

Christian Bau



Gespräch: 23.03.2013

Über die Filme:

Rendezvous der Freunde (1992, Regie)

Zwiebelfische (2010, Regie)*

Bernd Liebner hatte mir auf meine Frage nach weiteren interessanten Dokumentarfilmen und Filmemachern aus dem Norden Deutschlands von Christian Bau und dessen Film "Hamburg Altona – Ein starkes Stück" und der Thede erzählt.

Christian Bau antwortete auf meine E-Mail:

„Lieber Andy Michaelis,

"Hamburg Altona - ein starkes Stück", das ist ja 30 Jahre her.

Die THEDE existiert immer noch, der neueste Film "Das Ding am Deich" ist für den Preis der deutschen Filmkritik nominiert.

Altona gibt es auch noch, IKEA baut gerade seine erste innerstädtische Filiale gleich um die Ecke; – ein starkes Stück !

Ja, ich bin einverstanden, mich mit Ihnen in einem Gespräch an damals zu erinnern.

Mit herzlichem Gruß

Christian Bau“

* Film ohne Contact Sheet

Christian Bau hat Film an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg studiert und 1979 die Thede, ein Zusammenschluss von dokumentarisch arbeitenden Filmemachern in Hamburg Altona, gegründet. Er arbeitet als Filmemacher, Kameramann und Produzent. Mich interessierte vor allem der Dokumentarfilm „Rendezvous der Freunde“, ein Film über ein Bild von Max Ernst und die Sammler, Lydia und Arthur Bau, die mit ihm lebten. Die beiden waren die Eltern von Christian Bau, was der Film erst auf den zweiten Blick verrät. Ich besuchte ihn am 23. März 2013 in seinem Büro, bei der Filmproduktionsgemeinschaft Thede in Hamburg. Es gab keinen Bäcker in der Nähe nur einen Süßwarenverkäufer, bei dem ich etwas Gebäck kaufen konnte. Das war so trocken, dass wir das Gespräch manchmal unterbrechen mussten.

Christian Bau

Also im Grunde genommen habe ich keinen festen Fragenkatalog.

Nein?

Ne.

Warum das denn nicht?

Ich hab mir Ihren Film ja intensiv angeguckt und weiß ungefähr worauf ich hinaus will.

Ah ja, gut. Ich nicht.

Mich interessiert an Ihrem Film, wie Sie da überhaupt rangegangen sind, wie es zu dieser ursprünglichen Idee kam, und warum Sie dieses Thema ausgewählt haben. Also so ein Porträt über seine Eltern zu machen ist ja auch schon einzigartig und kann auch schwierig sein. Aber ich finde, das ist sehr schön geglückt bei Ihnen.

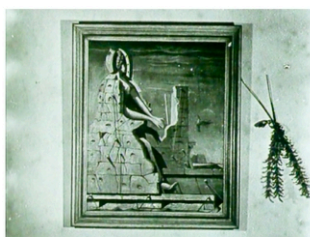
Na ja, das hängt ja meistens mit dem Alter der Eltern zusammen, indem man merkt, dass die doch nun so alt werden, dass sie nicht mehr lange leben, und dann muss man sich beeilen. Dadurch war der Zeitpunkt bestimmt. Also man merkt, jetzt muss man das schnell noch herausbekommen, was man wissen will, weil man sonst irgendwie auf Akten und so was angewiesen ist. Das war der Grund und natürlich, weil es Fragen gab.

Aber warum haben Sie jetzt genau diesen Punkt ausgewählt in Ihrem Film?

Es gab viele Themen eigentlich, mit denen man sich mit den Eltern hätte auseinandersetzen können, aber ich fand diesen Punkt eigentlich den Entscheidenden, weil meine Eltern so auf mehreren Ebenen für mich stattgefunden haben. Einmal waren sie Ärzte und auf der anderen Seite haben sie sich eben sehr für Kunst interessiert und für Politik interessiert. Und meine Kindheit war geprägt auch durch beides, durch dieses Ärzte-sein meiner Eltern aber auch dadurch, dass sie sich eben für Kunst interessierten und eine große Bildersammlung hatten. Das war der Ausgangspunkt, und ich hab eben von vielen Leuten gehört, dass sie, wenn die Eltern tot waren, bedauert haben, dass sie sie nicht befragt haben. Das ist doch das alte Spiel, das kennt man doch. Also jetzt gibt es von Nico Hofmann drei Teile im Fernsehen. Heißt das „Väter und Söhne“? Er sagt, die Motivation für ihn, das zu drehen, ist, weil nach dem Nazideutschland die Kinder und die Eltern nicht miteinander geredet haben. Jetzt glaubt er, das Problem lösen zu können, indem er nun Blut spritzen lässt und die Eltern auf die Knie fallen. Oder ich weiß es nicht, aber das war jetzt nicht ernst gemeint, aber das ist natürlich ein immer großes Thema.

*Als Sie daran gegangen sind, kannten Sie da ungefähr den Verlauf des Films, und hatten Sie ungefähr eine Ahnung davon, wie lange Sie die Beobachtung machen wollen?
Und mit welchen Mitteln haben Sie das gemacht und mit welchen Leuten?*

Also damals, das war ja Ende der 80er-Jahre, da haben wir noch auf 16mm gedreht, und das war damals eine kostbare Angelegenheit, man brauchte wirklich Geld dafür. Heute kann man ja schnell auf Digital drehen, aber damals brauchte man wirklich Geld, um das zu machen. Wir waren eigentlich nur zu zweit, Maria Hemmleb hat die Kamera gemacht, ich hab den Ton gemacht. Das Buch haben wir zusammen geschrieben und haben als Ausgangspunkt dieses Bild von Max Ernst genommen, „Rendezvous der Freunde“,



117.Einst._11.23.Sek



118.Einst._38.06.Sek



119.Einst._11.15.Sek



120.Einst._2.00.Sek



121.Einst._33.01.Sek



122.Einst._8.11.Sek



123.Einst._1.10.04.Min



124.Einst._9.01.Sek

was natürlich auch im Titel irgendwie sagte, dass dieser Film auch so etwas werden sollte wie ein Rendezvous der Freunde. Das heißt, es sollten Leute drin vorkommen, die zusammengehörten. Und da gab es eben nicht nur meine Eltern, sondern es gab eben auch diese Kunsthändlerin aus Düsseldorf, die auch eine wichtige Rolle gespielt hat, die diese Bilder schon relativ früh hatte und eine große Bildersammlung hatte und eine Galerie hatte. Und mich hat auch interessiert, wie das Schicksal dieser Frau Johanna Ey funktionierte oder was sie für ein Schicksal hatte und gleichzeitig das meiner Eltern, und dass das eigentlich so eine Gegenbewegung war, weil diese Kunsthändlerin eben diese merkwürdigen Bilder von Max Ernst hatte, und dann im Krieg war sie ausgebombt und musste ihre Bilder verkaufen.



61.Einst._3.21.Sek



62.Einst._3.18.Sek



63.Einst._4.14.Sek



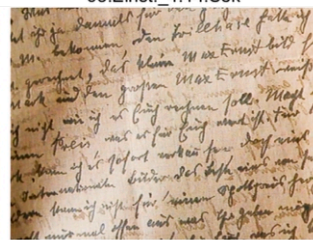
64.Einst._6.19.Sek



17.Einst._6.11.Sek



18.Einst._20.00.Sek



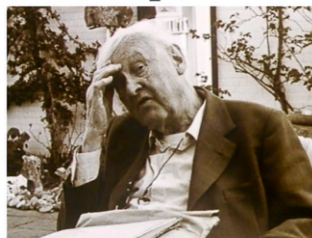
19.Einst._9.05.Sek



20.Einst._35.11.Sek



21.Einst._30.14.Sek



22.Einst._15.17.Sek



23.Einst._20.14.Sek



24.Einst._23.22.Sek

Dann verschwanden ihre Bilder, dann wurde, ihre Galerie bombardiert und so weiter oder ihre Sammlung wurde zerstört. Und am Ende war sie so fix und fertig, dass sie nach Hamburg kam. Es gab also einmal meine Eltern und dann gleichzeitig diese Kunsthändlerin Johanna Ey, und dass auf der einen Seite Leute aufgrund ihrer

Bildersammlung eigentlich einen Aufstieg machen, also durch Verkäufe und so weiter Geld machen, und auf der anderen Seite eine Kunsthändlerin völlig am Boden zerstört, am Ende ist. Und diese beiden Bewegungen, das dachte ich, wäre eine interessante Geschichte, weil anhand eines Bildes, wie diesem Rendezvous der Freunde, konnten wir das irgendwie zeigen. Das war ein Spielfeld quasi, auf dem man das abhandeln konnte.

Das war ja zu Beginn des Films eher umgekehrt. Da ging es dieser Kunsthändlerin ja sehr gut und Ihre Eltern waren in den Studienzeiten.



57.Einst._1.24.Sek



58.Einst._1.22.Sek



59.Einst._2.03.Sek



60.Einst._11.18.Sek

Ja genau, das waren zwei Bewegungen, die einmal so laufen und am Ende andersrum laufen. Und mich hatte diese Johanna Ey sowieso interessiert. Sie taucht ja dann, das ist interessant, in dem andern Film, den Sie gesehen haben („Zwiebelfische“), wo es um den Sohn von Max Ernst geht, Jimmy Ernst und seine Mutter Louise Straus, da taucht sie wieder auf diese Johanna Ey, weil sie in den Tagebüchern Louise Straus schreibt, als sie in Südfrankreich ist und kurz vor ihrer Verhaftung, dass sie, als sie aus Köln weggeht, nur drei Dinge mitgenommen hat: einen silbernen Löffel, ein bestimmtes Buch und als drittes, ich glaube einen gestrickten blauen Schal oder irgendein gestricktes blaues Tuch von Johanna Ey. Und als ich das gelesen habe, diese Memoiren von dieser Louise Straus, da musste ich eben noch mal dran denken, dass als ich klein war, Johanna Ey auch immer für uns strickte, auch für uns Kinder, und ich trug immer eine Badehose von Johanna Ey aus Wolle gestrickt. Und wir wohnten an der Elbe unten und damit gingen wir immer baden. Es war so entsetzlich, weil diese Badehosen waren dann auch verfilzt irgendwann, und die waren so vollgesogen mit Wasser, dass wenn man rauskam rutschten die immer. Und das war eben immer diese Strickware von Johanna Ey, dieser Kunsthändlerin. Und das war so ein Erlebnis, was ich nicht vergesse, weil es war so furchtbar, wenn man rauskam und diese zu schwere Badehose. Alle anderen hatten irgendwie eine Unterhose an oder eine Badehose im Wasser beim Baden, aber ich hatte immer diese schweren, verfilzten Badehosen, die so nass waren und so schwer waren. Und die spielte bei uns in der Familie eine große Rolle, Johanna Ey. Wir hatten auch Bilder, auf denen sie abgebildet war. Das war eigentlich damals der Ansatzpunkt, Genaueres darüber

rauszukriegen, weil es zu dem Zeitpunkt noch nicht so viel darüber gab. Heute gibt es auch Memoiren von Johanna Ey, und jetzt ist gerade wieder ein neues Buch über Louise Straus herausgekommen, das jemand gefunden hat. Das sind alles Beiträge, die sie geschrieben hat in den 40er-Jahren aus Paris und Süd-Frankreich für die Zürcher Zeitung. Aber damals, als wir das gemacht haben, war das noch ein, sagen wir mal, unbeackertes Gebiet.

Der Film fängt im Prinzip ja mit dem Ende an.

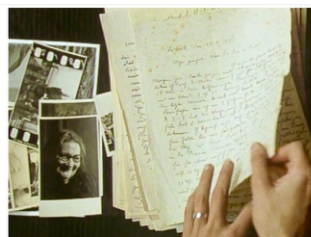
Ja, das stimmt. Also der Film beginnt mit Bildern, wo meine Eltern sterben. Das war glaube ich 1991. Das hat lange gedauert, das Sterben auch, und ich bin da immer hingegangen und hab sie gepflegt, und das war schwer zu ertragen. Aber ich hatte mir gedacht, dass das vielleicht leichter wäre zu ertragen, wenn ich mit meiner Beaulieu dahin gehe. Ich hatte eine 16mm oder habe eine 16mm-Beaulieu-Kamera zum Aufziehen, hab 16mm Schwarz-Weiß-Filme reingetan und bin dann da immer hin. Und wenn ich mit ihnen geredet habe oder wenn ich fertig war, hab ich immer noch ein paar Einstellungen gedreht, 25 Sekunden mindestens, das ist immer ein Durchgang, dass das Federwerk leer ist. Und so gab es dann eben dieses Material in Schwarz-Weiß von meinen Eltern, wie sie sterben. Und während des Schnitts hat sich eigentlich erst ergeben oder was heißt eigentlich, das war ja klar, während des Schnitts hat sich dann ergeben, wie das zu verwenden sein könnte. Das Material lag immer in einer Büchse im Schneiderraum, wir haben das aber nicht angefasst. Die Cutterin hat das nicht angefasst, die hat das gesehen, wir kannten das natürlich auch, aber das stand da in einer Büchse oder lag in einer Büchse. Und erst als der Film eigentlich fertig geschnitten war, die Struktur des Films klar war, war es dann völlig klar, dass das hinten als Ende des Films nichts mehr zu suchen hatte, weil da die Geschichte schon klar war. Und wir haben es dann wie eine Einleitung eigentlich vorne genutzt. Ja, warum eigentlich? Also auch um einen ziemlich direkten Einstieg zu haben in das Thema. Wenn ich mich richtig erinnere sieht man sogar mich, wie ich meinen Vater, der sehr, sehr alt ist und sehr sehr krank ist, wie ich ihn stütze, und wie ich in einen Raum reingehe und er eigentlich schon mehr oder weniger abwesend ist. Und das finde ich einen sehr direkten Einstieg, dass das nicht so durch die Hintertür erst erklärt wird.

Aber war das schwer für Sie?

Das war schwer. Das war überhaupt schwer, weil wir haben den Film erst schneiden können, nachdem meine Eltern dann gestorben waren. Also vorher haben wir uns nicht getraut, das zu machen, weil das zwei relativ starke Menschen waren, meine Mutter und mein Vater. Die sind dann innerhalb eines halben Jahres hintereinander weggestorben. Und dann haben wir erst noch versucht, das selbst zu schneiden, Maria und ich, aber das wurde relativ schnell klar, dass das nicht geht. Und dann haben wir eben Ulla Höf gefragt, ob sie das schneidet, und die hat das dann gemacht. Das ist natürlich ein ungeheuerliches Gefühl, im Schneiderraum dauernd seine Eltern zu hören, das ist auch unangenehm. Das ist nicht sehr angenehm, weil du immer diese Leute um dich hast, wo du eigentlich auf der einen Seite auch ganz froh warst, dass sie nun nicht mehr da waren. Ja, das ist wie so eine Lebensverlängerung, so eine künstliche, wo die immer noch mal mit dir reden und auch dieses Besserwissen von Eltern und diese Erziehungsmaßnahmen, die ja nicht aufhören im Alter, immer noch mal zu hören. Das ist zum Teil dann natürlich mehr im Film drin. Aber ein Vater, der dich immer verbessert oder wie sagt man, korrigiert und so, das ist ja furchtbar. Das war hart, das war hart, das war nicht einfach. Und es sollte aber auch nicht so ein Film sein, da machen zwei Filmemacher über ein Sammlerehepaar einen Film, sondern es war klar, ich bin der Sohn, und es war klar, das muss so persönlich sein, weil sonst wär's ja auch verlogen. Aber dadurch hat sich das hingezogen. Also einmal, bis sie dann wirklich tot waren und dann noch mal die Schneidearbeiten, das war relativ lang insgesamt.



1.Einst._7.24.Sek



2.Einst._18.24.Sek



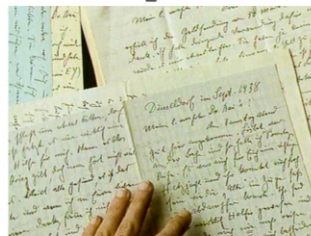
3.Einst._10.03.Sek



4.Einst._12.20.Sek



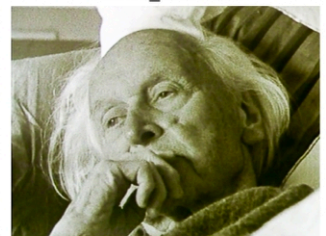
5.Einst._12.09.Sek



6.Einst._13.04.Sek



7.Einst._10.06.Sek



8.Einst._8.10.Sek

Mir ist aufgefallen, dass Ihre Mutter Sie ja nie als Sohn angesprochen hat. Haben Sie das bewusst rausgelassen oder hat sie das generell nicht gemacht? Oder auch Ihr Vater?

Das ist mir gar nicht aufgefallen. Ist das so in dem Film? Ich überleg mir gerade, wie das hätte sein können, dass die mich ansprechen als Sohn.

Also es gab Situationen, wo sie was beschrieben hat von einem Urlaub oder so. Und normalerweise als Elternteil sagt man ja: Das weißt du doch, da warst du doch dabei.“ So würde meine Mutter das jetzt zum Beispiel sagen. Zuerst dachte ich, Sie haben das bewusst rausgelassen und mit denen zu Anfang darüber gesprochen, dass sie Sie gar nicht ansprechen ...

Nein, nein, nein. Ich kann es nicht genau beurteilen, ich müsste es noch mal gucken, aber das war das Verhältnis zwischen meinen Eltern und mir.

Also, was mir sehr gut gefallen hat, war das Verhältnis, das sie hatten. Man hat sehr schnell gemerkt, man hatte keine Scheu voreinander. Bei dem Film danach („Zwiebelfische“), bei diesem Menschen, der durch die Druckerei gegangen ist und Sie da durchgeführt hat, da hat man schon gemerkt, mit dem hatten Sie jetzt noch nicht ein Jahr lang verbracht oder noch keine große Zeitspanne. Ist das ein anderes Arbeiten für Sie, wenn Sie Leute haben, die Sie wirklich sehr gut kennen, hinter der Kamera und auch vor der Kamera?

Na ja, es geht natürlich eigentlich immer auch darum, Situationen im Film herzustellen wo diese Leute sich wohlfühlen und nicht gehemmt sind. Ich will ja was von denen, und mir sind die ja natürlich auch sympathisch diese Eltern, als auch dieser Prüß, der da durch die Druckerei führt. Mit dem war's kompliziert, weil das ein Mann ist, dieser Herr Prüß, der war der Inhaber dieser Druckerei, und der hat da ja seit, was weiß ich, zig Jahren aber niemanden reingelassen, die letzten Jahrzehnte in seine Druckerei. Der hat also die Bude dicht gemacht und hat alles abgewimmelt, was da ankam und hat gesagt: „Nein, ich will mit niemandem zu tun haben.“ Ich glaube auch, er war enttäuscht und hatte sich mehr erwartet, und er wusste, dass er auf einem Schatz sitzt, diese Sprachen, diese Lettern da. Aber er hat natürlich oft erlebt, dass Leute immer nur kamen und was von ihm abstauben wollten, und niemand aus diesem Dorf da, aus dieser kleinen Stadt, war in dieser Druckerei gewesen. Und ich hatte davon gehört, ich wusste, dass es diese Druckerei gibt. Das ist ja in den Memoiren von dem Jimmy Ernst, dem Sohn von Max Ernst, drin, aber ich wusste nicht, dass es diese Druckerei noch gibt in Glückstadt. Und erst durch ganz merkwürdige Zufälle kam dann raus, dass es diese Druckerei Augustin noch gibt und dann

haben wir versucht, mit diesem Herrn Prüß Kontakt aufzunehmen und das ging überhaupt nicht richtig. Wir hatten aber vorher einen Film in Paris gedreht über die Imprimerie Nationale, das ist die staatliche Druckerei in Paris. Darüber hatten wir einen Film gemacht und irgendwann traf ich diesen Herrn Prüß und hab gesagt: „Herr Prüß, gucken Sie sich das doch mal an.“ Und später hab ich ihn dann angerufen und dann hat er gesagt: „Ja kommen Sie vorbei. Sie können kommen.“ Das ist so ein Dithmarscher Sturkopf, dieser Mann, der hat zuerst überhaupt nicht verstanden und begriffen, was wir wollen. Der wusste nicht, was ist ein Filmemacher, was will der hier. Und wir haben immer nur geguckt und sind da auch ohne Kamera hingegangen und haben gesagt: „Wir werden erst mal genau gucken und mal angucken.“ Der hat das nicht verstanden oder wollte es auch nicht genau wissen, glaube ich. Aber irgendwann war der glaube ich da durch, dass wir so oft kamen und immer wieder kamen und auch Ahnung hatten. Langsam hat der irgendwie die Kurve gekriegt und hat sich gesagt: „Irgendwas muss an denen sein. Das sind ja keine Verrückten oder das sind ja keine Abstauber, sondern da ist irgendwas Besonderes, da kommt was Besonderes auf mich zu.“ Nachher hatte der uns vollkommen ins Herz geschlossen. Es ging ihm zwar immer schlechter, der kriegte kaum noch Luft, da mussten wir dann im Schnitt das meiste rausnehmen, weil er nur noch gehustet hat. Aber mit dem zu drehen ging eigentlich nur, indem wir dann irgendwann so klar das Verhältnis hergestellt hatten, wie er merkte, diese Leute sind in Ordnung. Wir wussten sowieso, dass er in Ordnung ist, für uns war das sofort klar. Und dann am Ende durften wir alles, aber das hat lange gedauert, bis wir überhaupt gedreht haben. Ungefähr ein halbes Jahr sind wir da aus- und eingegangen ohne zu drehen, ohne Kamera. Wie das wäre, sagen wir mit Leuten, die man nicht mag oder die einem unangenehm sind oder die man sogar mit einem Film attackieren will, was es ja auch gibt, das weiß ich jetzt nicht, das ist ein anderes Thema. Aber ich finde, wenn man mit Leuten, die im Film vorkommen, arbeitet, muss es ein möglichst großes Vertrauensverhältnis geben, damit am Ende das, was man herausbekommt, so ist, wie man's eigentlich haben will.

War das im Endeffekt bei Ihren Eltern schwieriger, wenn Sie das vergleichen mit anderen Projekten, die Sie gemacht haben?

Nein, bei „Rendezvous der Freunde“ da wusste ich eigentlich ziemlich genau was ich wollte, und es gab während der Dreharbeiten neue Entdeckungen, weil wir da natürlich alles durchgegangen sind, die ganzen Briefe und die Briefwechsel und das Leben von Johanna Ey noch mal neu bewertet und versucht haben, das dann irgendwie zu

visualisieren. Nein, das eigentlich Schwierige war, die Balance herzustellen zwischen dem Verhältnis Johanna Ey im Film und dem Verhältnis meiner Eltern und als Drittes so eine kunsthistorische Ebene, die da auch noch drin ist. Das ist ja nicht einfach nur so ein Film von A nach B, sondern der spielt sich ja auf mehreren Ebenen ab. Und das ineinander zu kriegen und zu verflechten, dass alle drei Ebenen klar sind und dem Zuschauer verständlich, und dass der Zuschauer ohne, sagen wir mal, dass er belehrt wird, merkt, dass diese drei Ebenen miteinander zu tun haben und dass man die eine Ebene nicht versteht ohne die zweite Ebene und sogar die dritte Ebene und diese Verflechtung. Also das sind überhaupt Sachen, die mir gut gefallen. Deswegen hab ich Ihnen auch diese beiden Filme geschickt, weil in dem nächsten dann, in „Zwiebelfische“, ist es ähnlich. Da geht es ja auf der einen Seite auch um das Leben von Jimmy Ernst, aber natürlich auch um diese Druckerei und dann noch die Mutter. Das sind doch relativ viele Sachen, die da drinnen abgehandelt werden bis hin zu bestimmter Technik, wie eine bestimmte Maschine funktioniert. Und das Problem war eigentlich immer, auch bei dem „Zwiebelfische“-Film, genau herauszubekommen, wie lang man eigentlich eine bestimmte Szene zeigt. Meistens natürlich zu kurz, um dann zur nächsten oder zur nächsten Ebene überzugehen. Wann wechselt man wieder das Thema quasi, wann geht man weg von der Druckerei, von den Buchstaben, von der Fremdsprache, zu dem, zu dem, zu Jimmy Ernst ... und so weiter. Und da also käme dann auch Musik noch hinein, also als Thema, weil das spielt eine große Rolle finde ich, also wie durch Musik oder Töne diese Ebenen miteinander funktionieren.

Die Filme haben ja eine gewisse Ähnlichkeit. Bei dem Film „Zwiebelfische“ fand ich den Anfang noch extremer. Man sah zu Anfang gar keine Personen so richtig. Man hörte zwar worüber es ging, aber die Person selber kam erst sehr spät ins Bild. Es kamen Hände ins Bild oder diese ganzen Druckerzeichen. Das fand ich ähnlich wie beim ersten Film, dass man auch die Bilder sehr bedeckt ließ, also da keine großartigen Hintergrundgeräusche bei diesen Druckerzeichen. Es war ja mit einem Off-Text von Ihnen besprochen.

Ja, in dem Film „Zwiebelfische“, da war das natürlich klar, wie kompliziert das ist, weil es eben diese Personen alle gar nicht mehr gab. Es ist ja eigentlich auch ein Film über Abwesenheit. Also sowohl Jimmy Ernst gibt es nicht mehr, den konnte man nur über seine Biografie einführen, über seine Autobiografie, die er geschrieben hat und dann die Bilder, die es von ihm gibt. Und dann gibt es das Thema der Mutter, die es auch nicht mehr gibt. Max Ernst, den Vater, gibt es auch nicht mehr, also alles Leute, die weg sind. Und diese

Druckerei, die da seit 30 Jahren völlig verlassen leer steht ohne Personen. Und das war relativ schnell klar, dass es darum geht: über die Abwesenheit. Und das fand ich auch das Reizvolle eigentlich an diesem Film und an dem Thema, das zu versuchen. Wie stellt man eigentlich Abwesenheit dar? Vor Kurzem habe ich einen Brief bekommen von einer „Arte“-Redakteurin, die sagte, der Film wär ja sehr schön geworden, aber ich hätte mich ja leider zu spät an sie gewandt, jetzt wo der Film schon fertig wäre. Wenn ich gekommen wäre, bevor ich angefangen hätte zu drehen, hätte sie mir doch einen entscheidenden Hinweis gegeben und durch Hilfe durch Reenactment wäre der Film doch wahrscheinlich in ihren Augen sehr viel besser geworden. Da dachte ich noch: „Mein Gott, wie gut, dass man das nicht gemacht hat, zu der Frau oder überhaupt da hinzugehen. Weil dieser Begriff „Reenactment“ das ist ja genau das, was man nicht wollte, sondern wir haben uns ja genau damit auseinandergesetzt, dass es eben niemanden mehr gibt und endlos diskutiert, ob man jetzt Geräusche da einführt in diesen Raum, wie sie früher mal waren beim Setzen oder beim Drucken. Wir haben uns dann aber eben doch zu was anderem entschlossen, nämlich indem wir eine Komponistin, Ulrike Haage, gefragt haben, ob sie diese Räume herstellen kann durch Töne, durch Klangebenen und so weiter. Musik kann man da gar nicht sagen, das ist ja was völlig anderes, aber eben genau das Gegenteil von Reenactment. Das war eigentlich das Interessante, die Abwesenheit, und dann kam noch die Fotografin Candida Höfer ins Spiel. Das ist natürlich auch immer so ein bisschen oberflächlich, aber gesagt wird von ihren Bildern, dass sie dadurch immer wiederzuerkennen ist, dass Menschen in ihren Bildern fehlen, und dass sie sich quasi weigert, Menschen zu fotografieren oder Räume mit Menschen zu fotografieren, was nicht stimmt. Aber es war eben so, dass als ich das erste Mal in diese Druckerei kam, musste ich sofort an die Fotos von Candida Höfer denken, weil eben auch Leere ist in ihren Bildern, Leere durch Abwesenheit von Menschen, wenn man das so sagen kann. Und darum ging es uns, und deswegen tauchen die Fotos von Candida Höfer auch in dem Film auf, und deswegen gibt es auch immer diese Fotos zum Film und zu der Ausstellung und dem Buch. Also das ist das Thema eigentlich auch, eine Abwesenheit, dass bestimmte Sachen verschwunden sind wie zum Beispiel nach 45, dass eigentlich die meisten Juden verschwunden sind und nicht mehr da sind oder abwesend sind, und eben auch Louise Straus, und dass dann später Jimmy Ernst in Amerika war und so weiter und so weiter.

Wie sind Sie da auf das Thema gekommen?

Zwiebelfische?

Ja.

In den 80er-Jahren kam die Biografie von Jimmy Ernst raus, und das ist ein unglaubliches Buch. Das ist der Sohn von Max Ernst, und er kämpft sich in diesem Buch an seinem Vater ab oder kämpft mit seinem Vater und leidet darunter. Es ist so furchtbar zu lesen. Er leidet darunter, dass sein Vater ihn nicht akzeptiert hat als großen Künstler. Jimmy Ernst ist selber auch Künstler geworden aber er hatte den Eindruck, dass der Vater das überhaupt nicht akzeptiert. Und da beschreibt er sein Leben und beschreibt eben auch, dass er 35 nach Glückstadt gekommen ist in eine Druckerei. Das hatte ich damals gelesen, aber ich wusste nicht, dass es die Druckerei gibt. Und na ja, dann durch Zufall über Paris und diese Imprimerie Nationale kamen wir auf diese Druckerei in Glückstadt. Und plötzlich funkte es bei mir und ich sagte: „Mensch, in dieser Druckerei da war doch irgendwas mit Jimmy Ernst. Und dann hab ich noch mal nachgelesen, und dann wurde es klar, Jimmy Ernst hatte da drei Jahre seine Lehre gemacht, 1935/38. Und wieder gab es plötzlich das Thema zwei Ebenen, also wie beim „Rendezvous der Freunde“: Johanna Ey, meine Eltern, das Bild Rendezvous der Freunde, hier Jimmy Ernst, die Druckerei und Louise Straus und so weiter. Also diese verschiedenen Ebenen und dann plötzlich dachte ich: „Das ist ja ein interessantes Thema, das könnte was sein.“ So entsteht so etwas ja, durch solches Zusammenkommen von Themen, von Dingen, von Einfällen und so weiter.

Wann haben Sie „Zwiebelfische“ gezeigt?

Wann war der fertig? 2011, 11/12. Also der ist drei oder zwei Jahre.

Ach so, der ist dann ja noch brandneu.

Ja, der ist relativ neu.

Für welches Publikum war der im Prinzip bestimmt?

Das weiß ich nicht. Wir haben es gemacht, und wir haben uns überhaupt keine Gedanken gemacht darüber, wer das sehen soll. Wir fanden das interessant und dachten, das wird schon sein Publikum finden und hatten dann allerdings eine Idee. Also weil es mit einem Sender nichts wurde und ich auch darüber ganz froh war, dass es nichts mit einem Sender wurde, weil es immer komplizierter wird, mit Sendern was zusammen zu machen, hatten wir von Anfang an die Idee, dass wir erstens den Film als DVD rausbringen. Und dann war sofort die Idee, weil wir so viel Material drum rum hatten, dass wir unbedingt ein

Buch machen mussten. Und dann haben wir ein sehr schönes großes Buch gemacht, „Zwiebelfische“ hieß das auch, „Jimmy Ernst, Glückstadt, New York“. Und da haben viele Leute interessante Artikel und Beiträge zu geliefert. Und dann haben wir es so gemacht, dass die DVD in dem Buch drin war und haben das verkauft und haben eine erste Auflage gemacht, es waren 1000 Stück, weil wir dachten: „Na ja, so viele Leute wird das vielleicht nicht interessieren. Und diese erste Auflage war ruckzuck weg, obwohl das relativ teuer war, fand ich, 48 Euro. Und dann haben wir eine zweite Auflage gemacht, und die geht jetzt auch gerade zu Ende. Und dann lief der Film noch in Kinos oder Matineen. Und dann, ach so, ach ja und natürlich, wir haben noch zusätzlich was gemacht. Also die DVD und das Buch und dann haben wir Ausstellungen gemacht, wo wir Dinge aus dieser Druckerei ausstellen, die Fotos von Candida Höfer. Der Film läuft da und wir machen dann noch museumspädagogische Geschichten. Und das ist jetzt, glaube ich, an vier Stellen in Museen in Deutschland gezeigt worden. Das hat, finde ich, gut funktioniert. Und als Letztes ist es jetzt in Glückstadt, da ist jetzt noch eine große Ausstellung. Und wir versuchen jetzt gerade, diese Druckerei zu retten quasi, und daraus ein Museum zu machen. Also, das alles aus so einer kleinen Idee, aber eben nicht überlegt, für was für einen Zuschauerkreis oder so was soll der Film sein oder wer soll sich dafür interessieren, sondern wir haben gedacht, wenn wir das interessant fänden und das interessant machen, wird der Film schon seine Zuschauer finden. Und dann mit diesem Konzept eben weg vom Fernsehen. Schwierig natürlich, so einen Film im Kino zu platzieren. Hat an einigen Stellen funktioniert, aber das ist nicht einfach. Aber dann mit dem Buch, Ausstellungen und Museen, das hat sehr gut funktioniert.

Ist das noch mal ein anderes Element? Ich kenn das von Thomas Schadt, der auch ein Buch gemacht hat, „Butte Montana“, das hat schon die zweite Auflage. Meinen Sie, das was da drinsteht ist eine andere Qualität? Ist das etwas, was man in dem Film nicht findet?

Na ja, in dem Buch „Zwiebelfische“ da gibt's einen großen Artikel drin über die Druckerei selbst, wie es angefangen hat, warum und so weiter. Das ist ja im Film gar nicht unterzubringen gewesen. Und Krempel, der Direktor vom Sprengel Museum in Hannover, der Spezialist für Louise Straus und Jimmy Ernst, der hat einen langen Artikel über die Familie Ernst geschrieben, und wir konnten dann natürlich noch sehr viel mehr Bilder und Informationen unterbringen. Abgesehen davon ist es ein sehr schön gemachtes Buch. Es ist zum Teil im Buchdruck gedruckt und wir haben uns richtig Mühe gegeben.

Alleine schon wegen der Schönheit und Qualität hat das Buch große Wellen geschlagen. Und ich finde, dass man sich heutzutage, wenn man einen Film macht, übers Verwertungskonzept Gedanken machen muss. Also, das ist nicht wie früher, dass man wie Klaus Wildenhahn meinetwegen sein Zeug machen konnte. Das war ja nun besonders einfach für ihn, weil er im Fernsehen als Redakteur angestellt war. Natürlich hatte er es schwer im Sender, aber er konnte da ja seine Sachen unterbringen. Als er dann pensioniert wurde und eine Nachfolgerin hatte, da wurde es ja schon komplizierter, die hatte ja schon gar keine Ahnung mehr vom Dokumentarfilm. Und das wurde immer schwieriger und ist heute fast unmöglich, also für uns hier in der Thede, mit Leuten im Sender zusammenzuarbeiten, weil die diese Art von Film nicht wollen, aus welchen Gründen auch immer. Und wir müssen uns Gedanken machen: Wie wollen wir eigentlich unsere Filme machen? Also jetzt bei „Zwiebelfische“ war die Idee eben mit dem Buch. Eine Kollegin von uns hatte jetzt einen großen Film gemacht über Brokdorf. Da hat sie eine deutschlandweite Tournee gemacht in allen Kinos, die möglich waren. Das läuft im Kino, wenn man das richtig organisiert. Und der Film hat jetzt einen Preis der deutschen Filmkritik bekommen. Das Fernsehen sagt: „Was sollen wir mit so einem Film? Das interessiert uns überhaupt gar nicht, das finden wir abartig.“ Ja, man muss sich Gedanken machen, wie man heute Filme eigentlich unter die Leute bringt. Und das gibt es, man muss sie nur finden diese Ecken und Nischen und Schubladen und was es da gibt. Die muss man finden und dann klappt das. Das ist mein Eindruck.

Ich finde es auch sehr schwierig, solche Plattformen zu finden, Plätze für Formate, wie sie Klaus Wildenhahn gemacht hat. Man sieht das teilweise nur noch auf 3sat ab 23 bis 24 Uhr. Und ich frag mich: „Wollen die Leute das? Wo liegt die Problematik damit, wenn man das wahre Leben zeigt? Was verstehen die Leute da nicht dran oder was finden sie wirklich nicht interessant daran?“ Ich meine, irgendwo muss es ja dran liegen, dass sie nur noch so gesprintetes Zeug gucken oder Zeug, wo alles Mögliche passiert.

Na ja, es gibt sicher tausend Gründe, warum das nicht mehr funktioniert zwischen Dokumentarfilm und dem Fernsehen. Ich meine, früher gab es eben solche Redakteure, wie Klaus Wildenhahn oder Werner Dütsch im WDR und andere in andern Sendern, und die wussten, was los war, weil die selber solche Filme mochten oder selber gemacht haben. Heute wollen die auch zum Teil, das ist mein Eindruck, irgendwie ihre Schreibtische leer haben, die wollen da nicht so viele Skripte oder so Zeug liegen haben. Und wenn du von deinen Kunden, also von deinen Filmemachern, verlangst, dass sie im

Grunde genommen alles vorher aufschreiben, was in Minute drei passiert und wer dann auftritt und was der sagen wird und so, ist das natürlich einfach für die Redakteure, meine ich. Die können sich drauf verlassen, dass es so nicht wird, aber das ist ihnen auch egal, ob das so wird oder nicht. Aber wenn ihnen der Film nicht gefällt, kommen sie mit dem Skript und sagen: „Aber Sie haben gesagt, in Minute drei kommt der so und so und sagt das und das, das ist aber in Ihrem Film gar nicht drin.“ Da sagen Sie: „Aber den Mann gab es ja nie oder den wird es nie geben“, oder so. Dann sagen sie entweder: „Ja, okay gut“ oder sie sagen: „Das gefällt uns nicht, das können Sie so nicht machen.“ Und dadurch wird das mehr und mehr abgeblockt das wahre Leben, wie wir so sagen. Ich weiß es auch nicht, aber ich hab den Eindruck, es kann gar nicht so weitergehen. Also ich kann mir gar nicht vorstellen, dass die Zuschauer sich das auf Dauer angucken. Eine Zeit lang funktioniert das vielleicht, aber eigentlich kann es nicht weitergehen, und das Öffentlich-Rechtliche wird meiner Meinung nach große Schwierigkeiten kriegen, weil es nicht funktioniert. Wir lästern ja hier über das Kukident-Fernsehen, aber sie bemühen sich. Jetzt haben sie ja diese Sparten, wie „Neo“ und so was und Kultursender und so, aber das merken sie auch, dass das auch nicht funktioniert. Das ist ja auch eine Sauerei, wie kann man denn das, was eigentlich wichtig ist, in Nebenschienen unterbringen und hoffen, dass da irgendwie die Leute gucken. Das gucken die ja auch nicht, so geht's eben auch nicht. Aber wie es wirklich sein wird, das ist, finde ich, noch nicht klar. Ich wüsste keine genaue Analyse darüber. Ich kenne keine und kann sie selber im Moment auch nicht erstellen. Warum es nicht funktioniert und was es anstelle dessen geben wird, das ist noch unklar. Gut, es gibt so was wie Filmförderung. Wir haben unsere Filme zum großen Teil mithilfe der Filmförderung hergestellt und immer weniger mit dem Fernsehen und können das machen, weil wir, wie ich eben sagte, immer genauestens überlegen: „Was kann man mit diesem Film machen, wo muss man ihn lancieren, wo muss man ihn unterbringen, wo ist das Publikum, das diesen Film sehen will?“ Und bisher hat es funktioniert. Wir stehen sogar auf dem Standpunkt, dass das eigentlich die Zukunft ist, dass das eigentlich das Modell ist. Das Verrückte ist, ich war Ende der 60er-Jahre, 1970 ungefähr, in London in einem Filmkollektiv, Cinema Action. Und in diesem Filmkollektiv wurden Filme gedreht, und die wurden auf großen Gewerkschaftsveranstaltungen oder bei Fabrikbesetzungen oder Werftbesetzungen und so gezeigt. Und dann gingen wir anschließend mit einer großen 35mm-Filmdose rum und haben Geld gesammelt, und die Leute haben alle ihre Scheine rausgezogen und haben Geld in diese 35mm-Büchse getan. Das war quasi die Bezahlung. Jede Vorführung wurde bezahlt und das wurde am Ende auf einen Haufen auf

den Tisch gelegt und dann wurde das zusammengezählt und davon wurde dann der nächste Film gedreht. Und irgendwann, das war das Interessante an dieser Bewegung, dass irgendwann der BBC gemerkt hat, dass es eine so interessante Bewegung in England in vielen Städten gab, dass ein neuer Kanal gegründet wurde, Channel 4 in London von BBC. Und diese Workshops wurden quasi eingekauft von Channel 4, die gehörten quasi zur Gründung von Channel 4. Das war der erste große Kulturkanal in England. Und diese Workshops, eben auch Cinema Action, haben dann für Channel 4 gearbeitet und wurden von Channel 4 teilweise finanziert. Das ist natürlich längst vorbei, auch in England, aber diese Form der genauen Analyse, wo kommt mein Film eigentlich hin, wo gehört er hin, das scheint wichtig zu sein. Und wenn man Filme dreht, die wirklich mit der Realität zu tun haben, dann gibt es natürlich auch ein reales Publikum, ein Publikum, was diesen Film gerne sehen würde. Jetzt sind wir weit weg von den beiden Filmen, aber das ist mal so als Ausflug zu Verwertung und Möglichkeiten, wie man heute Filme drehen kann, und wie man sie finanzieren kann.

Ich hab noch eine Frage dazu. Wie machen Sie das hier bei Thede eigentlich? Setzen Sie sich zusammen und diskutieren das erst mal aus, bevor Sie überhaupt einen Film angehen? Setzen Sie sich nur zusammen, wenn Sie ein Thema haben und gucken dann, wo könnte der Film hinpassen?

Nein, überhaupt nicht. Nein, nein, ganz anders. Also jeder hat im Grunde genommen seine Ideen und fängt an zu arbeiten. Es wird hier nicht auf einem Plenum das Thema durchgesprochen, sondern jemand hat eine Idee und fängt an zu arbeiten und irgendwann, wenn er es für richtig hält oder wenn sie es für richtig hält, kommt sie her und sagt: „Übrigens, ich hab eine neue Idee und bin da dran und so.“ Entweder kommen den anderen auch Ideen, aber im Grunde genommen sind die Leute einzelne Autoren, die ihre eigenen Filme und ihre eigenen Ideen entwickeln. Und erst ab einem bestimmten Stadium, das ist unterschiedlich natürlich, wann das ist, kommt das dann hier auf den Tisch. Aber es ist nicht so, dass dann gesagt wird: „Das passt nicht zu uns“ oder so, irgendwie passt es dann schon, irgendwie läuft es. Wir sind ja eine Produktionsfirma, wenn jetzt viele Leute gleichzeitig eine Idee haben, überlegt man sich ja: „Wie können wir das finanzieren, wo kriegen wir das Geld her?“ Wär ja blöd, wenn wir bei irgendeinem Ministerium oder irgendeiner Filmförderung fünf Bücher einreichen und uns gegenseitig Konkurrenz machen. Also, das ist dann natürlich schon eine wichtige Auseinandersetzung: Wo kriegt man das Geld her, wie koordiniert man das? Oder zum Sender zu gehen ist ja

blöd mit mehreren Filmen gleichzeitig. Aber so entsteht das hier langsam und dann kommt das nächste Stadium natürlich, wie dann, sagen wir mal, die einzelnen Leute Hilfe brauchen von außen oder kann das mit uns von hier geleistet werden.

Wie war das bei dem Film, den Sie über Ihre Eltern gemacht haben? Wo lief der?

Der wurde relativ gut verkauft. Der wurde vom NDR gekauft und von Arte und lief dann auf Festivals und es gab dann mehrere Verkäufe. Und er lief ab und zu im Kino. Da fing das schon in Museen an. In Kunsthallen und Museen, wenn die irgendwas zu Max Ernst gemacht haben oder zu dem Bild „Rendezvous der Freunde“, dann tauchte eben im Programm oft der Film auf und wurde dann gekauft von irgendwelchen Museen. Und vom Goethe-Institut, also der übliche Weg.

Wie ist das für Sie, wenn Sie jetzt diese Bilder teilweise noch sehen, die da bei Ihren Eltern hingen? Sind Sie dann gleich wieder in dem Film drin? Ich stell mir das schwer vor, da irgendwann rauszukommen, weil man ja irgendwie sehr verbunden ist mit seinen Eltern und dem Ganzen. Wenn man dann noch so intensiv einen Film macht...

Ja, ich muss sagen, wenn ich nach Köln komme und gehe ins Museum Ludwig, will ich eigentlich was völlig anderes sehen, eine Ausstellung angucken oder so, aber irgendwann ertapp ich mich dabei, wie ich durchs Museum schlendere und ich frag mich: „Was mach ich eigentlich in dieser Abteilung hier?“ Und dann gehe ich irgendwann in den Raum, wo das Bild hängt und wundere mich jedes Mal, wie klein das Bild ist, das ist enorm. Also, ich komm in den Saal da, in den Raum, und denke, das ist ja so klein das Bild, das erinnerst du doch riesig. Das hing bei uns so riesig groß, aber das hing natürlich damit zusammen, dass ich so klein war als Kind und das Bild so groß war. Und dann setze ich mich hin und gucke mir das Bild an in Ruhe und gucke die Leute, wie andere Leute sich das Bild angucken. Aber ich geh schon immer gucken, das stimmt.

Aber kommen Ihnen da so Sachen in den Kopf, wo das Bild hing oder was Sie da gemacht haben oder Gedanken an Ihre Mutter oder irgendwas? Ich meine, das ist ja ein sehr persönliches Bild für Sie, weil da ganz viele Erinnerungen mit verbunden sind.

Doch, und ich erinnere mich da natürlich an die Dreharbeiten, das stimmt schon. Also weil es eben eine große Ausstellung war, das ist auch im Film drin. Die haben dort im Museum Ludwig eine riesige Ausstellung gemacht, die hieß „Rendezvous der Freunde“ und haben

eine riesige Ausstellung gemacht um dieses Bild herum. Das sieht man auch, da gehe ich mit meiner Mutter da in das Museum. Und die EndEinstellung, wie ich mit meiner Mutter vor diesem Bild stehe, ist in dieser Ausstellung im Museum Ludwig. Doch, das fällt mir schon ein.



237.Einst._4.07.Sek



238.Einst._52.03.Sek



239.Einst._56.22.Sek



240.Einst._1.02.06.Min

Dann fällt mir immer auf, dass das Bild jetzt eben Glas hat und dadurch etwas grüner geworden ist. Und ich muss eben dran denken, wie wir in dem Raum, wo das Bild damals hing, Fußball gespielt haben und dass meine Eltern Kettenraucher waren und das Bild immer weiter unter Nikotin verschwand. Das sind so Gedanken, die mir kommen, wenn ich in dem Raum im Museum Ludwig sitze und dieses Bild gucke. Ja.

Aber ist das im Endeffekt einfacher für Sie, wenn Sie nicht so einen Bezug haben zu den Leuten in den Filmen?

Nein, aber ich finde es auch nicht kompliziert. Also was heißt leichter? Also ich finde es nicht kompliziert.

Also irgendwann schiebt man den Film ja teilweise aus dem Kopf raus. Das ist ja anders mit Themen, mit denen man so richtig verflochten ist, die sind eigentlich so eine Art Aufarbeitung bei sich selber.

Na ja, also ich finde, bei mir jedenfalls sind alle Filme, die ich gemacht habe, vielleicht mit Ausnahmen, aber so lange vorbereitet als Thema und sind so langsam entstanden und ist so lange dran gearbeitet und sich so intensiv damit auseinandergesetzt worden, dass alle diese Filme eigentlich völlig präsent im Kopf sind und in Erinnerung sind. Und bei bestimmten Geräuschen oder bei bestimmten Gerüchen oder bei bestimmten Situationen sind diese Filme sofort da oder wenn ich manchmal einen bestimmten Satz von Leuten höre, fällt mir sofort eine bestimmte Szene ein aus den Filmen. Man hat die ja doch so häufig gesehen oder damit im Schneiderraum gearbeitet, bis sie entstanden sind, dass das doch eigentlich zum visuellen Repertoire gehört und so präsent ist. Manchmal ertappe ich mich dabei, dass ich bestimmte Sätze spreche, und während ich den Satz spreche genau

weiß, aus welchem Film das ist, aus welchem Kommentarteil. Vor Kurzem war das wieder so, da war irgend eine Szene, wo ein Mann an einer Maschine arbeitet und es ging um Sabotage in der Nazizeit, und da sagt der eine Kollege zum anderen: „Steckengeblieben? Steckengeblieben?“ Und allein diese Betonung ist immer in meinem Kopf drin und ich erinnere mich sofort. Irgendjemand benutzte eben vor Kurzem das Wort steckengeblieben, und ich hatte diesen ganzen Film sofort da und hab den sofort rekapituliert. Aber das liegt daran, glaube ich, wie wir arbeiten. Also das sind lange Prozesse, das sind nicht irgendwelche schnellen Geschichten, die, sagen wir mal, in einem halben Jahr abgedreht sind, also im halben Jahr fertig sind oder ein Thema, was einem aus der Zeitung entgegenfliegt und bei dem man sagt, na ja, darüber mache ich einen Film. So arbeiten wir nicht und ich nicht, und dadurch sind das doch so lange Zeitabschnitte in einem Leben, dass das in einem völlig drin ist. Also hier bei „Zwiebelfische“, wie lange haben wir daran gearbeitet? Wir haben einen Vordreh gemacht, dann war das Geld alle, dann haben wir lange daran gesessen und den Vordreh zusammengebaut, dann haben wir das eingereicht, dann gab es die nächste Förderung und Nachdreh, weil dann im Schneiderraum klar wurde, da fehlt was. Er ist ja nicht in dem Sinne wie ein beobachtender Film oder im Sinne von Leacock oder so, das ist er ja nicht. Er ist ja auch nicht synthetisch, aber der Film ist schon sehr zusammengesetzt, sodass eben häufig vorkam, dass man sagte, also jetzt muss die Szene nachgedreht werden oder da fehlt das und das, oder das ganze historische Material, was eingeschnitten wurde, was dann ja auch manchmal erst viel später gefunden wird. Da gibt's eben diese eine Szene in „Zwiebelfische“. Wie durch einen Zufall entdeckten wir, dass in Südfrankreich, in diesem Dorf wo Louise Straus gelebt hat, 1943 ein Dokumentarfilm gedreht wurde über diesen Dichter Jean Giono. Als ich das gehört habe, habe ich versucht, den zu kriegen und zu sehen. Und das ist eben genau in dem Dorf zu der Zeit gedreht, über diesen Dichter Jean Giono, der damals der Beschützer von Louise Straus war. Und als ich das sah, da geht zum Beispiel in dem Film eine junge Frau durch das Dorf, das hätte Louise Straus sein können, weil sie war zu dem Zeitpunkt genau dort. Das sind natürlich Zufälle, die entstehen, die aufeinandertreffen mit anderen Dingen, die aber natürlich von vornherein gar nicht geplant waren. Wir wussten am Anfang überhaupt nicht, dass es dieses Material gibt. Erst dadurch, als wir da hingefahren sind, gedreht haben, nachträglich dann noch mal was in Manosque gedreht haben, in dem Ort dann von diesem Mann gehört hatten, der das gedreht hat, der aber nicht mehr lebte, aber ein anderer verwaltete das Material, hatte es im Keller, hat es dann gesucht. Dann kam es hier an und so setzt sich ja der Film

zusammen, aus so kleinen Stücken und gefundenen Sachen und entdeckten Sachen. Das ist ja was völlig anderes, als losgehen mit der Kamera und mit einer Ernte nach Hause kommen, um dann, sagen wir, noch ein halbes Jahr im Schneiderraum zu sitzen und aus dem Material, was dann entstanden ist, einen Film zu machen. Das ist hier anders und ich weiß, es gab große Auseinandersetzungen auch mit Wildenhahn und mir, weil es eine ganz andere Herangehensweise zum Beispiel ist als von Wildenhahn und auch Tuchtenhagen. Die würden das ja so nie machen, was natürlich auch richtig ist. Aber ich fand das immer, nicht die interessantere Variante, aber ich fand das war immer das, was mich interessiert hat, so zu arbeiten, so mit Stücken, mit gefundenem Material und entdecktem Material, solche Filme über mehrere Ebenen zu erzählen.

Wie bauen Sie die Stücke nachher zusammen? Machen Sie sich dann einen großen Plan an der Wand und schieben die Teile hin und her oder passiert das alles im Kopf?

Nein, nicht im Kopf. Also ich zeichne schon eine Menge und mache Grafiken und Strukturen und Ebenen und Bilder und Karteikarten. Auf der einen Seite ist da der Schneiderraum oder der Schneidetisch und der Monitor oder die Monitore, und dahinter an der Wand entstehen große Schlachtpläne, ja.

Und wenn Sie das vergleichen mit früher, mit 16mm, ist das für Sie heute einfacher, oder ist das für Sie irgendwie schwieriger eine klare Linie zu finden? Man kann ja mit dem Avid zum Beispiel immer wieder zurückgehen ins Material.

Ja, das ist auch eine Sache, über die ich oft nachdenke und versuche, mich zu erinnern, was damals anders war.

Oder vielleicht noch eine Frage dazu. Im Prinzip kostet das Material, worauf man dreht, ja nichts mehr. Ist das auch beim Drehen für Sie jetzt anders? Klaus Wildenhahn hat erzählt, seine Aufgabe bestand darin, zu überlegen, wann wird die Kamera ausgelöst und wann ist Schluss. Wie war das damals für Sie in der 16mm-Zeit und dann auch bezogen auf den Schnitt und diese ganze Arbeitsstruktur?

Na ja, bei 16mm war natürlich schon diese Rollenlänge ein Problem. Wenn man mit bestimmten Leuten gesprochen hat und es waren noch, sagen wir mal, 20 Meter drauf, hat man sich überlegt, drehen wir die 20 jetzt zu Ende und wechseln dann die Kassette oder wechseln wir jetzt schon die Kassette, weil das eine lange Szene wird. Das waren ja

entscheidende Sachen, über die man nachdenken musste, sowohl als Kameraleute als auch als Regisseur. Manche behaupten ja, es wurde damals sparsamer gedreht. Das wurde es sicher auch, aber ich meine als Regisseur oder vielleicht besser als Filmemacher muss man ja eigentlich nur aufpassen und dafür sorgen, dass alles stimmt, dass die Stimmung im Raum richtig ist und dass die Atmosphäre gut ist oder dass die Leute sich wohlfühlen, dass es konzentriert ist. Und das ist bei Filmen und bei Video nicht anders. Also es machen andere ganz anders, das ist ja klar, drehen einfach durch oder weiter oder unkonzentriert, aber das sieht man manchen Filmen auch an, finde ich, dass da überhaupt nicht dafür gesorgt wurde, dass es diese Konzentration gibt und dass die erst in der Montage eigentlich entsteht. Ich bilde mir ein, das an bestimmten Einstellungen zu sehen, ob es während der Einstellungen diese Konzentration gab oder nicht. Das sieht man eigentlich auch an der Kamera. Das wirklich Großartige an guten Kameraleuten ist, dass die natürlich auch selbst entscheiden, wo sie einschwenken. Man kann diesen Kameraleuten nicht sagen, wo sie einschwenken sollen, das wäre ja furchtbar. Es gibt ja Regisseure, die tippen diesen Kameraleuten auf die Schulter und sagen: „Guck mal, jetzt musst du mal nach links rübergehen oder nach rechts rüber“, während die gerade dabei sind, in die andere Richtung zu gehen. Der Unterschied zwischen früher und heute ist natürlich so, dass früher, wenn man eine Szene umstellte im Film auf Zelluloid, war das etwas umständlicher. Das Umrollen oder das RuntervomGalgen-Nehmen und nochmals neu zu ordnen und neu zu beschriften und so, das hat Zeit gekostet. Aber es war natürlich auch Zeit zum Nachdenken, das war ja auch prima. Und heute, wo auf Klick ein ganzer Film umgebaut wird, kann es sicher auch dazu kommen, dass es unkonzentrierte Entscheidungen gibt und dann sagt man: „Na ja, gut, dann lass uns das doch mal so machen.“ Und dann sieht man, es ist nix, dann lass es uns anders machen. So kommt man eben zu diesen vielen verschiedenen Variationen, die eigentlich nix bringen. Es ist natürlich auf der einen Seite auch ein Vorteil, sich Dinge schnell angucken zu können. Damals, ich fand das auch gut, da waren Entscheidungen nötiger, man musste sagen: „Jetzt möchte ich, dass diese Szene doch noch mal drangehängt wird.“ Dann guckte einen die Cutterin aber auch dreimal an, ob man das wirklich ernst meinte. Und wenn man das ernst meinte, dann wurde das gemacht.

Ich finde das, was Sie eben gesagt haben, sehr interessant, dass man den Kameramann nicht steuern kann. Wenn Sie mit einem Kameramann oder einer Kamerafrau

zusammenarbeiten, schauen Sie beim Drehen manchmal ins Material rein, kontrollieren Sie die Bilder, oder haben Sie da volles Vertrauen?

Ich meine, bei „Zwiebelfische“ ist es ja so, da gibt es einmal die Ebene der reinen dokumentarischen Kamera, die da Herrn Prüß und die Interviews und so was führt. Aber dann gibt es eine zweite Ebene, da habe ich mit einem speziellen Kameramann zusammengearbeitet, mit Jörn Staeger, der kommt hier aus Hamburg auch von der HfbK. Ich kenn den ganz gut und ich weiß, dass das so ein Bastler ist, ein absoluter Spezialist, der überlegt sich für eine Szene Möglichkeiten, wie man das drehen kann. Und sein Lieblingsthema ist Fahrten, Kamerafahrten. Dann hab ich ihn gefragt und hab ihm gesagt: „Weißt du was, du musst etwas bauen, dass in dieser Druckerei die Kamera immer in Bewegung ist, es soll keine Standbilder geben, das soll durchfließen. Die Fotos von Candida Höfer sind die Standbilder und die Kamera muss sich bewegen.“ Und dann hat er eben die Kamera auf Schienen gebaut, aber er schiebt die Kamera nicht, sondern er hat diese Kamera verbunden mit einer Stange und einem Schneckengewinde und einer Kurbel mit einer Übersetzung. Und dadurch fährt die Kamera, während er diese Kurbel dreht. Und das hab ich mir natürlich auf dem Monitor angeguckt. Da hat er einen Monitor angeschlossen, und ich sah also den Raum, sah seine Montage da, seine Stellage, auf der diese Kamera fuhr. Und ich sah seinen Arm, seine Hand, seinen ganzen Körper und noch den Monitor, auf dem das Bild abgebildet war, was er von der Kamera rüberbrachte. Und das war ein toller Moment, weil ich seine Bewegung an dieser Schnecke sah und sah auf dem Monitor auch, wo die Kamera ruckelte oder stehen blieb oder zögerte. Also wenn sie wirklich stehen blieb, dann haben wir abgebrochen. Und das sollte ganz langsam sein, das war eben der Witz und immer eben vor dem Stehenbleiben sein. Das hätte man wahrscheinlich im Trick auch machen können später oder danach da einfach programmieren können. Aber ich dachte, das muss irgendwie mit der Hand gemacht sein, es geht hier um Bleilettern, Holzbuchstaben, um Handsatz, frühes Jahrhundert, das ist vielleicht eine adäquate Möglichkeit das zu zeigen, und das fand ich toll. Also ich hätte ungern, sagen wir mal, nur auf den Monitor geguckt, weil dann hätte ich womöglich dauernd gesagt: „Ne Jörn, das wackelt hier, das ist ...“ Aber dadurch, dass ich auch seinen Körper sah, war das plötzlich so ein Einklang zwischen dem, was er machte und dem, was man sah. Und später dann mit Geräuschen drüber von Ulrike Haage, das sind, finde ich, sehr schöne Aufnahmen geworden. Das hätte man mit einer Elektronik, mit Computer-Gesteuertem, nicht hingekriegt, das hätte ganz anders ausgesehen und wär mir viel zu glatt gewesen und zu ordentlich und keine Ruckel drin. Die hätte man

wahrscheinlich reinbauen müssen, um das zu simulieren. Aber da hab ich das natürlich gut gefunden, auf den Monitor zu gucken. Das war das erste Mal, dass ich auf einen Monitor geguckt habe, um zu erfahren, was macht der Kameramann eigentlich. Aber sonst, finde ich das unvorstellbar, dass man auf einen Monitor guckt, obwohl man sich natürlich manchmal ärgert. Hinterher sagt man: „Warum haste denn nicht links das gesehen, da war doch das links?“ Hab ich nicht gesehen, ja aber ... Und so gibt es Streit, ist ja klar, oder Ärger. Aber ich meine, wenn jemand eine Kamera führt, dann führt auch der die Kamera, oder?

Machen Sie lieber Spielfilm oder lieber Dokumentarfilm?

Also manchmal wünsche ich mir auch, wenn es zu kompliziert wird in der Vorbereitung, sagen wir mal für den Dokumentarfilm, man könnte das ganze Thema doch mal husch, husch einfach im Spielfilm abhandeln. Weil es wirklich komplizierte Sachen gibt, die nicht glücken, wo es die bestimmten Leute nicht gibt oder es gibt sie und sie wollen dann doch nicht vor die Kamera und so. Also ich hab im Moment so ein Thema wo ich denke das wär im Spielfilm zu machen. Aber dann verwerfe ich das ganz schnell und denke, das ist ja vollkommener Quatsch. Wir haben eben hier vor Jahren einen Film gedreht, „Lubitsch Junior“, das ist ein Spielfilm, der einzige, den wir gedreht haben. Ein durchkomponierter Film mit einem Schauspieler, aber dokumentarischem Teil, aber es sieht aus wie ein Spielfilm, es ist aber ein Fake, ein Fake von 1990. Und der ist uns damals schwer angekreidet worden, besonders von den Dokumentarfilmmachern natürlich, die haben gesagt: „Wie könnt ihr, wie könnt ihr denn so was machen ...!“ Und das war auch grenzwertig, aber der Film ist unglaublich. Aber sonst würde ich nie mit Spielfilm anfangen, nein. Also nein. Ich meine, manche Filme sind wie Spielfilme, weil alles vorher durchgedacht ist, durchgecastet und durchgebaut und durchstilisiert. Die können auch gut sein, finde ich, manchmal geht's vielleicht. Also ich finde, man sollte da nicht so dogmatisch sein. Nein, aber nicht wirklich Spielfilm, nein, nein, nein.

Vielen Dank.