorgeführt, und das war ein unglaubliches Erlebnis. Das war irgendwie wahnsinnig, weil ich natürlich dachte, diese Melancholie und Traurigkeit verstört die Leute, was aber gar nicht der Fall war am Ende. Ich erzähle es eigentlich nur wegen dem 35 mm, weil mir da eigentlich erst klar geworden ist, dass man in so einer Bergarbeiterstadt nicht mit einer Videokamera drehen kann. Das ist einfach undenkbar und hab dann ja auch diese 35-mm-Kopie, die ich mitgenommen hab, dort gelassen, die im Übrigen mittlerweile verschollen ist. Man weiß nicht, wo die ist. Wahrscheinlich steht die in irgendeinem Stollen, keine Ahnung oder in einem Keller. Auf jeden Fall irgendwie hat es dann super gepasst, weil dann kam wieder schweres Material, zu schweres Material, und dann hat es eigentlich am Ende, ja ich kann das ganz schwer beschreiben, das hat am Ende so einen merkwürdig stimmigen Bogen geschlagen das ganze Projekt. Und der ganze Prozess hat letztlich einen Weg genommen, der eigentlich nie klar war in dem, was eigentlich einen Tag später ist oder was da rauskommt. Ja und die Stadt ... Also, das ist auch interessant, weil eigentlich kann ich sagen, dass ich mich über den Film in diese Stadt verliebt hab. Was ja für manchen merkwürdig klingt. Ich kann schon sehr verstehen, warum auch andere Fotografen und Filmemacher sich davon angezogen fühlen, und ich war ja hinterher auch noch ein paar Mal dort. El ist gestorben und seine Frau, und die Malerin ist weggezogen, und die Stadt hat sich auch wieder verändert.

Das war schon eine sehr emotionale bewegende Geschichte, die wir da erlebt haben, und irgendwann muss ich da auch ganz sicher noch mal hin. Ich muss mir diese Stadt irgendwann noch mal anschauen. Ich hab ja dann noch ein Buch geschrieben über die Stadt und eine Ausstellung gemacht damals mit den Bildern von El in Erlangen in einem Museum. Da kam El dann auch rüber, und es ging dann ewig noch weiter mit der ganzen Geschichte. Für das Buch wollte ich ein Robert-Frank-Foto von ihm haben, von Butte. Und dann hab ich ihm geschrieben, ob ich dieses Bild verwenden darf. Und dann hat er mir zurückgeschrieben: Ja, ich darf das Bild verwenden. Ich hatte ihm auch ein Foto von El reingelegt und er hat dann zurückgeschrieben: „Ja es ist immer gut für die Seele eine Stadt zu erobern.“ Und irgendwie stimmt das auch. Dieses Projekt hat mich eigentlich mit einer sehr starken Langzeitnachwirkung ausgefüllt und auch befriedigt. Also auch mit einem Glücksgefühl. Ich bin total dankbar und froh, dass ich diesen Film hab machen können. Also, der ist sicherlich auch einer der Filme, der mir mit am meisten am Herzen liegt. Es gibt ja diese Herzensprojekte und andere Projekte, aber der ist da sicherlich ganz tief auch in mir verankert der Film, mit allem, was da irgendwie dranhängt.

Was ich an dem Film sehr interessant fand, ist der Rosenbusch und dann diese Kontraste, die dann irgendwann auftauchen. Das beginnt ja auch schon zu Anfang erst mal mit den Köpfen, aber irgendwann, im hinteren Teil des Films, kommen die Kontraste, einmal die Menschenmassen vor den Bergwerkstoren, einmal viele, einmal wenige, wie es früher war, wie es heute ist und dann diese Autos auf dem Schrottplatz.

Wir sind halt den Spuren dieses Stadtgefühls nachgegangen. Es war ja eine richtige Stadt. Das fanden wir natürlich irre mit diesem Hirsch, der da oben auch in meinem Büro hängt. Allein daran kannst du ja schon sehen, wie die Stadt nachwirkt. Deswegen hab ich auch ein Buch darüber geschrieben. Ich finde die Geschichte der Stadt einfach völlig irrsinnig. Also, das ist wirklich eine komplett exemplarische Geschichte für den angelsächsischen Kapitalismus oder für das, was die USA sind, immer noch. Ich finde, das ist einfach das Fallbeispiel schlechthin, an dem man alles ablesen kann, auch die Dinge, die heute im aktuellen Amerika ablaufen. Und insofern hat auch die Beschäftigung über den Film hinaus sehr viel gebracht, auch dieses Buch zu schreiben. An dem Projekt konnte man auch unheimlich viel lernen. Oben war ja dieser historische Distrikt, von diesem großen Loch quasi halb aufgefressen, und unten war diese neue Stadt. Dieses „No-Name-Amerika“ irgendwo an der highway junction. Und das wollt ich natürlich schon auch in dem Film platzieren. Das haben wir dann auch eher so hinten raus gedreht

zum Ende hin, diese Shoppingmall und diese Kirche da die komische und was da alles war. Und dieser Kontrast oder dieses merkwürdige Desperate sollte natürlich in den Film auch Einlass finden. Abgesehen davon musste ich einfach mit allem arbeiten, was verwertbar war, weil ja, wie gesagt, der Ursrungsplan nicht funktioniert hat. Also, das hat dann schon alles irgendwie Sinn ergeben. Hast du das Buch eigentlich? Scheiße, du hast das wahrscheinlich gar nicht, das Butte-Buch.

Butte, Montana?

Ja?

Ja, das habe ich.

Ah, das hast du, okay, gut. Weil lange Zeit gab's das ja nicht mehr, aber es gibt so gebrauchte Exemplare.

Das habe ich bei Amazon mal gefunden.

Da kann man ja sehr gut rauslesen, was mich an dieser Stadt so fasziniert hat. Am stärksten hat mich sicherlich die Bar fasziniert. Dann hat ja Wim Wenders seinen Film dort gedreht „Don't come knocking“. Da war ich natürlich total neugierig und bin in Berlin ins Kino gegangen. Ich war dann so hin- und hergerissen, und ich fand es wahnsinnig enttäuschend, was er mit der M&M Bar da veranstaltet hat, weil er die ja komplett umgebaut hat. Also es war gar nicht meine M&M Bar, sondern das war halt irgend so eine Filmbar. Und dann gibt's ja diese Traumsequenz, da fährt ja der Typ mit diesem Cadillac durch. Das war mein Freund Bob, von dem ich schon Jahre lang nix mehr gehört hatte in diesem shining car, das wir auch gedreht haben, aber was nicht in dem Film drin ist. Und dann hab ich ganz laut durchs ganze Kino geplappert, und alle dachten ich hab 'nen Knall oder was. Aber es war für mich erst mal so wie so ein Ruf aus dem Jenseits, quasi so: Die Stadt gibt's noch und die Leute gibt's noch. Schon verrückt. Na ja, und der Rosenbusch ...



181.Einst._18.05.Sek



182.Einst._51.06.Sek



183.Einst._1.20.02.Min
und so groß ist er geworden.



184.Einst._38.03.Sek
Warum bist du nicht rasiert?

Man versteht ja oft hinterher erst, was so passiert. Aber das war, sagen wir mal,

schon eine außergewöhnliche Geschichte, weil man wirklich so aneinander vorbeigeredet hat. Dieser alte wunderbare Mann und ich, damals noch unerfahrener Interviewer. Das war wirklich so was von einem Waterloo, wie man's wirklich niemandem wünscht. Und gleichzeitig eben war da eine Sympathie, und jeder hatte so sein schlechtes Gewissen, warum das jetzt schiefgeht und irgendwie wollte man sich helfen, aber man wusste nicht wie. Und dann kam tatsächlich dann letztlich so aus dem Nichts die Frage: „Willst du ... Soll ich ... Darf ich dir meinen Rosenbusch zeigen?“ Und die Intuition, dass man das vielleicht jetzt einfach dreht, weil's auch schon eh egal ist. Also, das ist halt die Sache dieser dokumentarischen Arbeit, wie ich sie immer mochte, wo man sagt, es wird eigentlich da spannend, wo nix mehr geht und wo andere schon zehn Minuten vorher aufgeben und denken, da spar ich mir lieber die Filmrolle und dreh was Vernünftiges. Robert Frank hat das eigentlich mal ganz schön gesagt, also die Trennlinie zwischen Materie und Geist, oder Materie und Intuition oder Empirie und Vision oder wie man das auch immer nennt, die ist halt wahnsinnig schmal und da, wo man vielleicht irgendwann das Gefühl hat, wo man gar nicht mehr weiß, ist man jetzt eigentlich da oder da. Also, wo der Grad wirklich ganz spitz läuft, da ist es oft am spannendsten und ich kann schon sagen, dass die Aufnahmen auch in anderen Filmen, die unter Umständen dann entstehen, weil man vielleicht irgendwie so ein Gefühl hat, dass da jetzt was ist, eine Art Verdichtung von Umständen, die was kreieren können. Dass man in solchen Momenten so was wie einen siebten Sinn hat. Das hat aber auch viel damit zu tun wahrscheinlich, mit der Art, wie man sich drauf einlässt und wie man sich konzentrieren kann, wie man sich selber wahrnimmt, wie man mit sich umgeht und den Anderen. Auch was das Team macht, das ist ganz entscheidend. Das müssen dann alle mittragen, und das geht wieder nur mit Leuten, die man gut kennt. Peter und Thomas sind zwei Freunde von mir, mit denen ich vorher und hinterher viel gedreht habe, und dann kann man so eine Atmosphäre herstellen. So wie Klaus Wildenhahn ja auch mit seinen Kameraleuten. Dann kann man sich halt so reinfallen lassen, das sind ja so Löcher. Du arbeitest ja ohne doppelten Boden, du hast kein Back-up, du hast eigentlich nur Risiko, was aber wahrscheinlich eine gewisse Schärfe an Entscheidung befördert. Entweder du drückst auf den Auslöser drauf oder du lässt es bleiben. Das ist eh das Erste, was man lernen muss, und wenn man draufgedrückt hat, muss die Kamera auch mal laufen, selbst wenn es dann für'n Arsch ist. Aber des ist wurscht. Dieses nervöse Anmachen, Ausmachen, Anmachen, Ausmachen, ach ja, hä, hä, hä, das funktioniert nicht. Entweder man lässt das Ding in der Kiste oder man packt aus und macht was damit. Und da muss man auch drauf vertrauen,

das können wahrscheinlich auch nicht alle, dass man einfach darauf vertraut, dass man mit einem gewissen Ausharrungsvermögen und einer gewissen Konzentration und auch einer Wahrnehmungsfähigkeit oder ... blöde Wörter, die man da nimmt, aber dass man da dann doch beschenkt wird. Ich hatte immer das Gefühl, Realität, die Wirklichkeit, das Leben beschenkt mich dafür, dass ich mich aushalte und meine Unzulänglichkeiten und die anderer und was weiß ich. Und das fand ich immer den wichtigsten Schlüssel bei der ganzen Geschichte. Vorher weiß man nicht, wo die Schmetterlinge sind, nach denen man sucht, man weiß nicht, wie man sie fängt, man weiß nur, dass sie da sind, irgendwo, und wenn man Glück hat ... Zufall weiß ich nicht, provoziertes Zufall schon eher, also irgendwie, dann geht so was. Und der Film ist halt schon extrem stark von diesen Momenten geprägt.

Warum meinst du, es hätte so nicht funktioniert auf Video?

Das hätte einfach nicht zu dem Sujet gepasst irgendwie. Ich meine heute, wenn ich jetzt mit einer Alexa drehen würde, die neue Kamera von Arri, klar geht das auch oder mit einer vernünftigen HD-Kamera. Aber sagen wir mal so, jetzt mit so einer kleinen HDV-Kamera oder so, hat nicht diese Ästhetik, nicht diese ruhige Art. Natürlich müsste man auch viel vom Stativ drehen. Man kann solche Bilder mit so einer Auflösung und so einer Qualität auch auf einer Kinoleinwand länger stehen lassen. Aber man muss dann auch sehr genau sein. Das habe ich bei dem Film „Berlin: Sinfonie einer Großstadt“ dann ja noch mal gemacht. Da war die Aufgabenstellung noch mal eine andere, weil man ja kein gesprochenes Wort hatte. Dann braucht man in den Bildern natürlich auch eine Dichte, die länger trägt wie nur, dass sie den reinen Informationsgehalt transportiert. Ich wollte ja immer Bilder machen, die nicht nur einen vordergründigen Wahrnehmungsraum haben, sondern die auch Wahrnehmungsräume öffnen die dahinter liegen, wenn man sich darauf einlässt. Das ist ja eher so ein fotografisches Prinzip, und das habe ich auch versucht, in dem Film umzusetzen und halt in meiner Art letztlich zu gucken, wie man so was machen kann, dass Bilder auch länger tragen als nur fünf Sekunden.

Wenn ich deinen Film angucke, dann merke ich sofort, du hast viel mit Fotografie zu tun. Jedenfalls der Anfang sieht aus wie eine Fotokollage.

Das stimmt ja auch, ich komm ja von der Fotografie ... Es gibt eine ganze Reihe von Filmen, die eigentlich so entstanden sind, dass ich dieses fotografische Prinzip

in ein filmisches umsetzen wollte. Da gehört der Robert-Frank-Film dazu, dann diese Deutschlandreisen, das Magazin der Bilder, Butte, Montana. Und eben dann noch mal die Berlin-Symfonie. Also das hat schon eine gewisse Linie in meiner Arbeit. Später kamen dann ja viele andere Sachen. Aber das war eine Sache, die mich sehr stark interessiert hat, wie man eben auch in einer einzelnen Einstellung, in einer Plansequenz eine Spannung erzeugen kann, auch über einen längeren Zeitraum, die auch eine Spannung beim Zuschauer erzeugt, wo er nicht, so wie er es gewohnt ist, vielleicht auf den Schnitt wartet, sondern wo die Spannung aus der Einstellung selbst heraus letztlich zum Teil auch über Minuten tragen kann. Das fand ich immer eine super spannende Geschichte. Redakteure, denen war das ja immer so ein bisschen spanisch, die haben immer gesagt: „Ich bin der Mann mit der eisernen Kamera“, was eigentlich totaler Quatsch ist. Aber was sie damit irgendwie sagen wollten, dass es natürlich schon damals für Fernsehredakteure ein wahnsinnig langsamer Erzählrhythmus war, den ich da letztlich angeboten hab. Aber das hat sich einfach schon aus dem visuellen Interesse ergeben. Und das ist ja der große Unterschied zwischen Klaus Wildenhahn und mir, wo uns ja wirklich eine eiserne, tiefe, kollegiale Freundschaft verbindet, weil er natürlich, dadurch dass er Ton gemacht hat und immer mit Kameraleuten gearbeitet hat, die von Sendern gekommen sind, ganz tolle Leute, da ganz anders rangegangen ist. Für ihn kam ein Stativ zum Beispiel überhaupt nicht infrage, was aber für mich nie ein Problem war. Eine 35mm-Kamera, die muss man halt auch mal aufs Stativ tun.

Diese Verbindung zwischen den historischen Bildern und diesem Neuen, war dir das vorher so klar?

Das war schon klar, dass ich dachte, ich verbinde diese historischen Bilder mit dem Jetzt. Aber in welcher Form war gar nix klar. Also, ich hab einfach so viele Bilder abfotografiert mit der Kamera damals, dass ich dachte, ich hab so viele im Karton, dass ich damit irgendwie eine Ebene des Films gestalten kann. Aber wie das später aussah, also zum Beispiel gerade am Anfang in dieser Sequenz, wo du diese Stadtbilder hast von jetzt und wo sich so diese Geschichte erzählt über die Fotos, das ist alles später entstanden.

Und bei den Protagonisten, war dir das klar, dass das länger dauert oder war dir das aus früheren Projekten bewusst, dass du da jetzt erst mal eine gewisse Zeit verbringen musst?

Das ist eigentlich so ein bisschen, ich sag mal, die Schule, die man lernen muss. Und da gibt's natürlich Kollegen, die das ja auch schon vorgelebt haben. Wir sind ja so Reisende, und wir dringen immer in das Leben anderer Leute ein. Dann kann man nicht einfach gleich zur Tür reinfallen und gucken, wie es bei denen unter der Bettdecke ausschaut. Das braucht halt alles Zeit, und da muss man auch von sich was erzählen, bevor die Leute einem was erzählen. Und wenn man schon zu tun hat mit Leuten, die nix reden, dann erzählt man wahrscheinlich am besten von sich, indem man auch nix redet. So haben wir das in der Kneipe gemacht. Also es ist immer so, man guckt sich das ja an, man sieht ja, wie die Leute sind. Und was nützt mir das jetzt, wenn ich da irgend so einen alten miner zuquatsche mit irgendwas, was den sowieso nicht interessiert. Man ist einfach präsent und wartet, bis man in einem Raum oder bis man letztlich zu einem Raum mit dazu gehört und dann nicht mehr nur als reiner Fremdkörper da ist. Das kann man nach ein paar Tagen schon herstellen. Dann hat sich alles aneinander gewöhnt. Da hab ich mich an die Leute gewöhnt, und die Leute haben sich an mich gewöhnt. Und man sieht den Raum dann auch anders, und man sieht die Leute. Ja, man braucht immer auch Zeit, bis man Räume richtig durchdringt, bis man wirklich bei den Menschen ist. Und das braucht alles Zeit. Und das ist wichtig, das ist ein ganz wichtiger Schlüssel.

Ich hab das bei Klaus gesehen, der ist ja noch weiter gegangen, der hat mit den Leuten zum Teil zusammengewohnt bei dem Film „In der Fremde“ oder hat es da versucht, wo es irgendwo möglich war.

So weit muss man nicht gehen. Aber ich hatte natürlich auch andere Filme, zum Beispiel „Thrash, Altenessen“ über diese Punkband in Altenessen. Da verbringt man dann tatsächlich auch den ganzen Tag mit den Leuten und ist dann auch Bestandteil von deren Alltag. Das ist immer auch eine schwierige Gratwanderung, weil es immer klar ist, man geht auch wieder weg. Man muss auch immer, bei aller Nähe, die man da aufbaut hat, gucken, dass man eine gewisse Distanz wahrt, damit man auch wieder gehen kann. Oder fotografisch hab ich mal gesagt, und das ist glaube ich ein gutes Bild: Du musst immer so viel Distanz bewahren, dass du das Objektiv noch scharf stellen kannst. Und wenn du mit einem Objektiv jemanden vor die Nase gehst, dann kann man nimmer scharfstellen. Also es braucht einen gewissen Abstand. Trotzdem muss man sich zeigen, man kann nicht irgendwie mit einem Teleobjektiv aus der Ecke drehen. Das wollten wir auch in der Kneipe nicht machen. Wir haben gesagt, wir drehen nix heimlich, keine heimlichen Beobachtungen, sondern wenn, dann stellen wir uns mit unserer ganzen Apparatur eben

einen Meter vor die hin, und entweder die sind damit einverstanden, dass wir sie jetzt drehen oder nicht. Und so sind diese ganzen Bilder entstanden. Ich glaub, diese ganze Anfangssequenz, das war so ein Tag, wo die halt alle da waren. Und dann bin ich einfach hin und hab die nacheinander einfach abfotografiert. Da war man dann schon so mit denen in so einer Art Kommunikation, in so einer nonverbalen auch, dass das eigentlich überhaupt kein Problem war.

Wie ist der Film hier angekommen und wie war die Resonanz?

Ach, die Resonanz war eigentlich gut, der Film lief in den Kinos, wie damals Dokumentarfilme in den Kinos gelaufen sind in so einschlägigen Programmkinos. Die Kritiken waren total gut. Die „Süddeutsche“ hat eine superschöne Kritik geschrieben, der Michael Althen, damals noch ganz jung, der ja leider gestorben ist. Hat natürlich dann gutgetan. Man soll ja nix draufgeben, man gibt dann natürlich doch was drauf und liest es dann gerne. Nein, der Film ist extrem gut angekommen. Vor allen Dingen da, wo ich ihn dann im Kino zeigen konnte auf der großen Leinwand mit einer neuen Kopie. Es ist alles aufgegangen, worauf ich gehofft hab, die Schärfe waren da, das Licht, die Kneipe war überhaupt kein Problem. Hab gelernt, dass 35mm-Filmmaterial doch mehr aushält, als man denkt, und das von der Schulter hat super funktioniert. Die Kamera kann ja gar nicht wackeln, weil sie viel zu schwer ist. Ich hab mit dem Film eigentlich sehr schnell meinen Frieden gefunden und ihn auch dann immer wieder mal gezeigt oder auch hier den Studenten. Ab und zu pack ich die Kopie dann mal aus.

Aber warum ist der Film so unbekannt hier? Oder was denkst du allgemein, warum ist das so?

Wir sind schlechte Vermarkter unserer eigenen Filme. Das hängt sicherlich damit zusammen, dass ich, grundsätzlich wenn die Filme fertig waren, relativ schnell das Interesse an ihnen verloren hab. Und da ich mein eigener Produzent war und dann nicht jemand da war, der sich dann um was weiß ich kümmert, und ich eben sehr schnell ins nächste Projekt bin, sind die Filme eigentlich zu früh liegengeblieben. Das war mir aber nie wichtig. Mir hat es nie was bedeutet. Und der Film ist ja auch im Fernsehen gelaufen, und der ist auf ein paar Festivals gelaufen und im Kino. Für mich war diese Filmvorführung in Butte das Irrste, was ich je erlebt hab. Das wurde vielleicht nur noch durch die BerlinSymphonie an der Staatsoper irgendwie überboten. Das sind Erlebnisse,

die graben sich so ein, das sind solch Geschenke, da braucht man dann eigentlich nix mehr. Klar, ich überleg jetzt, ob ich irgendwann doch mal eine DVD-Edition mache mit ein paar Filmen. Aber dann musst du die Rechte besorgen, und die liegen dann da und dort. Ich bin jetzt gerade dabei, die Filme wieder so aufzubereiten. Aber ob ich das jemals hinkriege. Das ist halt alles auch eine Wahnsinnsarbeit. Auf der anderen Seite bist du ja nicht der Einzige, der dann kommt. Also witzigerweise kommen immer wieder Leute, fragen nach den Filmen, und dann gebe ich sie ihnen auch, und dann führt man interessante Gespräche. Also die haben schon so ein Nachleben. Und wie beim Klaus, wenn die Filme nur bei den Sendern liegen, ist es natürlich noch dramatischer, weil die Sender eigentlich mit ihren Schätzen nix machen. Kann man ja schon froh sein, wenn sie die Negative nicht wegschmeißen oder vernichten. Dafür sind das zu große Maschinen, das sich da irgendwie einer drum kümmert. Vielleicht auch mit einer gewissen Liebe oder Sorgfalt ja. Bei mir läge es vielleicht mehr an mir selber, mich da drum zu kümmern.

Aber generell bei den Leuten, warum ist das Interesse für den reinen Dokumentarfilm verloren gegangen?

Ach, verloren gegangen ist er ja nicht. Ich finde, der Dokumentarfilm steht gar nicht schlecht da. Ich denke, es hat auch was damit zu tun, dass wirklich sehr, sehr viel produziert wird. Filme sind ein vergänglicheres Produkt, dann doch in der Regel wie Bücher zum Beispiel. Mein Gott, überleg dir mal, wie viel Filme pro Jahr auf den Markt geschmissen werden. Auch gute Dokumentarfilme, die Welt ist voll damit. Ich glaub, man hat echt schon viel erreicht, wenn Filme erstens mit so einer Handschrift versehen sind, dass sie so eine Art Wiedererkennbarkeitswert besitzen. Und wenn sich dann ab und zu mal einer dafür interessiert, dann hat man schon so ein Gefühl, dass die Dinge nicht gänzlich in Vergessenheit geraten. Damit geht's mir eigentlich ganz gut, da spür ich auch ein Interesse, was immer wieder zum Vorschein kommt. Man könnte damit natürlich offensiver umgehen, aber dann kommen schon wieder 20 neue Filme, und die Studenten machen super Filme. Mein Gott, was jagen wir hier jedes Jahr an Filmen und Talenten raus, damit sie noch bessere, aktuellere oder was weiß ich für Filme machen. Und wenn man dann da auch spürt, dass mal so ein gewisser Geist, oder eine Ethik oder eine Verantwortung bestimmten Dingen gegenüber übernommen wird, so wie Klaus mal zu mir gesagt hat: „Du musst jetzt irgendwann mal die Staffel weitergeben.“ So wie er ihn mir übergeben hat, so übergebe ich ihn jetzt quasi wieder den Jüngeren. Dann wird ja auch was erhalten, was sich in den Filmen niederschlägt.

Und das sind dann auch Überzeugungen oder Haltungen oder Verantwortungen, die über den einzelnen Film hinausgehen und ganz grundsätzlicher Natur sind. Und das find ich im Moment eigentlich eine spannende Aufgabe.

Dankeschön.