

Ebbo Demant



Gespräch: 02.09.2014

Über die Filme:

Lagerstrasse Auschwitz (1979, Regie)

Freiheit für Nelson Mandela (1986, Regie)

Auf der Suche nach der verlorenen Zeit (1987, Regie)

Der Name Ebbo Demant war mir im Abspann verschiedener Filme, zum Beispiel von Harun Farocki, aufgefallen. Auf meine Anfrage kam die unkomplizierte Antwort: „Lieber herr michaelis, das geht in ordnung. wann? wo? in sinzheim oder ludwigsburg? herzlich, ebbo demant.“

Ebbo Demant hat Publizistik, Geschichte und politische Wissenschaften studiert und über Hans Zehrer promoviert. Seit 1970 arbeitete er beim Südwestfunk als festangestellter Reporter und Autor für Dokumentarfilme und Features. Jetzt lehrt er an der Filmakademie Baden-Württemberg Dokumentarfilm. Um seine Filme anschauen zu können, musste ich sie beim Südwestfunk bestellen und einige Zeit darauf warten. Am 2. September 2014 treffe ich um 12 Uhr mittags bei ihm in Sinzheim ein. Bevor ich die Kamera aufbaue, zeige ich ihm Auszüge aus anderen Gesprächen. Einen Platz, an dem er sitzen will, hat er schon ausgewählt. Wir sprechen über die Filme „Lagerstrasse Auschwitz“, „Freiheit für Nelson Mandela“ und „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Andrej Tarkowskij Exil und Tod“. Ebbo Demant erzählt von seiner Freundschaft zu Andrej Arsenjewitsch Tarkowskij. Die Filme „Iwans Kindheit“ und „Nostalgie“ haben ihn sehr beeindruckt.

Was war der Ursprung bei Ihnen, Dokumentarfilme zu machen?

Na, es ging mir weniger darum, Dokumentarfilme zu machen, sondern überhaupt Filme zu machen. Und der Ursprung ist in meiner Schulzeit. Da war ich befreundet mit dem Sohn eines Kameramanns. Der Kameramann war Sepp Allgeier, der die Bergfilme mit Luis Trenker gemacht hat und mit Leni Riefenstahl gearbeitet hat, Olympiafilm und andere. Er war nach dem Krieg in Freiburg im Breisgau und war ein bisschen verfemt durch seine Vergangenheit und machte dann Filme, „Links und rechts der Autobahn“ hießen die. Sein Sohn Hans-Jörg Allgeier, der dann später auch Kameramann wurde, der Freund von mir und ich, hatten ihn zu begleiten, ihm zu helfen, Stativ zu schleppen, und solche Dinge. Das war halt die Begegnung mit diesem Werkzeug, die mich fasziniert hat. Und dann hab ich mich politisch sehr interessiert und entsprechend studiert. Die Anfänge waren dann Mitarbeiten beim Hörfunk. Und dann hab ich hier auch beim SWF in Baden-Baden ein Ferienvolontariat gemacht und hab da die Verbindung gehabt und bin dann dadurch hier hängengeblieben. Zunächst hab ich politischen Journalismus gemacht, den „Report“, also Magazinjournalismus, aber mich hat immer die größere Fläche interessiert, die intensivere, langfristige Arbeit, und da hatte ich dann die Möglichkeit ziemlich schnell bekommen. Ich hatte immer das Glück, dass ich gute, also für mich gute, unterstützende Vorgesetzte hatte im Sender Südwestfunk, Fernsehdirektoren, die ein Gefühl hatten für dokumentarisches Arbeiten und das unterstützt haben, Dieter Stolte, Dieter Ertel zum Beispiel. Ertel, der auch selbst viele Dokumentarfilme gemacht hat, Stuttgarter Schule, war Redakteur. Durch diese Vorbilder und auch Leitbilder bin ich halt immer tiefer in diese Arbeit gekommen. Deren Arbeit hat mich auch immer interessiert, also was die vorher gemacht haben und wie haben sie's gemacht. Und ich habe mir sehr früh immer Filme angeschaut, auch schon in früher Kindheit, also jeden Mist, „Zorros schwarze Peitsche“ und weiß ich was und mir dann immer angeschaut, wie haben die das gemacht, wie wurde geschnitten, wo stand die Kamera. Ich hab mir Kino wirklich reingesaugt, in meiner ganzen Jugendzeit und dann auch Studentenzeit später in Berlin. Da liegt der Ursprung des Interesses.

Sie sind einer der Wenigen in meiner Sammlung, die beim Sender gearbeitet haben. Was meinen Sie, was war die Stärke für Sie, dort zu arbeiten?

Die Stärke lag in der Möglichkeit, von Beginn an Einfluss zu nehmen auf Produktionsmittel und Produktionsweisen. Und die Stärke lag auch in der materiellen Unabhängigkeit.

Ich musste nicht arbeiten um zu leben, ich bekam jeden Monat mein Gehalt. Na ja, natürlich konnte ich mir Mist auch nicht leisten, und ich musste mich auch immer wieder bestätigen in der Arbeit, aber diese Sicherheit gab mir eine Unabhängigkeit, und das ist ja auch eine Entwicklung. Später bin ich dann selbst in Funktionen hinein gekommen und konnte dann selbst bestimmen. Auch was ich machen wollte, bedurfte nur des Segens der Direktoren oder Chefredakteure und wie ich schon sagte, weil ich immer Glück hatte mit Personen, zu denen mich ein gutes Verhältnis verband. Insofern gab es da selten Schwierigkeiten. Also, die haben dann gesehen, dass ich nicht zu schlecht war in ihrem Sinne, und haben mich dann machen lassen, haben mir große Freiheiten gegeben. Als ich dann, wie gesagt, selbst in Funktionen kam, war das Vertrauen da „von oben“ und das gab mir die Möglichkeit, sowohl Kollegen hierher zu ziehen – von Farocki über Thomas Schadt bis Peter Nestler –, die teilweise schon verfilmt waren und keine Möglichkeit mehr bekommen hatten, lange Zeit, also sie wieder heranzuziehen in unsere Fernsehkultur. Das gab eine große Befriedigung. Und da es auch, sagen wir mal, in dem Sinne erfolgreich war, also man muss dann ja immer Erfolge vorweisen, und die Erfolge wurden damals nicht unbedingt in Einschaltquoten gemessen, sondern auch in Einladungen zu Festivals und in Preisen, gab es halt bei diesen herausragenden Kollegen immer Erfolge zu verzeichnen. Das erleichterte mir dann auch die Arbeit als Redakteur.

Können Sie beschreiben, welcher Film Ihrer eigenen Arbeit Sie am meisten bewegt hat?

Das ist dann sicher der für später und für die Zeiten wichtigste Film „Lagerstraße Auschwitz“, der in Yad Vashem (Israel) und auch im Museum of Modern Art gezeigt wurde und dort als Dokument liegt. Also weil dieser Film gezeigt hat und für alle Zeiten festgehalten hat, dass Auschwitz-Täter, Mörder, zugeben, was sie da getan haben. Dieses historische Dokument, das ist sicher von großer Wichtigkeit, insofern ist dieser Film auch mein wichtigster wahrscheinlich. Wichtig fand ich auch den Film über Nelson Mandela zu einer Zeit, als der noch im Gefängnis saß und hier als Kommunistenschwein und als Terrorist bezeichnet wurde. Zu zeigen, dass da einer, dem es um Menschlichkeit und um Gerechtigkeit ging, unschuldig im Gefängnis saß und verkam, das hier zu zeigen, das war mir sehr wichtig. Insofern ist auch dieser Film für mich wichtig. Ja, es gibt natürlich andere Filme, die auch sehr persönlich sind, wie der Wüstenfilm oder wie der Film über Andrej Tarkowskij. Persönlich insofern, weil mich das Sujet Wüste immer sehr interessiert hat. Einer meiner ersten Filme war „Armut ohne Ausweg“ in der Sahelzone, also am Rande der Wüste. Ich bin immer mal wieder in der Wüste gewesen, viel in Chile in der Atacama

Wüste. Also diese Landschaft hat mich immer angezogen und fasziniert, auch die Wüste als Parabel. Ja, und Tarkowskij, also es hat mich kaum ein Film so beeindruckt wie seinerzeit „Iwans Kindheit“ und dann später „Nostalgia“, und den Regisseur wollte ich unbedingt kennenlernen und hab ich dann auch kennengelernt. Und dann gab es das Projekt, gemeinsam einen Dokumentarfilm zu machen, also die persönliche Nostalgia Tarkowskij zu dokumentieren. Das war eine sehr bewegende Begegnung, und dieser Film hat mich auch sehr bewegt und ist auch ein sehr persönliches Werk von mir.

Wie war das bei dem Film „Lagerstrasse Auschwitz“? Wie sind Sie an diese Arbeit herangegangen, und wie kam es dazu, dass Sie den Film überhaupt gedreht haben?

Der Ursprung lag in einem Magazinfilm für ein Europamagazin. Da hatte ich eine Gruppe deutscher Jugendlicher in Polen begleitet.



Die hatten dann auch das Lager Auschwitz besucht und mich hatte empört festzustellen, wie wenig diese Jugendlichen damals über die Hintergründe wussten und wie sie sich dann benahmen, nachdem sie das Lager verlassen hatten und im Bus saßen. Hoch die Tassen biertrinkender Weise. Also das hat mich empört, und mir war wichtig, da etwas zu tun. Also, wenn Sie so wollen, ein pädagogischer Impetus. Und als ich mich dann näher mit dem Thema beschäftigte, stellte ich fest, dass ja in Deutschland noch immer über Zahlen diskutiert wurde und es ein Buch gab „Die Auschwitzlüge“, in dem behauptet wurde, dass dieses massenhafte Morden nicht stattgefunden hatte. Je mehr ich mich damit beschäftigte, desto mehr nahm ich wahr, dass dieses Buch und diese These in der deutschen Gesellschaft durchaus Boden gefunden hatten. Und mir ging es darum zu zeigen, welche Lügen sich dahinter versteckten. Das konnte ich nur dadurch, dass ich

versuchte, Täter zu bewegen, die dann sagten, „Ja, so war es, ich war dabei, ich hab's auch gemacht.“ Das war der Ausgangspunkt und es war auch ein Zeitpunkt, in dem dieses System in unserer Gesellschaft immer weniger an Bedeutung hatte, also ins Vergessen geraten sollte. Die bundesrepublikanische Gesellschaft war auf dem Weg ins Vergessen, und für mich war wichtig zu dokumentieren, dass man bestimmte Dinge nicht vergessen kann und soll, und dazu gehörte natürlich ganz vorne Auschwitz. Und wichtig war für mich natürlich, nicht nur jetzt die Sicht der Täter zu zeigen, sondern sie der Sicht der Opfer gegenüber zu stellen, möglichst an einem Ort, wo sich beide mal begegnet waren. Und das war diese Lagerstraße im Stammlager 1. Und es gab ja auch die Dokumentarreihe „Menschen und Straßen“, die ich mit einem Kollegen hier im Südwestfunk auf den Weg gebracht hatte und da war eben der Ausgangspunkt immer eine Straße und ein Platz der Dokumentarischen Geschichte. Und insofern hab ich mich dann da auf diese eine Lagerstraße in Auschwitz konzentriert und jetzt nicht die Geschichte des ganzen Lagers erzählt, sondern ausgehend von dieser Straße die Geschichte des Lagers.

Hatten Sie keinen Zorn auf diese Leute, diese Täter, die da standen?

Na ja, das war halt so, dass ich das Glück hatte, dass es der Zeitpunkt war, wo diese zu lebenslang verurteilten Täter dachten, sie könnten begnadigt werden. Und sie dachten dann auch, durch ihren Gefängnisdirektor unterstützt und auch durch ihre Anwälte unterstützt, dass wenn sie sich mir, also dem Fernsehen, öffnen würden, dass sie dann eher Gnade erreichen könnten. Das war der Ausgangspunkt dafür, dass sie die Zusagen dieser Drei bekamen. Aber das war immer ein Ritt auf der Rasierklinge. Jeden Moment hätten die sagen können, „Abbrechen, also ich will nicht mehr.“ Und das ging dann so los: Diese Gespräche fanden statt im Gefängnis, im Besucherraum. Einer der schlimmsten Auschwitz-Mörder kam da auf mich zu, streckte mir die Hand entgegen und sagte, „Guten Tag Herr Doktor“, unterwürfig fast. Und jetzt war für mich die Situation die, gebe ich diesem Typen die Hand oder nicht. Wenn ich ihm jetzt die Hand verweigerte, bestand die Möglichkeit, dass er sich umdrehte und verschwand. Also ich musste ja doch irgendwo eine Basis aufbauen für ein offenes Gespräch. Ich wollte ja von ihnen etwas. Ich wollte ja, dass sie zu ihren Taten stehen und sagen: Ich war's und hab das und das gemacht. Also diese Möglichkeit wollte ich mir nicht verbauen, indem ich sage, „Sie Dreckschwein, Sie Massenmörder.“ Also ich hab versucht, sagen wir mal, bei allem doch ein menschliches Verhältnis dort aufzubauen. Also nicht der Angeklagte und nicht der Ankläger, sondern der interessierte Mensch.

Aber es war natürlich nicht einfach, und nach den Interviews ging es uns immer schlecht, auch tagelang.



Wie viel Zeit haben Sie da ungefähr verbraucht? Können Sie die Aufnahmezeiten beziffern?

Das waren jeweils nur Stunden. Wir kamen da rein, es wurde aufgebaut und dann hatte ich meinen Fragenkatalog. Ich schätze so zwei, drei Stunden pro Protagonist, auf mehrere Tage verteilt.

Kamen Sie da mit drei, vier Leuten an? Sind Sie dann auch vor Ort geblieben? Kann man das vergleichen mit der Arbeitsweise von Klaus Wildenhahn oder wie würden Sie Ihre Arbeitsweise beschreiben?

Na ja, ich habe mich immer auf die Menschen, denen ich begegne, vorbereitet, habe versucht so viel wie möglich über sie zu erfahren. Aber Vorgespräche habe ich selten geführt, einfach um so die Ursprünglichkeit einer Gesprächssituation nicht vorwegzunehmen, damit die nicht nachher sagen, „ja, wie ich Ihnen vorgestern gesagt habe“, oder „schon gesagt habe“. Also ich habe mich, sagen wir mal, eingelesen in die verschiedenen Protagonisten meiner Filme, aber selten, ganz selten mich vorher mit ihnen getroffen, um Absprachen zu tätigen. Das fand ich nicht so gut, ich wollte es dann auch aus der Situation heraus entwickeln. Es gibt ein Beispiel bei „Flugplatz Mogadishu“ als die

Geiseln da in der entführten Maschine waren. Da hab ich mich so vorbereitet, dass ich mir von der Lufthansa die Sitzplatzanordnung hab geben lassen, wo hat wer gegessen. Einfach um jetzt die Strukturen innerhalb der Maschine zu zeigen. Wer hat da mit wem kommunizieren können und wer nicht und wie war das. Dieses Wissen stellte sich später als etwas sehr Gutes heraus, weil die Leute mir dann sagten: „Ja, wir haben das Gefühl, dass Sie genau wissen, als ob Sie dabei waren. Sie wissen, wo wir waren, mit wem wir da gesprochen haben und an welcher Stelle in der Maschine das war und so.“ Das hätte ich natürlich von ihnen vorher auch erfahren können. Aber mir war wichtig, dass ich das ohne sie herausbekam, damit sie dann auch feststellen konnten, dass ich mich für sie wirklich interessiert habe. Das gibt eine ganz andere Vertrauensbasis.

Ist das so ähnlich wie das, was Jürgen Böttcher mit Seelenachse beschreibt, also dass man den Kern dieser Leute trifft, von denen man dann was bekommt?

Seelenachse ist natürlich ein großes Wort. Also Seelenachse heißt ja, dass da dann auch zwischen den beiden, zwischen dem Interviewer und dem Interviewten, sich eine menschliche Sympathie entwickelt. Natürlich ist das schön, wenn das passiert, aber man muss auch aufpassen, man darf die Distanz nicht zu sehr verlieren. Es ist ja immer noch derjenige, der was will von dem anderen. Also der eine ist Täter und der andere ist Opfer. Wie Georg Stefan Troller mal gesagt hat: „Wir sind alle Menschenfresser.“ Wir Dokumentaristen wollen ja immer noch was. Bei aller Sympathie denke ich während des Gesprächs, das da aufgenommen wird, doch immer auch: Sagt er denn das jetzt, was ich dann auch im Film verwerten kann? Es geht auch um die Verwertbarkeit. Also wenn ich mit einem Menschen wirklich sympathisiere, dann will ich ihn nicht verwerten. Obwohl, das muss ich natürlich als Dokumentarist, wenn ich ehrlich bin.

Auch bei dem Film „Freiheit für Nelson Mandela“ hatte ich den Eindruck, Sie sind derjenige, der auf den Spuren von jemandem ist. Wie kamen Sie dazu, diesen Film zu machen?

Dass es mir darum ging, ein anderes Bild von Mandela zu zeichnen, als das hier in der Öffentlichkeit übliche, das hab ich ja schon erklärt. Dass er eben nicht dieser blutrünstige, kommunistische Terrorist ist, sondern zutiefst Humanist und Menschenrechtler. An ihn selbst konnte ich nicht herankommen, also musste ich versuchen, seine Person durch andere Personen, die ihm sehr nahe standen oder ihn gut kannten, zu beschreiben.



89.Einst._2.17.Sek



90.Einst._32.08.Sek



91.Einst._13.12.Sek



92.Einst._14.23.Sek



93.Einst._10.00.Sek



94.Einst._23.09.Sek



95.Einst._4.00.Sek



96.Einst._4.00.Sek

Warum haben Sie danach, als es wieder aus dem Gefängnis kam, nicht weiter gemacht?

Das Thema war ja Freiheit für Nelson Mandela und nicht Mandela jetzt in Freiheit. Dann wäre es ein anderer Film gewesen. Ich weiß aus seinem Umkreis, dass dieser Film durchaus eine Wirkung gehabt hat. Er ist ja dann auch in anderen Ländern gelaufen, in Skandinavien, soweit ich weiß, auch in den Niederlanden, also er ist in anderen europäischen Ländern ausgestrahlt worden. Ich glaube schon, dass er auch politisch insofern was bewirkt hat, als da dieses andere Bild gezeichnet wurde. Es gab ja auch diese internationale Bewegung „Free Nelson Mandela“ und daran hatte eben dieser Film Anteil. Später sind dann andere gekommen, um den großen Helden abzufeiern und sich selbst damit ein bisschen mit. Das war jetzt nicht mehr mein Ding.

Haben Sie ihn mal persönlich getroffen?

Nein, also er hat mal hier in Baden-Baden einen Medienpreis bekommen, und da lief dann auf allen Kanälen dieser Film. Aber ich war nicht dabei.

Wie gehen Sie an einen Film mit so vielen Elementen, die Sie gefunden haben, heran? Haben Sie vorher die Struktur im Kopf oder ergibt sich der Aufbau erst beim Arbeiten oder entwickelt er sich im Nachhinein?

Naja, das ist bei den verschiedenen Filmen auch verschieden. Also das Thema gibt den Stil und die Herangehensweise vor. Erst mal gibt es das Thema und dann frage ich mich: Wie setze ich das am Besten filmisch um? Da setze ich mich natürlich schon hin und versuche, bestimmte filmische Strukturen festzuhalten, denen ich dann folge, Sujets und Orte und andere Personen. Dann mache ich einen Drehplan, den ich dann mit dem

Kameramann bespreche. Diesem Drehplan folgen wir aber nicht akribisch – erstens, zweitens, drittens ... –, sondern wir lassen natürlich auch die neuen Wirklichkeit, an den Orten und bei den Menschen, sich neu eröffnen. Wir sind dann auch dafür offen, für andere Entwicklungen innerhalb der Story. Aber das Grundgerüst steht schon fest, und einfach drauf los fahren, das ist zu abenteuerlich. Heute ist es ganz anders. Wenn Sie fürs Fernsehen arbeiten, da müssen Sie ja ganze Drehbücher abliefern. Ich habe so eine halbe Schreibmaschinenseite aufgeschrieben, was ich mir vorstelle, wie der Film dann endgültig aussehen soll, wohin ich dafür fahren muss und wen ich dafür interviewen muss. Also es gab diese Grundlinie und gibt diese Grundlinie, der ich folge. Beim Drehen denke ich natürlich auch immer schon an den Schnitt: Wie passt was zusammen und welchen Rhythmus ergibt das. Ich glaube, das ist auch sehr hilfreich in der Zusammenarbeit mit dem Kameramann, dass er schon weiß, in welchen Zusammenhang das kommt und in welchem Zusammenhängen seine Arbeit, die er gerade macht, dann stehen wird, an welcher Stelle im Film wird das sein und in welcher Länge wird das sein. Es war mir immer sehr wichtig, dass das Team klein ist. Also ein Kameramann, ein Kameraassistent, der auch für Ton zuständig ist, um nicht mit so viel Ausrüstung und so vielen Menschen die Wirklichkeiten zu zerstören, da einzubrechen in intime Räume, sondern da möglichst respektvoll und zurückhaltend zu sein. Das kann man nur in kleinen Gruppen und mit wenig Ausrüstung. Also Wirklichkeit nicht zerstören von vornherein. Wir tun es sowieso immer, aber sagen wir mal, die Möglichkeiten möglichst einschränken.

Wie war das in dem Film „Wüste“? Da waren Sie ja auch mit Leuten unterwegs, die weit außerhalb von Zivilisation gelebt haben. Wie haben Sie die gefunden, wie sind Sie zu denen in Kontakt getreten?

Im Katharinenkloster in der Wüste Sinai muss man natürlich Kontakt aufnehmen zu dem Abt, ob man da hin kommen darf und ob er uns zur Verfügung steht. Da ergeben sich dann, wenn man am Ort ist, Möglichkeiten, in denen man Beduinen trifft, die man vorher nicht gekannt hat. Diese Möglichkeiten haben wir dann wahrgenommen. In der tunesischen Sahara, als wir ein Beduinenehepaar interviewten, sagten die uns: „Hier ganz in der Nähe, da ist was Interessantes, da war mal ein Amerikaner und hat einen Film gedreht, schauen Sie sich doch das da mal an.“ Und da kamen wir dann hin zum Drehort von George Lucas. Das sind halt die Zufälle, für die man offen bleiben muss. Aber Ausgangspunkt ist immer der, dass Sie Fixpunkte haben. Wenn Sie dann in die Atacama Wüste gehen und dort das VLT Telescope drehen wollen, dann müssen Sie natürlich auch

vorher um Genehmigung fragen. Und wenn Sie dann an diesem Ort sind, lernen Sie Menschen kennen, und dann können Sie entscheiden, welcher dieser Menschen ist denn für Ihren Film interessant.

Also das entscheiden Sie schon vor Ort wer Ihnen da begegnet. Das sind dann eher spontane Begegnungen.

Also Fixpunkte, ja, und von denen ausgehend dann Möglichkeiten. Aber es ist doch viel besser, ich lerne Menschen persönlich kennen und weiß, dass sie auch bereit und offen sind und sich auch, sagen wir mal, eignen. „Eignen“ im Sinne von „sich gut ausdrücken können“. Was nützt es mir, wenn ich da einen Menschen habe, der sich schriftlich gut ausdrücken kann, aber ich brauche ihn ja für meinen Film. Da kommt jetzt wieder dieses Ausbeuterische, was ich vorhin schon angesprochen habe. Aber es ist nun mal so, ist halt Film und kein Buch.

In dem Film „Wüste“ kommen dann irgendwann Aufnahmen von diesen riesigen Hotelburgen und sozusagen die Vereinnahmung dieser Landschaft durch dieses ganze Neue.

Na ja, dieser Film ist auch eine Parabel darüber, wie wir mit unserer Welt umgehen und wie zerstörerisch wir agieren. Da ist ja Las Vegas da in der Wüste wirklich das Bombastischste, das schlimmste Beispiel. Also das hat sich angeboten, das bietet sich einfach an. Und natürlich bieten sich auch Orte wie die Wüste als Platz der ersten Atombombensprengung an, also wie der Mensch Zerstörung in die Wüste bringt und aus der Wüste heraus. Diese Linie vom Ort der Entstehung der Religionen, also, „am Anfang war die Erde wüst und leer“, bis hin zu dem Zerstörerischen, der Atombombe, Las Vegas und anderem. Diese Linie aufzuzeigen, war mir schon wichtig in diesem Film.

Vom Aufbau her ist der Rhythmus ähnlich. Sie bleiben relativ kurz bei einer Person und es gibt in beiden Filmen viele verschiedene Aspekte.

Das verstehe ich jetzt nicht. Wie meinen Sie das?

Ihre Filme behandeln nicht durchgehend eine Person.

Na ja, Mandela beschäftigt sich durchgehend mit Mandela.

Ja, nur sind es halt Personen, die über ihn sprechen.

Na ja, eine Person hat ja viele Fassetten und wird von verschiedenen Menschen verschieden wahrgenommen. Eine Person zu umkreisen aus den Wahrnehmungen verschiedener Nahestehender, das scheint mir dann ein besseres Bild zu geben von dieser Person, wenn ich sie selbst schon nicht bekommen kann. Ähnlich ist es ja auch bei Tarkowskij gewesen. Da habe ich auch viele Zeitzeugen zu ihm befragt. Es war mir aber auch wichtig, wie er sich spiegelt, in den Augen seiner Familie, von Schauspielern und von Schriftstellern, mit denen er gearbeitet hat, also die verschiedenen Fassetten dieser Person durch die Augen anderer zu erleuchten. Ich denke, dass das eine legitime Möglichkeit ist, Menschenporträts zu machen.

Bei dem Mandela Film ist mir noch die Musik aufgefallen. Dieses Saxophon finde ich sehr mitreißend, und dass Sie öfter mal Schwarz-Weiß-Bilder einfach verstummen lassen.



Ja, also das Thema Musik im Dokumentarfilm, das ist ein sehr schwieriges Thema. Wenn Sie ein Bild nehmen und da legen Sie Mozart darunter oder Miles Davis, damit verändern Sie Wirkung total. Man muss mit den Emotionen, die da entstehen, sehr vorsichtig und zurückhaltend umgehen. Und natürlich ist es immer etwas sehr Subjektives. Also wenn ich da Jon Hassell in dem Mandela Film als musikalischen Background einbringe, ist das eine sehr subjektive Entscheidung. Es gibt sicher Leute, die das weniger beeindruckt, die da sagen: „Hä, was soll denn diese Musik da?“ Es muss einem auch immer deutlich sein, wann man Musik einsetzt, aber ich finde man sollte zu seiner Subjektivität stehen. Es ist ja ein Autorenfilm. Insofern ist auch Musik dann wichtiger Teil der subjektiven Gestaltung.

Man muss natürlich aufpassen, dass das nicht ins Operettenhafte gerät oder ins Opernhafte. Ist die Frage was dann schlimmer ist, die Operette oder die Oper.

Meinen Sie, dass sich im Laufe der Zeit in der Art der Arbeitsweise von 16mm zur Digitaltechnik irgendetwas geändert hat? Hat Sie das irgendwie beeinflusst oder haben Sie einfach in Ihrem Stil oder Ihrem Rhythmus so weiter gemacht wie früher?

Nein, ich bin ein Kind des Films und das hat man aufgesogen. Insofern, als es dann digital weiter ging und vieles einfacher wurde, war man doch Kind der alten Schule, das heißt, man hat auf Drehverhältnisse geachtet und man hat auf Rhythmus noch anders geachtet wie früher. Man ist halt die alte Schule. Also da hat sich bei mir nichts geändert. Es ist halt nur das Gerät, das anders ist, aber die Herangehensweise und Umsetzung sind die gleiche.

Wenn Sie heute die Arbeitsweise bei anderen und Ihren Studenten sehen, können Sie das nachvollziehen, mit welcher Fülle von Material die manchmal zurückkommen?

Nein, ich kann es nicht nachvollziehen, weil sie sich ja selbst damit schaden, weil sie dann stundenlang im Schneiderraum sitzen und verzweifeln. Wenn sie organisierter gewesen wären zu Beginn, schon beim Dreh oder bei der Vorbereitung des Drehs, dann hätten sie es sich sehr viel einfacher gemacht. Ja, das ist eine Frage der Disziplin und der Konzentration auch. Also wenn man da hinget und sagt, ich lass jetzt mal laufen und irgendwann wird schon etwas dabei sein, das ich dann später benutzen kann, das ist, finde ich, nicht etwas, das man fördern sollte. Man sollte sich vorher schon klar sein, worum es geht und was man möchte, konzentriert, also nicht so viel dem Zufall überlassen.

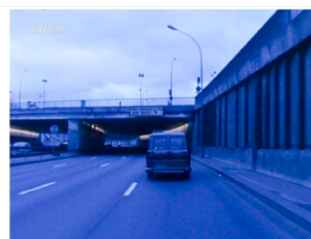
Der Film über Andrej Tarkowskij fängt an mit dieser Autofahrt, und so endet der Film im Prinzip auch.



6.Einst._16.16.Sek



7.Einst._15.16.Sek



8.Einst._13.23.Sek



9.Einst._1.41.10.Min



Das ist die Fahrt hinter dem Leichenwagen her durch die Anonymität der Pariser Banlieues und ist die Klammer. Der Leichnam Tarkowskij's, dieses russischen Filmpoeten, der da über diese kalten Pariser Autobahnen transportiert wird, das fand ich schon ein deutliches, ein wichtiges Bild für das Thema dieses Films.

Er ist ja relativ jung gestorben, ich glaube mit 52 oder 53. Wollten Sie eher ein längeres Projekt mit ihm machen?

Nein, ich wollte ein Projekt mit ihm machen, das sich anschloss an seinen Film „Nostalgie“. Da erzählt er ja von dem Heimweh, von der fast tödlichen Sehnsucht russischer Künstler, die im Exil leben müssen, zu der Heimat. Und er erzählt sehr stark über die russische Künstlerseele. Was er in diesem Film zum Thema gemacht hat, wurde dann Thema seines eigenen Lebens. Er selbst war dann auch ins Exil getrieben. Ein Künstler, der unglücklich war in dieser Welt hier, in der westlichen Welt, voller Sehnsucht nach der russischen Heimat.

Sein Thema war Einsamkeit.

Ja, Nostalgie, „Nostalgie“, das war der Ansatz. Und dann stellte sich heraus, dass er tödlich erkrankt ist und da ging es dann darum, zunächst mal ohne Filmausbeutung, ihm zu helfen. Also er kam dann hier in der Nähe von Baden Baden, in Öschelbronn in eine psychosomatische Klinik und da brauchte er halt Kontakt, das heißt jemand, der ihn besuchte und der ihm Bücher und Musik brachte.



Ganz abgesehen davon, dass immer materielle Schwierigkeiten in der Familie bestanden, als sie hier im Westen war und es immer darum ging, wer kann das bezahlen. Da musste

ich halt schauen, dass ich irgendwie Hilfe bekam und Spenden auftreiben konnte. Das war dann alles viel wichtiger als weiter die Kamera draufzuhalten. Den eigentlichen Film hab ich dann erst begonnen, als er diese Klinik verließ. Und dann wenig später, als er tot war, bin ich noch seinen Spuren gefolgt. Natürlich hatten wir vorher auch schon Material festgehalten, aber das ist jetzt nicht das Wichtigste in dem Film, sondern das Wichtigste ist die Spurensuche.

Dieser Film ist sehr strukturiert aufgebaut, auch von der Dramaturgie her, wie er sich am Ende wieder schließt.

Na ja, es war da ziemlich einfach, es ging ja darum, eine Lebenslinie nachzuzeichnen, also dieser Lebenslinie zu folgen. Das bot sich ja an als Struktur.

Und dann sind Sie ihm sozusagen einfach gefolgt auf seinen Spuren?

Also er kam hierher, und dann die Frage, wie war sein Weg hierher? Das sind die Rückblenden. Italien, Frankreich, Deutschland, Schweden, Deutschland, Frankreich, Italien, Frankreich. Insofern waren die Orte und auch die Zeitpunkte vorgegeben.

Ihre Filme bestehen immer auch aus Text. Sprechen Sie die Texte selbst?

Nein, ich spreche nur in den Filmen, die sehr, sehr persönlich sind, also wie bei Auschwitz. Ansonsten finde ich meine Sprecherstimme nicht so berauschend, als dass ich da den Anspruch hätte, alle meine Filme selbst zu sprechen. Ich habe immer versucht, Sprecher zu finden, die für ein Thema mir am adäquatesten und glaubhaftesten erschienen.

Haben Ihre Filme durch den Sprecher auch an Intensität gewonnen?

Das mag ich nicht beurteilen. Ich hab verschiedene Filme gemacht, die überhaupt keinen Text haben. Das hängt immer auch vom Thema ab und davon, wie ich etwas filmisch erfassen und umsetzen kann.

Hatten Sie beim Sender die Freiheit, selbst zu bestimmen, ob da jetzt ein Text nötig ist oder nicht? Üblicherweise ist es heute so, dass im Sender ein Kommentar üblich ist, weil man meint, es sei sonst für das Publikum nicht verständlich.

Na ja, das hängt auch wieder vom Thema ab. Also, wenn Sie eine Geschichte aus den Bildern heraus erzählen können, dann bedarf es des Textes nicht. Aber der Text führt ja auch häufig zusammen oder baut Brücken des Verständnisses. Wo Text das Bild verdoppelt, ist er meistens nicht notwendig, aber wenn ich einen Film mache über die Gewürzroute, also ein historisches Sujet, da gibt es halt keine Zeitzeugen mehr. Und wenn der Film dann über viele Länder und Kontinente geht und viele einzelne Geschichten aneinander reiht, dann kommen Sie ohne Tricks nicht aus. Das können Sie vergessen, da kriegen sie keinen Film, der die Entdeckungsgeschichte der Gewürzroute ohne Text darstellt. Man muss halt vorsichtig sein und nicht übertexten und nicht doppelt texten und auch versuchen, einfach zu sein, und im besten Sinne literarisch wie Georg Stefan Troller das beispielhaft verstanden hat. Jetzt stellen Sie sich mal seine Filme ohne Text vor. Die Texte von ihm sind ja Schriftstellerei. Das ist das Ideal.

Wenn Sie Ihre Filme mit Leacock vergleichen oder mit Pennebaker oder Maysles, was ist dieses unkontrollierbare, was in ihren Filmen auch drin ist?

Mit diesen Heroen des Dokumentarfilms möchte ich mich nicht auf eine Stufe stellen. Ich plane mehr bevor ich losziehe.

Aber bei der Begegnung mit den Menschen...

Ich glaube, dass ich auch mit der gleichen Offenheit auf Menschen zugehe.

Ich habe noch eine letzte Frage: Sie sind ja involviert gewesen in diesen ganzen Prozess der filmischen Entwicklung. Wenn Sie heute die Landschaft betrachten, was meinen Sie, worauf es hinausläuft? Diese Art von Filmen wird ja kaum noch gesendet im Fernsehen.

Ja, ich sehe da schwarz was die Zukunft des Dokumentarischen, sagen wir mal, des reinen Dokumentarismus, des unverfälschten Dokumentarismus, des nicht angepassten Dokumentarismus angeht. Das ist einfach nicht mehr fernsehsensibel. Sicher, dokumentarische Formen wird es immer wieder geben, im weitesten Sinne. Es haben sich ja auch Programmsparten entwickelt, die vom dokumentarischen Ansatz abgekupfert haben, also die Dokudramen und die gestellten, pseudo-dokumentaristisch aufgebauten Fernsehspiele. Dokumentarfilm ist ja eine künstlerische Gattung, und es wird dem Dokumentarfilm gehen, wie vielen Kunstprodukten: Sie werden nicht mehr die Beachtung finden wie früher. Das liegt daran, dass in den entscheidenden Positionen nicht mehr

Menschen sind, die diese wichtige Beziehung zu Kunst und Kultur haben, wie ihre Vorgänger. Das hat mit Personen zu tun. Ja, das Niveau wird allgemein sinken, weiter sinken, denke ich mal. Diese Jagd nach Quoten und nach dem Munde reden, das wird weiter anhalten. Aber es wird sich vor allem in andern Bereichen das dokumentarische Arbeiten durchaus weiter zeigen. So wie Farocki das im künstlerischen Bereich dann auch versucht hat, in seinen letzten Lebensjahren, was ihm auch gelungen ist. Und es gibt ja auch erfolgreiche dokumentarische Arbeiten. Also man muss dann halt Wim Wenders sein, um international oder auch national einen Markt für seine Filme zu bekommen. Aber es wird auch wieder neue Wim Wenders geben denke ich mal.

Dankeschön.