

Klaus Wildenhahn



Gespräch: 18.02.2012

Über die Filme:

In der Fremde (1967, Regie, Ton)

498, 3rd Ave (1967, Regie, Ton)

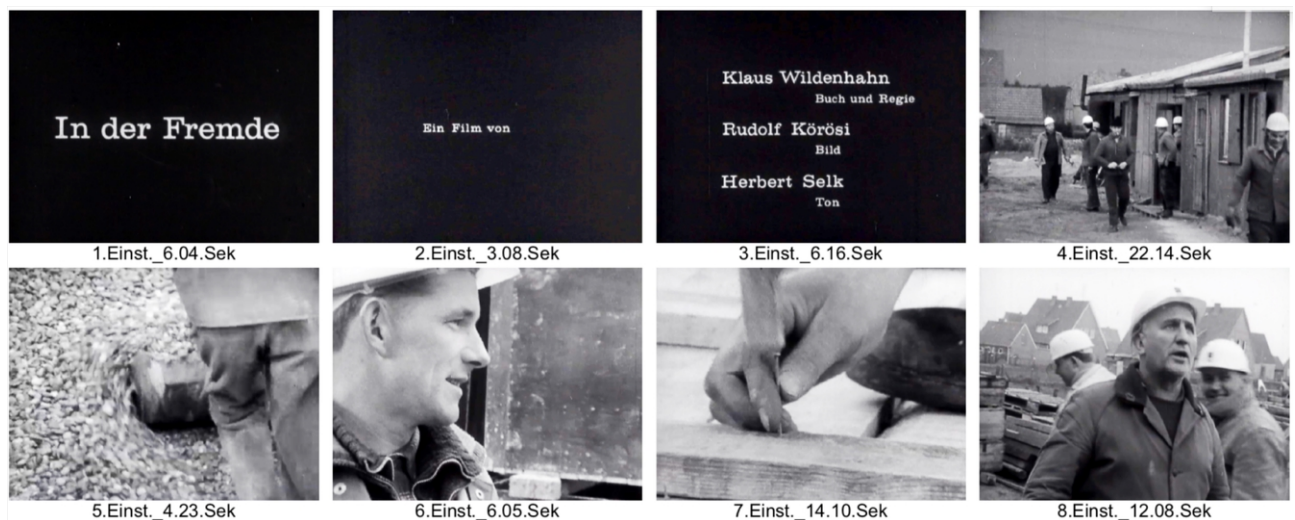
Klaus Wildenhahn bin ich während meiner Studienzeit an der FH-Dortmund begegnet. Er war der Auslöser meiner Faszination für den Dokumentarfilm und für das Thema dieser Promotions-Arbeit. Klaus Wildenhahn hat Soziologie, Publizistik und Politologie studiert, bevor er 1961 beim Norddeutschen Rundfunk (NDR) in Hamburg als Rechercheur anfang und für Journalisten im Sender Filmbeiträge realisierte. 1964 traf er die Dokumentaristen Richard Leacock, Albert Maysles und Donn Alan Pennebaker in Mannheim und wurde von deren Methode des Uncontrolled Cinema infiziert. Nachdem ich wochenlang vergeblich versucht hatte, Klaus Wildenhahn telefonisch zu erreichen und schon die Vermutung hatte, er sei auf Reisen oder umgezogen, ging er eines Morgens im Januar 2012 ans Telefon. Ich erzählte ihm von meinem Promotionsvorhaben und der Absicht, mit ihm ein Gespräch aufzunehmen. Er schlug die Filme „In der Fremde“ und „498, 3rd Ave.“ vor. Am 12. März 2012 traf ich Klaus Wildenhahn in seinem Stammcafé Dante im Eppendorfer Weg in Hamburg, wo gerade auch sein Sohn und seine Tochter auf einen Kaffee vorbeikamen. Klaus Wildenhahn saß auf seinem Stammplatz vor einem großen Fenster zur Straße. Nachdem seine Kinder sich wieder verabschiedet hatten, baute ich die

Kamera und den Ton auf der anderen Tischseite auf und nahm das Gespräch über seine Filme auf.

Wie hast du damals in den 60er-Jahren mit deiner Methode angefangen beim NDR Dokumentarfilme zu machen? Vielleicht kannst du eure Arbeitsweise an dem Film „In der Fremde“ von 1967 erklären.

Schalt einfach ein. Wenn du jetzt so mit mir redest, dann komme ich auch besser rein. Es ist ja auch so eine Frage, wie ich reinkomme, es ist sonst total unnatürlich, wenn ich jetzt so ... Mach mal irgendwie. Also mein Grunderlebnis war, dass ich in Mannheim – das Jahr habe ich vergessen – die Leute vom amerikanischen Cinéma Vérité, also direkt Cinema, kennengelernt habe, und da habe ich für die Filmredaktion im NDR (Norddeutscher Rundfunk) – dort war damals Hans Brecht – ein Interview mit Leacock, Pennebaker und Maysles gemacht, weil der NDR ihre Anfangsfilme sendete. Dadurch habe ich die in Mannheim kennengelernt und ihre ersten Filme gesehen, „The Chair“ und „Primary“, und ich war sofort überzeugt davon, dass das eine wunderbare Methode ist, ein dokumentarisches Vorgehen, das ich im Sender selber machen wollte. Ich war ein kleiner Assistent, der für Journalisten Filme umsetzte als Realisator, was mir gut gefiel, aber das war alles durchaus künstlich und mit kleinen Mitteln wurde etwas hergestellt, was beinahe wie ein Spielfilm aussah. Also, wenn die Journalisten eine gewisse Thematik hatten, dann wurde überlegt, wie man das am besten umsetzen kann, um das in einem Panoramabeitrag darzustellen. Und dann lernte ich in Mannheim – das war sozusagen meine Filmbildung, Mannheim und Oberhausen – die Amerikaner kennen und dachte, das ist die Methode überhaupt, und mit der wollte ich arbeiten. Jetzt wird es zu lang, um zu erklären, wie das so langsam sich entwickelte und ich das durchsetzen konnte, mit der Hilfe von gewissen Redaktionsleitern, die es damals noch im NDR gab. Wie Eugen Kogon, Gerd von Paczensky und vor allem auch Egon Monk im Fernsehspiel. Der machte es möglich, dass ich vom Zeitgeschehen, wo ich bei Panorama war – Zeitgeschehen hieß die Hauptabteilung –, rüberkam zum Fernsehspiel des NDR. Das Fernsehspiel war damals im NDR eine ganz außerordentlich avancierte Abteilung, die innerhalb der deutschen Filmlandschaft, möchte ich beinahe sagen, einmalig war, weil die sich experimentell auch mit politischer Thematik und der Bundesrepublik in einer Art und Weise beschäftigte, die es meines Erachtens im Film noch gar nicht gab. Und das war Egon

Monk. Gut und Egon Monk wollte aus mir damals auch einen Regisseur machen und ich – das ist jetzt zu lang – wollte gerne Dokumentarfilme machen. Dann ließ er mich am Anfang für die Musikredaktion einige Filme machen, „John Cage“ usw., um dann schließlich zu sagen, so, die Filme hätten ihm gefallen, die ich für die Musikredaktion gemacht hatte, und um dann zu sagen, so, jetzt, Wildenhahn, müssen wir an die gesellschaftliche Problematik ran. Gehen Sie mal in einen Betrieb. So ungefähr verkürzt. Und dann fand ich mithilfe eines Industriefarrers, die es damals gab, diesen einen Betrieb, der mich akzeptieren würde über eine längere Zeit, um einen Film über eine gewisse Produktionsphase fertigzustellen, und das war eine Baufirma. Woanders kamen wir gar nicht rein. In die Werften oder anderen Hamburger Betriebe, die wollten kein Filmteam zulassen. Und das Einzige, was möglich war, war, dass ich bei einer Baufirma anfang und die, wie der Zufall es ergab, eben ein Silo in der Nähe von Oldenburg aufbaute und ... (Ein Gast kommt ins Café und unterhält sich mit dem Eiscaféinhaber. Klaus bemerkt: Ist schön.) ... und darauf ließen wir uns einfach ein. Das war eben die Firma, bei der wir anfangen konnten, und das mussten wir akzeptieren, weil sonst gar nichts möglich gewesen wäre. Und so landeten wir halt bei einem Silobau in der tiefsten Provinz.



Das Team, mit dem ich zusammenarbeitete – damals war sogar noch ein Tontechniker auch dabei und der Kameramann Rudi Körösi –, wir hatten uns schon kennengelernt, weil ich mit denen bereits diese kurzen Beiträge für Panorama ablieferte. Und beide waren sehr bereit, sich auf diese unsichere Methode einzulassen, weil es im NDR, also im Fernsehen, absolut unüblich war, mit einer Schulterkamera und spontan Sequenzen aufzunehmen. Es wurde alles überlegt, alles eingerichtet, alles wurde vom Stativ gedreht. Mit einer Handkamera zu arbeiten, mit einer stummen Arri war nur für ganz gewisse kleine Zwischenschnitte möglich. Das heißt, die gesamte Technologie war etwas, was

eingefahren und konventionell war, wenn man das so sagen will. Und plötzlich von der Schulter frei drehen, den ganzen Film von der Schulter machen, ohne zusätzliches Licht, die Tonumstände so zu akzeptieren, wie sie halt im Augenblick sind, also hier läuft das Radio im Hintergrund. Jetzt nichts daran zu manipulieren, sondern das, was is, is. Das war damals also völlig absurd im Sender, sich vorzustellen, dass so ein Film entstehen könnte. Na ja, und wir blieben dann da halt zwei Monate und stellten diesen Film her, und als er rauskam auch eben unter der Schirmherrschaft der Fernsehspielabteilung, wurde plötzlich so etwas, eine gewisse Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass so was ja vielleicht durchaus möglich ist. Obwohl der Film sicher auch sehr viel Kritik sich intern einhandelte, weil Lichtverhältnisse, Schärfe, verwackelte Kamera natürlich vorhanden waren. Ist ja anders gar nicht möglich gewesen. Weil dieser erste Film auch gewisse Einblicke ermöglichte und sozusagen plötzlich zeigte, dass man, wenn man sich lange genug am Ort aufhielt und ein Interesse dafür hatte und sich auf die Leute einließ, wie sie halt waren, und die Umstände, wie sie waren, und nichts verändern wollte, also weder beschönigen noch eine Dramaturgie vorantreiben, die auf irgendeinen Höhepunkt zulaufen würde, der künstlich hergestellt wurde, sondern dass man das akzeptierte, was da war, und das dann natürlich in der Montage hinterher reduzierte auf das, was man als Autor empfand, was das Wichtige war. Als das demonstriert wurde, wurde langsam akzeptiert, dass man vielleicht mehr in der Form auch mal versuchen könnte. Und daraus entstand dann für mich die Möglichkeit, in der Fernsehspielabteilung zu bleiben. Und der NDR hatte meiner Erinnerung nach vierzehn Fernsehspiele, die er im Jahr zum Gesamtprogramm des Ersten zusteuerte. Unter diesen vierzehn, falls die Zahl stimmt, konnte eines ein Dokumentarfilm sein. Und so wurde das akzeptiert und dann mit der Zeit etablierte sich das und es blieb dann mehr oder weniger eine Zeit lang dabei. Das Team selber fand sich so zusammen, weil sie alle, also die zwei anderen, meine beiden Kollegen, weil akzeptiert wurde, dass wir die ganze Zeit am Ort bleiben würden. Wir wurden in einem anderen Bauwagen untergebracht, direkt neben den Arbeitern und dadurch, dass wir in der Länge der Zeit auch uns an deren Arbeitszeiten orientierten, das heißt, dass unsere Arbeitszeiten mit ihren überlappten, wurden wir langsam eigentlich als normal akzeptiert und es wurde und blieb möglich, dass die Leute in ihre natürliche Sprechweise zurückkamen, sich weiter nicht um uns scherten und im Gegenteil, weil sie auch mal Zuhörer bekamen, weil sie unsere Aufmerksamkeit merkten, weil wir hatten ja an ihnen Interesse, das war nicht gespielt, so eine Art von unausgesprochener, ja wie nennt man das, sympathischer Nähe entstand.



149.Einst._5.08.Sek



150.Einst._7.08.Sek



151.Einst._6.00.Sek



152.Einst._7.05.Sek

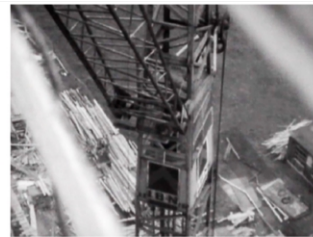
Weil sie plötzlich ernst genommen wurden, nicht nur indem sie bezahlt wurden, sondern sie wurden ernst genommen in ihren Tätigkeiten, die sie verrichteten, um ihre Lebensexistenz zu bestreiten. Jeder Mensch hat ja nur diese eine Existenz und die nahmen wir ernst mit all den Kleinigkeiten nebenbei und den Widersprüchen. Wie ein Kalfaktor dann die Betten für sie machte, wann sie rausmussten, wie die Schichten überlappten, was es bedeutete, die Nacht durchzuarbeiten, was es bedeutete, bei schlechtem Wetter zu arbeiten,



209.Einst._9.16.Sek



210.Einst._24.04.Sek



211.Einst._11.07.Sek



212.Einst._5.04.Sek



213.Einst._8.18.Sek



214.Einst._8.03.Sek



215.Einst._41.21.Sek



216.Einst._4.04.Sek



217.Einst._29.09.Sek



218.Einst._14.24.Sek



219.Einst._7.05.Sek



220.Einst._43.23.Sek

und wie es ist, wenn man zum Schluss beim Besäufnis einfach sich gehen lassen kann.



237.Einst._23.11.Sek



238.Einst._41.16.Sek



239.Einst._19.11.Sek



240.Einst._9.09.Sek

All das, ohne es zu diffamieren oder es satirisch zu überhöhen oder besondere Akzente zu setzen außer denen, die plötzlich auftauchten, wie in Großaufnahmen, dass etwas auftauchte über die Bedeutung des täglichen Lebens in jeder Minute, ohne dass ich das jetzt richtig ausdrücken kann, kam das durchaus durch, und das war natürlich auch dann eine Auswahl der Sequenzen hinterher. Das heißt in der Montage, dass man wirklich die Bilder nahm, die Bilder und die Töne, die auch unausgesprochen plötzlich entstehen konnten, wenn man lange genug dabei war und plötzlich irgendetwas nur beobachtete, wo man dachte, vielleicht wird es interessant, und dann drehte man eine, zwei, drei Minuten, und plötzlich merkte man, da entsteht noch mehr. Etwas, was nicht ausgesprochen werden kann, aber was plötzlich eine Konzentration, eine irgendwie fast sublimierte Bedeutung hatte, irgendetwas war plötzlich so wie eine gewisse ... eine gewisse Aura. Und das wurde im Film möglich zu zeigen. Die Ernsthaftigkeit des Augenblickes der Existenz. Und das macht diese Filme aus, wenn man es richtig kann. Ohne dass sie einer vorgesetzten Dramaturgie folgen. Einer vorher etablierten Dramaturgie folgen. Und wenn man das genügend im Auge hat nachher, auch bei der Montage, dann gelingt es eigentlich, wunderbare Filme zu machen. Und das haben dann bestimmte Redakteure im Sender durchaus erkannt. Ich erwähne noch mal die Namen: Hansjörg Pauli war der Musikredakteur, der das Ganze am Anfang möglich machte, und der Hauptabteilungsleiter Monk, der selber Autor und Regisseur von bedeutenden Fernsehspielen war. Aber er ließ das auch zu. Das war möglich und das war mein Glück, so!

Kannst du noch etwas zu euerm Zusammenleben auf der Baustelle sagen?

Na, wir lebten, wie ich sagte, in einem Bauwagen, der direkt neben dem Bauwagen der anderen Leute stand. Wir pennten auch und richteten uns ein, dass wir in überlappender Weise die beiden Schichten, nachher die Nachtschichten, mitnehmen konnten. Also sowohl die Tagesschicht als auch die Nachtschicht. Das heißt, wir gingen fifty-fifty. Das überlegten wir dann. Machten wir davon abhängig, wie wir uns wahrscheinlich selber fühlten, und wie ausgelaugt wir selber dann waren, weil es bedeutete natürlich, dass diese Sorte von Arbeit ganz schön mitnahm. Das sieht so praktisch aus, erst mal hört es sich so simpel an, man steht dabei und filmt, als ob das 'ne leichte Sache wäre. Aber dabeistehen und sich zu überlegen, was ist jetzt bedeutungsvoll und was nicht, das ist sehr anstrengend. Also diese ständige Konzentration aufbringen über einen langen Tag oder einen Tag und eine Nacht, und immer aufpassen, welche sind unter Umständen die richtigen Momente? Also das was ich versuchte auszudrücken, nicht nur die sogenannten

Sensationen, sondern die stillen Momente, wo sind die zu finden, wo sich trotzdem eine Konzentration bemerkbar macht. Das ist auf Dauer sehr anstrengend, wenn man auch immer dabei sein Gerät hat, das Gerät geschultert hat und immer so in einer gewissen Aufmerksamkeit ist. Und unser Zusammenleben war natürlich dadurch bestimmt, dass wir alle an diesem einen Strang zogen und eigentlich dasselbe Interesse hatten. Das bedeutet nicht, dass wir nicht einfach auch total erschöpft waren dabei. Und wir lebten, also so'n kleiner Bauwagen, das ist ja hier vorstellbar, so'ne Größe, wie hier, so'n kleines Karree. Da lebten wir zu dritt drin und mussten das durchhalten auch über die praktisch acht Wochen. Ab und zu leisteten wir uns natürlich, in den kleinen Ort reinzugehen, uns 'ne Extramahlzeit zukommen zu lassen. Also nicht nur an der Verpflegung teilzunehmen, die die dort hatten. Also wir hatten unsere Auszeiten auch, aber im Grunde genommen unterwarfen wir uns den Disziplinen des Arbeitsvorganges, den die vorgaben. Das war unser Arbeitstempo. Es war wunderbar. Wenn das klappt, ist das eine äußerst befriedigende, schöne Arbeit und Zusammenarbeit. Also ich hab nichts Besseres kennengelernt und bin sehr dankbar dafür, dass mir das gelungen ist in einem Sender damals zu finden, und hab das die ganze Zeit auch immer aufrechterhalten, habe das auch immer laut gesagt, dass das was sehr Schönes ist und ich bis heute den Kameramann von damals noch sehr gut kenne. Den Ton habe ich dann nach 'ner gewissen Zeit selber übernommen, weil zu dritt ist es noch was anderes als zu zweit einen Film zu machen, weil es ist doch einfacher, wenn es nur zwei Leute sind, mit denen die zurechtkommen müssen, als wenn man zu dritt ist. Damals war es aber noch so, das ich im Allgemeinen der Frontmann war, das heißt, ich hielt das Mikro, weil es ja schwierig ist, immer den Ton richtig zu bekommen. Der Kameramann konnte etwas zurück sein, weil er mit der Gummilinse alles erfassen konnte, auch Nahaufnahmen machen konnte, auch wenn er weiter weg war. Und der Tonmann, der den Ton regulierte, konnte auch im Hintergrund stehen und ich stand vorne mit dem Mikro. Dann hab ich nachher selber das Tonbandgerät geschultert und hab das Mikro in die Hand genommen, das lange Mikro, was damals von Sennheiser entwickelt worden war, und machte den Ton und der Kameramann dabei. Und dann war es meine Verantwortung. Also Regie in dem Sinne gibt es also wie beim Spielfilm nicht, weil man den Leuten vor der Kamera keine Anweisungen gibt. Das ist absolut nicht, das ist tabu. Man lässt sie machen, was man macht, und wenn man etwas verpasst, was eigentlich für wichtig gehalten wird, dann hat man's verpasst und bittet sie nicht, es zu wiederholen. Also jedenfalls war das meine Moral. Meine sogenannte Autorenaufgabe bestand nur darin, selber die Einsätze zu geben, wann

gedreht wird und wann man wieder aufhört. Damals gab es ja noch das Filmmaterial, 16 mm und dann war auf einer Rolle ungefähr 10 Minuten drauf und dann hatte man gewöhnlich fünf Kassetten vorbereitet, sodass die Kassetten schnell gewechselt werden konnten. Dann musste neu eingelegt werden vom Kameramann, was eine Pause benötigte. Das Material – anders als heute – kostete, und viel mehr als zwanzig bis fünfundzwanzig Stunden Material hatten wir nicht mit. Das heißt, ein Film, der nachher eine Stunde zwanzig Minuten oder so ähnlich wurde, entstand aus einem Materialbefund von ca. sagen wir 22 Stunden. 22 Stunden Material. Und das musste eingeteilt werden. Das heißt, jede 10-Minuten-Rolle musste ich mir überlegen: Wie viel habe ich noch auf der Rolle und was kann ich noch drehen? Und wann muss wieder gewechselt werden und wann sind 5 Kassetten erschöpft? Und wie viel habe ich überhaupt noch? Das heißt, eine große Anstrengung ging schon darauf, gezielt mit dem Material umzugehen, in einer Situation, die spontan war. Also was konnte kommen, was kam nicht? Was konnte wichtig sein? Was musste ich mitnehmen, was nicht? Das ist heute natürlich anders, weil man ohne Weiteres sicherlich 100 Stunden drehen kann. Dadurch entstehen andere Schwierigkeiten, aber bei dieser Sorte von Vorgehen ist die Konzentration unglaublich hoch, muss sie unheimlich hoch sein, weil man gleichzeitig beobachtet, was passiert; und gleichzeitig im Kopf haben muss, also in einem zweiten Kopf im Kopf haben muss: Wie viel Material habe ich überhaupt noch zur Verfügung? Was kann ich mir leisten zu verpassen und was darf ich eigentlich nicht verpassen? Und wenn ich es verpasst habe, was kommt dann, worauf lenke ich meine Aufmerksamkeit? Das sind bestimmte Vorgänge, die für einen dokumentarischen Erzähler unglaublich wichtig waren, sicher heute noch sind, auf eine etwas andere Art und Weise, die ich jetzt so natürlich nicht analysieren kann, aber bei mir war das so – das heißt, ein Film, wie gesagt, von etwa Spielfilmlänge zu machen, mit einem Materialbefund, dass man ungefähr 1/15 zur Verfügung hatte ... also letztendlich geht man in eine Periode – um es zu vereinfachen – von 6 Wochen Drehzeit und hat 25 Stunden Material zur Hand. Und was macht man damit und wie teilt man sich das ein? So, das ist es.

Wie war das nachher im Schnitt für dich? Wie lange hast du dann...?

Im Schnitt noch mal fast genauso lange. Ich habe mit der Cutterin (was damals auch ein Privileg im Sender war, glaube ich) auch fast zwei Monate geschnitten an dem Material, weil es ja dann auch wieder eine Überraschung war, erst mal das ganze Material. Der Ton musste angelegt werden zum Bild, also synchronisiert werden, die Rollen, die

Zehnminutenrollen. Und dann musste ich in der Erinnerung an das, was wirklich war, ansehen, was ich da nun vorliegen hatte. Und dann erst mal die ersten groben Stücke einzeichnen, die die Cutterin dann zusammensetzte. Die ersten groben Stücke, um das Gesamt Ding zu konstruieren. Also begann ein ganz anderer Auswahlprozess, dass ich mit dem Material, das da war, umgehen musste, um das herzustellen, von dem ich meinte, es würde der Sache noch gerecht werden. Und meinem Empfinden der Sache gegenüber, weil das nicht zu unterschätzen ist. Ich war dann doch letztendlich, auch wenn es ein Beobachterfilm ist, der Autor von Ausschnitten, die aneinandergereiht werden. Also von Betonungen.

Warum hast du das damals so gewählt, dass du ohne Text das gemacht hast, dass du Schrifttafeln eingeblendet hast oder teilweise Erklärungen gemacht hast ganz kurz im Film? Und warum war das damals so möglich und warum geht das heute nicht mehr oder können die Leute das nicht mehr?

Also Text war ja damals auch notwendig. Andauernd wurde Text verwendet und ich aber war so mutig geworden vorzuschlagen, einen Film ohne oder mit ganz wenig Text nur zu machen, weil ich dieses Vorbild der Amerikaner hatte. Und das hat mich so stark gemacht, dass ich das auch vertreten konnte mit einiger Vehemenz. Man ist ja selber, obwohl ich bestimmt kein mutiger Mensch bin, manchmal verblüfft, was man fertigkriegt, weil man plötzlich von etwas überzeugt ist, aber wie das funktioniert, das müssen andere entscheiden. Bei mir war es so, dass das Vorbild der Amerikaner in dem Augenblick für mich unglaublich wichtig war. Weil sie in die stereotype Welt der Medien ... wie etwas funktionieren muss und soll und immer schon so gewesen ist, deshalb machen wir es auch ... wie die einbrachen in das, um plötzlich spontan mit der Technik, die sie sich zurechtgebastelt hatten, etwas ganz anderes probierten. Sich einer Situation, einem Personenkreis anzupassen und zu improvisieren und so ein Stück viel näher an etwas heranzukommen, was unser Leben ausmacht. Aber wie gesagt, dass ich das durchdrückte, war nur, weil ich die Courage bekommen hatte durch die Amerikaner, den Anstoß, dass die das riskiert hatten und machten. Wobei sie ja auch eine absolute Minderheit sind, gewesen sind und bis heute immer noch sind.

Woran liegt das, dass die Leute das heute nicht mehr machen und sich nicht mehr trauen? Also dein Format gibt es in der Fernsehlandschaft nicht mehr.

Weil es das Unkontrollierte ist. Einer der vielen Namen, die diese Schule hatte, war außer Direct Cinema oder Cinéma vérité auch uncontrolled Film. Und das heißt, man weiß ja nicht, was dabei rauskommt, genau genommen, man weiß nicht, welche Tendenz plötzlich auftaucht. Es lässt sich nicht vorher bestimmen und das ist allen, die irgendwie an den Hebeln des Geldes und der Macht sitzen, unsympathisch. Sie wollen wissen, was sie kriegen. Deshalb muss man heute auch – selbst wenn man über Fördergelder, glaube ich, wenn es heute so läuft, so einen Film machen will – ihn gründlichst recherchiert haben, wenn's geht, fast einen Roman, ein dickes Buch einreichen, mit der Absichtserklärung, was man will, damit die Leute, wenn sie dir Geld geben, zu wissen meinen, wofür sie ihr Geld ausgeben. Und wenn man wirklich dieses uncontrolled Cinema macht, dann weiß man das eben nicht, was das Endprodukt ist. Und das ist den Leuten nicht sympathisch. Den Leuten, die an der Quelle sitzen. Es ist aber immer ein Minderheitenprogramm gewesen. War es auch immer. Es ist, als ob du ein Gedicht schreibst, du weißt ja nicht, was dann dabei rauskommt, nicht? Viel Geld lässt sich damit nicht machen. Nur immer im Nachhinein gibt's nen guten Ruf oder findet man es erstaunlich. Aber während der Zeit kann man kaum Lebensunterhalt, glaube ich, damit verdienen. Das war meine Situation, besonders, weil ich aus einer Furche herausgebrochen kam, wo die Leute das nicht ahnten. Ich war einfach fest angestellt worden für eine ganz andere Funktion und konnte dadurch, dass ich da nebenbei auf diese Filmfestivals ging, mir diese Inspirationen reinholen. Dann war damals der Sender vielleicht in einer gewissen Weise auch noch nicht so geformt, so wie er es heute ist, sodass plötzlich da auch noch andere Lücken möglich waren. Und vor allem, es gab halt auch wirklich noch sehr, das kann ich nicht anders sagen, risikobereite Hauptabteilungsleiter, Abteilungsleiter, also Redakteure.

Aber warum hat dich dieses Thema mit den Arbeitern immer so fasziniert?

Weil mich alltägliches Leben, wie ich es selber lebe, interessiert, wie man das am besten bewältigt. Das war mein eigenes Interesse. Ob das nun auf einer Baustelle gewesen ist oder ob dass die minder bezahlten Tänzer einer Avantgarde-Tanzgruppe sind, es ist immer das, wie das Kleine, Normale so bewältigt wird, dass man es trotzdem für sich interessant macht.

Was hat das genau ausgemacht, was hat dich da so gereizt an dem kleinen, normalen Leben? Hast du da irgendein Beispiel?

Es hat mich halt interessiert, weil es mich auch in meinem Leben interessiert, wie ich damit zurechtkomme. Mit den kleinen Momenten, mit den absolut normalen Momenten. Ist ja auch eine Generationsfrage, ich komme ja aus der Zeit, wo ich mit vierzehn Kriegsende erlebt habe und was damals passiert ist. Was wesentlich war und wie gewisse Stunden plötzlich bedeutungsvoll wurden, in einem Umfeld, was äußerst trist aussah. Vielleicht ist das der Ansporn, aber so genau weiß ich das nicht. Vielleicht muss man das einfach hinnehmen, wenn aus irgendwelchen Gründen ein normaler Autor irgendwelche gewissen Besessenheiten entwickelt, die sich nicht ganz erklären lassen. Ich kann nur wiederholen, der Anstoß kam damals von den ... damals von den Amis.

Kannst du noch was erzählen zu deinem anderen Film „498, 3rd Ave.“? Wie sah eure Arbeitsweise hier aus, im Vergleich zu dem Film „In der Fremde“? Das war ja damals auch nicht so alltäglich, dass man so weit wegfährt, um Geschichten einzufangen.

In der Probezeit, die mir der Monk gab, wo er mich der Musikredaktion überantwortete und dieser wunderbare Redakteur Hansjoerg Pauli, ein Schweizer, diese Redaktion im damaligen dritten Programm des NDR leitete und etwas ganz Besonderes daraus machte, nahm der mich mit Kusshand, weil ich so mit meinen versponnenen Ideen zum Cinema direct direkt, offensichtlich genau in sein Konzept passte – aus irgendeinem Grund. Ich war zwar überhaupt kein Musikkenner, aber er dachte, ich könnte vielleicht doch was Interessantes darüber herstellen. Und dann schickte er mich raus, weil John Cage damals mit der Cunningham Company eine Europatour machte. Und so lernte ich Cage kennen und dann die Cunningham dance company, die fuhren zusammen durch Europa und waren nachher auf einem Festival in Südfrankreich. Da habe ich deren Arbeit beobachtet, die sie dann für ein Festival abliefern sollten. Aber das bedeutete ja auch eine Vorbereitungszeit und Probenzeit, und ich fand die so enorm. Die waren ja damals eine absolut experimentelle Gruppe und noch nicht bekannt, überhaupt nicht, eigentlich nur in gewissen Kreisen. Ich fand die so toll und dachte an deren Arbeit, so der alltägliche Umgang, wenig Geld und trotzdem bei der Sache bleiben, und was das dann körperlich auch bedeutete, diese Anstrengung und etwas zu erfinden. Da lernte ich sie kennen und dachte, ich würde gerne über diese Company einen Film machen, und bin dann ähnlichen Prinzipien gefolgt. Ich sehe da keinen so großen Unterschied, außer, dass sie natürlich etwas machten, von vornherein, was sie sich selber ausgesucht hatten. Ist vielleicht etwas anders als bei den Leuten, die auf 'ner Baustelle arbeiten. Obwohl es da natürlich auch unter den Zimmerleuten Männer gibt, die durchaus diesen Beruf gewählt haben und ihn

auch gerne ausführen. Bei den Tänzern aber geht man davon aus, dass sie alle das gemacht haben, weil sie das unbedingt machen wollten. Na ja, kurz und gut, also ich hab sie da kennengelernt und dann fand ich das so interessant, dass ich dachte, ich muss einmal beobachten, wie die zu einem ihrer Tänze kommen und wie sie das machen. Also ohne das fertige Produkt zu zeigen, sondern nur der Weg dahin, das Alltägliche, und das wurde im Sender auch akzeptiert, also von Pauli, dem Redakteur, dem Musikredakteur. Dann kriegte ich dafür das Geld, es war ja zusätzlich die Reise, die dazukam, sonst waren die Kosten dieselben wie vorher auch. Man kriegte seine Spesen und dann waren es ebendiese berühmten 22, 23 Stunden Material.

Wie war eure Zusammenarbeit dort vor Ort oder deine Zusammenarbeit mit den Tänzern?

Ähnlich wie mit den Bauarbeitern. Sie merkten das Interesse und fanden das wohl ganz sympathisch.



Habt ihr da zusammengelebt auch oder sowas?

Nein, das ist ja natürlich ganz anders, weil die lebten ja zu Hause in New York und wir mussten im Hotel unterkommen. Das war doch was anderes. Es war nicht eine Baustelle, wo wir alle im Bauwagen wohnten, sondern die waren dort zu Hause. Wir mussten in ein Hotel ziehen und dann uns die Zeit einteilen, wie deren Proben und Arbeitszeiten liefen, und uns darüber verständigen, mit wem wir etwas genauer umgehen wollten, jetzt da und dann da oder mit dem oder mit jenem.



*Bei deinem Film „Emden geht nach USA“ wie kamst du da auf die Idee, den zu machen?
Das war ja eine ziemlich lange Dokumentation.*

Ja durch diese Sorte von Arbeitsfilmen gelangte ich irgendwie in einen gewissen Interessenkreis von Gewerkschaftern. Besonders befreundete ich mich mit einem, der bei der IG Metall auch Lehrer war und wir sprachen öfters miteinander und der brachte diese Idee, so etwas mal über längere Zeit zu beobachten, wie's einem geht und wie's den Leuten geht, die eventuell von einer eventuellen Schließung bedroht sind und die dann gewerkschaftlich überlegen müssen, ob und wie sie da Widerstand leisten können. Und dass das ein sehr langsamer Prozess ist, vor allem mit den deutschen Gewerkschaften, die ja stark organisiert sind. Und daraus wurde dann dieser Film, weil wir ganz genau versuchten zu verfolgen, wie eine Protestbewegung am Ort von unten nach oben entsteht. Die dann letztendlich in einer kleinen Aktion endet, einer Kundgebung, die nicht mal besonders erfolgreich ist. Aber das Herstellen, also nicht die Arbeit jetzt am Band, da kamen wir ja sowieso nicht rein, sondern die Arbeit war, dass niemand eine Stimmung herstellt, eine gewerkschaftliche Stimmung herstellt, um darauf hinzuweisen, dass es nötig wäre eine Aktion zu unternehmen, um zu protestieren. Diese Sorte von Basisarbeit einer Gewerkschaft, die ganz selbstverständlich eigentlich ist, das wollten wir versuchen herauszuarbeiten, aber nicht anhand von viel Text, sondern einfach so wie sich das anfühlt an einem Ort, der auch besonders nun am Rande der Republik liegt, also eher in der

Provinz. Wie man mit Leuten, die sonst eigentlich so aus der Landarbeit herkommen und die in einem Werk angefangen haben zu arbeiten, also die noch nicht ein städtisches Bewusstsein so sehr haben, wie es möglich ist, da gewerkschaftliche Arbeit zu motivieren. Und das hat dann diese vier Filme ergeben, „Emden geht nach USA“. Eigentlich ja noch einen fünften dazu. Aber das ist eigentlich jetzt 'ne besondere Geschichte, das wird mir auch zu lang.

Vielen Dank Klaus.