

Luc Schaedler



Gespräch: 11.10.2012
Über den Film:
Watermarks (2013, Regie, Kamera)

Luc Schaedler habe ich ganz am Anfang dieser Arbeit im Oktober 2010 durch eine Recherche im Internet gefunden. Ich war auf der Suche nach jemandem, der selbst gedrehtes Filmmaterial, Gespräche und Bilder als Teil seiner Abschlussarbeit verwendet hat, von dem ich einige Tipps bekommen konnte. Luc Schaedler hat an der Universität Zürich Ethnologie und Filmwissenschaften studiert und für sein Lizentiat 1997 den Film "Made in Hongkong" und für seine Doktorarbeit 2005 den Film "Angry Monk" als visuelle Arbeit abgegeben. Wir verabredeten uns für den 27.11.2010 um 15 Uhr für ein Gespräch ohne Kamera und Ton in seinem Büro in Zürich und sprachen über Aufbau und Struktur seiner Doktorarbeit, bevor ich ihm meine Idee zu dieser Arbeit erzählte. Fünfzehn Monate später besuchte ich ihn wieder in Zürich, um mit ihm ein Gespräch über seinen ersten Film "Angry Monk" aufzunehmen und noch einmal im Oktober 2012, um über seinen neuen Film „Watermarks“, den er gerade montierte, zu sprechen. In diesen Filmen reiste Luc Schaedler nach Tibet und China und erzählte mir, wie er Beziehungen zu seinen Protagonisten aufbaut und welche Wirkung es hat, wenn man wiederkommt. Geschenke seien dabei immer ganz wichtig. Bei meinem dritten Besuch im Oktober 2012 bringe ich Kuchen mit und wir verbringen den Nachmittag in seinem Büro, wo der Schneidetisch

steht und auf einer riesigen Pinnwand Zettel mit Notizen zu Szenen aus seinem Film „Watermarks“ hängen.

Wie bist du auf die Idee gekommen, diesen Film "Watermarks" zu machen?

Also um das ein bisschen zusammenzufassen: Ich hatte ursprünglich die Idee, einen Film über die Wasserproblematik zu machen, aber ganz allgemein. Ich wollte an fünf oder sechs verschiedenen Orten in der Welt drehen und weniger auf die Wasserkrise eingehen, also im ökologischen und politischen Sinn, sondern anhand von lokalen Wasserkulturen, wie gehen die Leute mit dem Wasser um an einem Ort, wo es weniger hat. Also, über diesen Blick des kulturellen Umgangs wollte ich ein Statement machen, wie wichtig das Wasser ist und wie kritisch das für gewisse Leute ist im Gegensatz zum Beispiel zu der Schweiz, wo, wie soll ich sagen, der Umgang mit dem Wasser jetzt nicht vergleichbar ist mit Ländern in Afrika oder Asien. Dann hab ich begonnen mit einer Recherche in Island und als zweite Station hab ich China gewählt und gedacht, dass China und die Wasserproblematik über den Drei-Schluchten-Damm, über die Wasserknappheit, Klimaveränderung und so weiter sehr wichtig ist, dass das als Gegensatz ganz sicher ein wichtiges Land wäre und bin dann natürlich während der Recherche nicht nur an gewisse Orte gegangen, sondern ich hab da Leute getroffen. Und wo ich dann die Leute getroffen habe, mit denen ich über die Idee des Filmes gesprochen habe, hab ich gemerkt, dass mich eigentlich die Leute viel mehr interessieren als das Wasser. Und weil ich selber noch eine Vorgeschichte mit China hab, ich bin da viel gereist seit 1989, hab ich mich dann entschieden, diese globale Idee der Herangehensweise fallen zu lassen und einen Film über die Wasserkultur in China zu machen. Also, das war so die Entwicklung oder die erste Phase der Entwicklung. Und ausgehend von der ersten Recherche hab ich für mich versucht, anhand von China herauszufinden, was wichtige Aspekte des Umgangs mit Wasser sind. Also das war alles klar, ich wollte in einem Ort drehen, wo es viel Wasser hat, also im Süden wo es viel regnet. Ich wollte ganz sicher einen Fluss, entweder den Jangtse oder Gelben Fluss einbauen. Ich wollte an einen Ort, wo die Wasserverschmutzung ein ganz großes Problem ist, natürlich als Kontrast zum Wasserüberfluss in Anführungsstrichen. Im Süden wollte ich an einem Ort arbeiten, wo die Wasserknappheit, oder der zu starke Verbrauch des Grundwassers, ein ganz großes Problem ist. Und vor diesem Hintergrund haben sich dann drei Orte herausgeschält.

Das war im Süden Yangshuo, das ist, kannst du sagen, eine ikonografische Landschaft von China. Da sind diese Karsthügel und zwischen diesen Karsthügeln, die ein bisschen wie Kegel aussehen, hat es die Reisfelder.



Und es ist ein Ort, wo es sehr viel regnet und über die Reiskultur, also den Reisanbau, die Felder mit Wasser gefüllt werden und so weiter, also wo das Wasser auch visuell immer präsent ist bis hin zur Vegetation, die unglaublich grün und fruchtbar ist. Dieser, man kann fast schon sagen, idyllische Ort in China Yangshuo ist übrigens eine ganz extreme Touristengegend, wahrscheinlich die number one tourist, also Touristenattraktion. Als Kontrastort zu diesem Ort im Süden, hab ich einen Ort im Norden gesucht, wo die Verwüstung, also das Eindringen der Wüste vom Norden her, das Verschwinden des Grundwassers und so weiter, einen wichtigen Faktor darstellt.



Und als dritten Ort habe ich Chongqing gewählt. Chongqing ist eine Großstadt am Jangtse, eine Stadt, die ganz vom und mit diesem Fluss lebt, weil der Jangtse ein bisschen die Lebenslinie auch vom Handelsweg her von China ist.



Chongqing ist sehr wichtig für die Wasserversorgung von China und gleichzeitig eine Stadt, anders als zum Beispiel Beijing oder Schanghai, die schon sehr entwickelt sind.

Die Skyline von Schanghai kennt jeder. Man kennt die architektonischen Meisterwerke von Peking, das ja auch so ein Machtzentrum ist. Chongqing ist interessanter und größer als Beijing. Chongqing ist wahrscheinlich im Moment die größte Stadt der Welt, die kennen sehr wenig Leute, und es ist eine Stadt, wo der Wandel von China noch viel sichtbarer ist als in Schanghai. Und die Entwicklung von Chongqing hat eben auch sehr viel mit dem Wasser zu tun und ist gleichzeitig als urbaner Raum natürlich ein Gegensatz zur ländlichen Gegend im Norden und zur ländlichen Gegend im Süden. Was im Norden dazukommt, das finde ich noch wichtig, da geht es nicht nur um die Wasserknappheit, sondern auch darum, dass das ja direkte Auswirkungen auf die Leute hat. Also die Leute, vor allem Bauern, die haben zu wenig Wasser. Das heißt, dass die zweite Generation, also die Kinder der Bauern, die noch seit Generationen dort als Bauern gearbeitet haben, eigentlich keine Überlebenschance haben als Bauern in diesem Ort. Die sind gezwungen in die nahe gelegenen Industriegebiete zu emigrieren, und man kann sie, wenn man so will, als aufgezwungene Wanderarbeiter bezeichnen. Aber in diesem ganz konkreten Fall sind das, wenn man so will, auch Wasserflüchtlinge. Sie sind aufgrund der Wasserknappheit gezwungen, in der Industrie zu arbeiten. Das war nun mal so das Setting und es ging natürlich darum, an diesen Orten Leute zu finden. Und bei der ersten Recherche war das dann so, dass wir bevor wir diese Orte besucht haben, Leute getroffen haben, von denen ich mir erhofft habe, dass sie uns Leute vermitteln können, die einen Bezug zu der ganzen Wasserproblematik haben. Das war ein Journalistenfreund von mir, der für das Schweizer Radio arbeitet, das war eine NGO-Aktivistin in Peking, das war ein chinesischer Fotograf, der sich ganz stark dem Umweltschutz verschrieben hat, also Fotoreportagen über Umweltverschmutzung macht, über die Wasserkrise über Wanderarbeiter und so weiter, der ist in ganz China herumgekommen. Da war ein Journalist des Tages-Anzeigers, da war einer der bekanntesten NGO-Aktivisten von China, der sich sehr stark gegen den Drei-Schluchten-Damm am Jangtse eingesetzt hat. Wir haben dann zuerst diese Leute besucht, ihnen von der Idee erzählt, also auch von der Herangehensweise, dass das nicht ein Polit- oder ein Ökopamphlet werden soll, sondern dass man eigentlich mehr anhand der Geschichten von einfachen Leuten auf die Wasserkrise blicken will. Ihnen haben wir die Idee erzählt und sie gefragt, ob sie Leute kennen, ob sie die Orte, die wir noch sehr grob eingegrenzt haben, ob sie da bestimmte Regionen vorschlagen könnten. Die haben uns dann, wie das meistens so ist auf einer Recherche, so eine Liste von Personen und Telefonnummern gegeben, haben gesagt: Das ist vielleicht nicht so gut, das ist entweder politisch sehr heikel oder das ist zwar sehr

interessant, aber da wohnt niemand mehr und so weiter. An jedem Ort hatten wir eine Liste von neuen Kontaktpersonen und sind dann zuerst in den Süden gefahren, nach Yangshuo, und haben dort eigentlich versucht, in diesem Gebiet eine Geschichte, einen Ort und Leute zu finden, mit denen wir zusammenarbeiten wollten. Das war während der ersten Recherche vor etwa eineinhalb Jahren. Und da sind wir, ich versuch das kurz zu machen, nach Yangshuo gefahren, das ist so ein bisschen wie Zermatt oder Innsbruck das Zentrum der Touristengegend. Da sind wir hingefahren, haben gedacht, wir kennen die Gegend zwar ein bisschen, aber es wär doch gut, wenn wir so einen Local-Guide nehmen, ihn zufallsmäßig ansprechen und sagen: Wir sind interessiert an der Gegend führe uns herum. Und zufälligerweise kam dann diese Frau, die das gemacht hat, von dem Ort, an dem wir dann später gearbeitet haben. Die hat uns also mit dem Fahrrad dahingefahren, etwa ich sag jetzt mal 15 oder 20 Kilometer weg von Yangshuo. Und was uns an diesem Ort sofort gefallen hat, sind zwei Dinge: Der eine ist offensichtlich, dass die Bauern dort tatsächlich noch Reis anbauen. Und dass die neben ihren Reisfeldern Fischponds haben, wo sie Graskarpfen züchten, das fanden wir noch spannend, Fischzucht und Reisanbau. Aber der zweite Grund war, dieses kleine Dorf, das sie uns gezeigt hat, also ihr Heimatdorf, das hat eine ganz alte Dorfstruktur, die etwa vier bis 500 Jahre alt ist. Das ist eine Dorfstruktur, die auf die Qing-Dynastie zurückgeht. Da hast du noch die alten Häuser mit den geschwungenen Dächern, und an den Mauern des Dorfes hatte es so rote Graffiti, die uns zuerst ein bisschen geheimnisvoll vorkamen. Aber das hat sich dann relativ schnell herausgestellt, dass das Überbleibsel der Kulturrevolution sind von China. Also hatte plötzlich dieser Ort drei Aspekte: das Wasser, also Reis neben den Fischen, eine alte Dorfstruktur, die ein bisschen auf die chinesische Geschichte verweist und gleichzeitig das Allgegenwärtige der modernen, also der aktuellen Geschichte von China in der Kulturrevolution. Und als wir da angekommen sind, haben wir eine Gruppe von Männern angetroffen, die gefischt hatten. Mit so einer Autobatterie hatten die die Fische im Pond quasi elektrisiert und sie dann gefischt, und die haben uns sofort zum Essen eingeladen. Wir haben viel Schnaps getrunken, viel geraucht, ganz wichtig in China, und haben denen während dieses Gespräches erzählt, dass wir recherchieren für eine Filmidee und ob wir mit ihnen arbeiten können. Die Hauptfigur am Tisch hat uns sofort gesagt: „Ich war früher der Parteisekretär von diesem Dorf und ihr seid willkommen und könnt das gerne machen. Wann kommt ihr wieder?“ Dann haben wir gesagt, dass wir mitten in der Recherche sind, dass es vielleicht ein halbes oder sogar ein Jahr dauern kann, bis wir zurückkommen. Aber da war dann der erste Kontakt geschaffen von

interessanten Leuten. Wir haben dann auch während dem Gespräch ein bisschen mitgekriegt, was die beschäftigt, was die für einen Hintergrund haben, aber wirklich nur sehr oberflächlich. Aber da war dann klar, wenn Yangshuo, wenn an diesem Ort, dann arbeiten wir auch mit diesen Leuten zusammen. Der nächste Ort war dann Chongqing, da haben wir den NGO-Aktivisten besucht und haben ihm die Idee geschildert, und der hat uns dann innerhalb von Chongqing an verschiedene Orte geführt, die er wichtig findet. Er hat uns mit einer Fischerfamilie bekannt gemacht, die eine ganz junge Tochter hat, also mit Fischern, die mitten in der Stadt noch fischen im Jangtse. Er hat uns an einen Ort gebracht, wo es große Umweltverschmutzung hat, wo ein Kohlelektrizitätswerk das heiße Abwasser in den Jangtse fließen lässt und gleichzeitig, wo das heiße Wasser in den Fluss fließt, kommen die Fische hin, weil es da offenbar für die Fische nahrungsmäßig besser ist. Also hat man diese Fischponds, wo das Wasser dampft und gleichzeitig siehst du, dass da verschmutztes Wasser in den Jangtse kommt. Und er hat uns einen Ort gezeigt, wo es am Jangtse, so an der Stadtgrenze, die Leichen anschwemmt. Und all das zusammen mit den Industriehäfen, die sich durch ganz Chongqing ziehen, fanden wir das natürlich sehr interessant. Und über diesen NGO-Aktivisten hatten wir ja auch einen direkten Zugang zu einzelnen Geschichten und dort auch zu Personen. Ich hab das ganze Projekt mit einem Freund gemacht der chinesisches kann. Das ist ein Freund von mir aus Zürich, der seit zwölf Jahren in China lebt. Ich selber kann ja kein Chinesisches und ich hab ihn gefragt, ob wir das nicht zusammen machen, also ich als Produzent, Regisseur, vielleicht Kameramann und er als Übersetzer und derjenige, der mit den Leuten in Beziehung tritt und die Gespräche dann auch führen würde. Er hat irgendwie gespürt, dass bei diesen Fischern so eine Art Familienkonflikt da ist. Also, da gab es irgend so eine, ich sag jetzt mal eine Spannung, aber nicht im negativen Sinne, im positiven Sinn, zwischen den Eltern und dem 15-jährigen pubertierenden Mädchen. Er hatte immer das Gefühl, dass sie so ein Sendungsbewusstsein hatte, aber mit 15 gegenüber zwei großen Westlern vielleicht noch ein bisschen scheu ist. Er hatte immer das Gefühl, da steckt viel drin, also das könnte interessant sein, wenn die mal loslegt, aber wir konnten das damals gar nicht ergründen. Er hat nur gesagt, in dieser Geschichte liegt ganz bestimmt Potenzial. Dann sind wir von dort, also immer per Flugzeug, in den Norden geflogen, haben dort die Leute besucht, die uns angegeben worden sind und sind dann am Schluss an einem Ort im Norden hängen geblieben, in Minqin. Das geht auch ganz weit in der chinesischen Geschichte zurück, das war eine Garnisonsstadt, wo die chinesische Regierung vor ein paar hundert Jahren so ein Bollwerk gemacht hat gegen die

mongolische Invasion. Und das war eine Oase, die hatte früher mal, zwar lokal beschränkt, in einem sehr trockenen Gebiet sehr viel Wasser. Eine starke Landschaft, die war sehr fruchtbar. Und heute hat sich mit dem Klimawandel und dem übermäßigen Gebrauch, auch mit dem Bevölkerungswachstum in China, der Grundwasserspiegel dermaßen gesenkt, natürlich auch Verschmutzung durch die Fabriken, dass es für die meisten Bauern kein Überleben mehr gibt. Und da gibt es die Situation, die wir aus Deutschland und der Schweiz kennen, dass in der Landwirtschaft die Kleinbauern aussterben, dass es zwar noch möglich ist, lokal beschränkt gewisse Dinge anzubauen, aber dann eben mehr als Großbauern. Und dass die kleinen Bauern gezwungen sind, ihre Betriebe zu schließen, und die Kinder dieser Bauern die wandern dann aus ins Industriezentrum. Dann haben wir vor Ort zwei Leute getroffen, ich muss jetzt nicht ins Detail gehen, und haben uns am Schluss für einen ehemaligen Lehrer und Bauern entschieden, der in einem Dorf wohnt, das eine Großtown ist. Der ist der Letzte von etwa 10 oder 15 Familien, die noch im Dorf leben. Da hast du also diese Wüste, wo er noch Baumwolle und Fenchel anbaut und hast diese Ruinen, wo früher einmal ein Leben stattgefunden hat. Und der mit seiner taubstummen Frau ist der Einzige, der da zurückgeblieben ist, und sein Sohn arbeitet etwa 500 Kilometer weg in einem großen Industriecluster in der Mongolei. Wir haben dann in Minqin gefragt, wo die Leute, die nicht mehr hier arbeiten können, hingehen. Und da hat er gesagt, die meisten würden nach Wuwei gehen, wo auch sein Sohn arbeitet. Und dann war ziemlich klar, dass das im Norden die zwei Orte sind. Also einerseits der Ort der Wasserknappheit, wo der Lehrer und Bauer gewohnt hat, und Wuwei 500 Kilometer weg, das ist eine Fahrt durch die Wüste Gobi in das Industriezentrum, und dass wir da quasi den zweiten Teil unserer Geschichte im Norden machen werden. Und wir hatten dann nur ganz kurz Kontakt mit dem Sohn des Bauern, hatten ganz kurz telefoniert, dass wir bei dem Vater sind und ob er allenfalls dabei wäre. Und dann hat er gesagt, das würde ihn interessieren, also wenn sein Vater uns eingeladen hat, dass das dann schon in Ordnung ist. Aber wir hatten noch keine Zeit, den groß zu besuchen. Wir wussten nur um die Existenz dieses Sohnes, und in einem kurzen Telefongespräch hat es dann den ersten Kontakt gemacht. Das war mal so der Anfang des ersten Teils der Recherche. Und dann bin ich zurück in die Schweiz und hab dort etwa, ich sag jetzt mal drei, vier Monate, die Idee ausgearbeitet. Die Testaufnahmen hab ich in so ein Dossier gebracht, also man kennt das ja, man braucht ein Dossier, wenn du Kulturförderung willst. Also in der Schweiz musst du beim Bundesamt für Kultur und den einzelnen Filmstiftungen und so weiter ein Dossier mit

Bildchen und so weiter eingeben. Ich hab dann vor allem an dieser Eingabe zur Finanzierung gearbeitet und hab natürlich nochmals Revue passieren lassen, was auf der ersten Recherche passiert ist. Also für was genau könnten diese Orte stehen, mal losgelöst von den Personen, was steckt in diesen Orten drin? Und hab dann für mich so eine These aufgestellt, dass der Ort im Süden so ein bisschen für das alte China steht. Es ist eine klassische chinesische Landschaft, die wir mit diesen Landschaftsmalereien von China verbinden, mit Kalligrafien. Es ist ein Ort, der in Anführungsstrichen „rückständig“ ist, wo noch traditionell Reis angebaut wird, und es hat Überbleibsel dieser Architektur aus der Qing-Dynastie und die Graffiti aus der Kulturrevolution. Dieser Ort könnte im weitesten Sinn für die Vergangenheit und natürlich eben auch für den Überfluss an Wasser stehen.



185.Einst._7.17.Sek



186.Einst._6.21.Sek



187.Einst._7.06.Sek



188.Einst._10.12.Sek

Und dem Norden haben wir so ein bisschen die Gegenwart zugeschrieben, dass das ein Problem ist, das in den letzten zehn Jahren und auch in Zukunft China noch beschäftigen wird. Wo also die Landflucht einerseits ein Problem ist und die Leute gezwungen sind, vom Land zu fliehen aufgrund der ökologischen Situation, auf der anderen Seite, dass die Regierung eigentlich diese Bauern ein bisschen dazu drängt, vom Land abzuwandern, weil die Industriearbeiter brauchen. Es ist also eine Mischung von ökologischer Katastrophe und Tragik an diesen Orten, dass dieser traditionelle Landanbau verschwindet. Und gleichzeitig ist es natürlich eine Strategie der Regierung, damit die ein Heer haben von Arbeitskräften, die die Entwicklung Chinas überhaupt möglich machen, sei es durch Kohleabbau, sei es in den Fabriken zu arbeiten, sei es die Wohnsiedlungen in den Großstädten zu bauen und so weiter. Und das ist wahrscheinlich im Moment einer der wichtigsten Faktoren der rasanten Entwicklung von China, dass das ein Heer von Arbeitern, häufig unter schlechten Bedingungen und sehr prekären familiären Situationen und so weiter eigentlich ermöglicht. Und Chongqing stand für uns ein bisschen, wenn man so will, für die Zukunft. Heute ist es ja schon so, dass ökonomisch und politisch die Städte am wichtigsten sind. Und Chongqing, eine Stadt, die sehr, sehr schnell gewachsen ist, wo man diese Veränderungen noch im Alltag sieht, und die Veränderung auch ganz konkrete Auswirkungen hatte darauf, wie der Fluss gebraucht wird. Über den Handel haben Fischer überhaupt keinen Platz in einer modernen Großstadt und so weiter bis hin zu dem jungen

Mädchen, also der Tochter der Fischerfamilie, von der ich erzählt habe, die ganz konkret für die junge Generation steht, die in einer Stadt aufwächst.



229.Einst._8.01.Sek



230.Einst._8.02.Sek



231.Einst._3.14.Sek



232.Einst._5.20.Sek

Das alte Business der Eltern, also Fischer am Jangtse zu sein, stirbt aus. Und was ist ihr Lebensentwurf? Und dann ausgehend von dieser ersten Eingabe bei den verschiedenen Institutionen, habe ich mit Markus eine zweite Recherche gemacht. Wir haben nochmals die Leute besucht, wir wollten die Beziehungen auffrischen. Und hier kommen wir wahrscheinlich das erste Mal konkret zum Thema deiner Arbeit. Die Arbeit an einem Film beginnt ja nicht mit den Dreharbeiten, die beginnt mit der Idee oder wenn man es anders formuliert, die beginnt eigentlich dann, wenn man zum ersten Mal Kontakt aufnimmt mit den Protagonisten, mit denen man später zusammenarbeiten will. Vielleicht filmt man die erst in einem halben Jahr oder in einem Jahr, aber die Beziehung muss funktionieren und die muss aufgebaut werden, das braucht Vertrauen, gegenseitiges Vertrauen. Also nicht nur ich muss Vertrauen zu den Leuten haben, dass die dann am Schluss wirklich auch dabei sind, sondern die Leute müssen ja auch zu mir Vertrauen fassen, dass ich mit dem, was sie mir erzählen oder mit dem, was ich von ihrem Leben beobachte, verantwortungsvoll umgehe und das nicht quasi gegen sie verwende, sie in einem schlechten Licht darstelle oder sie missbrauche für meine eigenen Ideen und nur als Staffage brauche. Also Beziehungen brauchen immer Vertrauen, es braucht immer Zeit. Freundschaften sind nicht einfach von heute auf morgen da, aber in China ist dieses Aufbauen von Beziehungen anders kodiert als im Westen. Es hat andere Rituale, und ein ganz wichtiger Faktor ist Zeit, vor allem weil Markus und ich Westler sind. Hier muss ich vielleicht ganz kurz eine Klammerbemerkung machen. Ich hatte von Anfang an in China entschieden, nicht mit Chinesen zu arbeiten, die mir die Beziehungen ermöglichen. Meine Idee war immer, welche Beziehungen können Markus und ich zu den Chinesen aufbauen. Er mit seinen Sprachkenntnissen und ich als Filmemacher und als Mensch. Also, mir war das wichtig, dass die Leute uns, zwei Westlern, die Geschichten erzählen und nicht über den Umweg eines Chinesen, eines Location Scouts. Es gibt ja viele Journalisten, die mit sehr basierten Spezialisten in China zusammenarbeiten, die dann die Kontakte und die Beziehungen herstellen. Ich wollte das nicht. Also die Idee war wirklich, dass Markus und

ich uns konfrontieren und den Leuten erzählen, was wir machen, und wenn eine Beziehung daraus entsteht, dann sind diese Leute mögliche Protagonisten. Also das war so die Idee. Und jetzt ist es so in China, dass es sehr viel Zeit braucht, Beziehungen aufzubauen, länger als bei uns, und dass die Rituale ganz wichtig sind. Also ein Ritual ist, dass man nicht nur einmal hingehst. Wenn du hingehst, isst man zusammen, dann bleibst du ein paar Tage und dann gehst du vielleicht weg, dann kommst du wieder, bringst ein Geschenk. Das Geschenk kann eine Schnapsflasche sein, das können Früchte sein, das können Waren sein, die sie sich nicht leisten können, wie zum Beispiel ein gutes Stück Schweinefleisch oder was auch immer das dann ist, zum Beispiel eine Stange Zigaretten. Jetzt in Führungsstrichen, wenn man die „negative“ Seite ansieht, ist es eine Art Bestechung, aber gleichzeitig ist das Geschenk ein Teil dieses Rituals, dass man zeigt, dass man die Leute wahrnimmt, dass man auch Geld investiert und das Geld ist nicht eine Bestechung, wie wenn du einen Beamten bestichst oder einen Lehrer, dass er dir eine bessere Note macht, dass du dich an der Uni bewerben kannst, sondern es ist Teil dieses Rituals. In Bezug auf diese Langzeitbeziehung, die wir mit den Leuten aufgebaut haben, gibt es zwei Begriffe in China, die in unterschiedlichen Formen das Wort Beziehungen, also relationship, bezeichnen. Es gibt guānxì, und guānxì würde man bei uns vielleicht als Vitamin B bezeichnen. Das sind die ganz konkreten Beziehungen. In einem Dorf hat man Beziehungen zum Bürgermeister und eine Beziehung zu den Lehrern. Das läuft in China auch häufig so, dass wenn dein Sohn in eine andere Stadt geht, dann geht er nicht einfach da hin, sondern da weiß man, im Dorf hat es schon mal einen Wanderarbeiter gegeben, der lebt jetzt in Schanghai, dann wird der kontaktiert, und der hilft dann dem Sohn, der vom Dorf nach Schanghai fährt. Also das alles ist mit guānxì gemeint. Das ist ein Beziehungsnetzwerk, das wie eine Form von Kapital ist. Man kann guānxì auch weitergeben. Also wenn ich eine gute Beziehung zu einer Person habe, dann kann ich meine gute Beziehung einsetzen, um einem Freund zu helfen, und ich hab diesem Freund dann einen Dienst erwiesen, und der schuldet mir dann etwas. Also wenn ich mal seine Hilfe brauche, dann kann ich mich auf sein Netzwerk zurückziehen. Der erste Begriff, wie Beziehungen in China definiert sind, und das ist natürlich am Anfang ganz wichtig, da geht es um guānxì. Du lernst die Leute kennen, du gehst eine Beziehung ein, da geht es darum, sich kennenzulernen. Vielleicht bist du eingeführt worden von einer bestimmten Person, die schon mal da war, und dann entwickelt sich diese Beziehung. Und wenn sich diese Beziehung entwickelt, dann kriegt die einen andern Begriff. Das guānxì bleibt immer der Hintergrund, das Beziehungsnetzwerk, aber die Beziehung entwickelt sich dann.

Eine Freundschaft umschreibt das nur teilweise. Es ist eine neue Form der Beziehung, die man yǒuguān nennt. Und yǒuguān ist eine schicksalhafte Beziehung, also dass man die Leute getroffen hat, hat einen tieferen Grund. Und der tiefere Grund beginnt vielleicht mit einem Zufall, das hat mit guānxì zu tun. Aber es gibt einen tieferen Grund, und sie sagen dann, es war etwas „meant to be“, es musste so sein, dass wir uns getroffen haben. Also dass auch sie dann über die Beziehung, die sie mit dir aufgebaut haben über Dinge sprechen können oder an Dinge herankommen, die für sie wichtig sind, die nicht nur für mich wichtig sind. Also dass daraus eine Freundschaft entsteht und mehr noch als Freundschaft, es entsteht ein System von, Abhängigkeit ist das falsche Wort, von moralischer Verpflichtung. Also wenn das guānxì sich zu yǒuguān entwickelt hat, dann sind sie schon so in das Projekt involviert, dass sie fast schon die moralische Verpflichtung haben, mich zu unterstützen. Aber auch, weil sie etwas aus dieser moralischen Unterstützung kriegen können, indem sie zum Beispiel über Dinge sprechen können, über die sie mit ihren Dorfleuten nicht mehr sprechen, also dass beide Seiten davon profitieren. Und um eine Beziehung von guānxì quasi in diese yǒuguān zu überführen, brauchst du unglaublich viel Zeit. Und bei der Recherche war es so, dass, ich würde sagen, 75 Prozent war warten, trinken, rauchen. Also, du gehst hin und in China ist es so, du rauchst nicht individuell. Wenn du mit Männern rauchst, dann nimmst du dein Zigarettenpäckchen hervor, und hat es fünf Leute, nimmst du fünf Zigaretten raus und verteilst die Zigaretten. Und wem du die Zigarette zuerst gibst, ist für die Chinesen ganz wichtig, in der Regel der wichtigsten Person, derjenigen mit der du die beste Beziehung hast. Das sind so ganz kleine unscheinbare Rituale, aber da stehst du rum und rauchst und machst eigentlich nichts. Markus hat über Belanglosigkeiten mit denen gesprochen, über Gott und die Welt. Ich war so ein bisschen daneben. Aber dieses Ritual einfach dazusitzen, das hat einen tieferen Sinn. Ich würde sagen, wenn man das ethnologisch interpretiert hat dieses Dazusitzen und Nichts-Bedeutendes-Machen die ganz klare Bedeutung für die Leute, herauszufinden: Wirst du ungeduldig, wirst du unfreundlich, wenn nichts passiert, ändert sich die Beziehung dadurch, dass nichts passiert? Also, dieses Warten ist im Aufbau einer Beziehung ein ganz, ganz wichtiger Faktor. Und selten ist es so, dass man nur raucht, sondern man wird meistens zum Essen eingeladen. Man isst zusammen, das ist bereits der erste Schritt von der Gegenseite, dass du nicht nur als Tourist oder als Westler wahrgenommen wirst, sondern du wirst schon als jemand wahrgenommen, den man auch zum Essen einladen kann. Und beim Essen wird immer getrunken unter den Männern, und wenn getrunken wird, wird auch geraucht.

Also hat man so drei Aspekte darin, das Rauchen, das Warten, das Ritual des Zigaretten-Austauschens und das Zigaretten-Bekommen. Das zum Essen-eingeladen-Werden bedeutet einen weiteren Schritt in die Beziehung hinein. Das ist aber auch mit einem in Anführungsstrichen unbewussten „Test“ verbunden. Kannst du mit Stäbchen essen, isst du was sie essen? Das ist wirklich so ein Austesten nicht im bewussten Sinne, aber es gehört zu diesem Ritual. Und das gilt gleichermaßen für das Trinken, aber beim Trinken kommt ein anderer Faktor dazu. Beim Trinken, nach dem dritten, vierten, fünften, sechsten Schnapsglas des lokalen Reisschnapses, wenn ich jetzt zum Beispiel beim Süden bleibe, wo sie viel Reisschnaps getrunken haben, kommt eine neue Ebene dazu, und zwar wirst du langsam betrunken, also zuerst beschwipst, dann wirst du betrunken, bis hin, dass du manchmal dann wirklich ziemlich einen sitzen hast. Und für das chinesische Gegenüber, also für die Leute, mit denen wir gearbeitet haben, ich kenn das übrigens auch aus Hongkong aus meinem ersten Film und verschiedenen Geschichten von Freunden von mir, ist das Trinken insofern wichtig, dass du über das Trinken die Kontrolle verlierst. Also, du wirst ein anderer, wenn du einen sitzen hast. Und wenn die Beziehung hält, also wenn der gegenseitige Respekt über das Betrunkensein hält, wenn du dann nicht ausfällig, primitiv wirst, nicht die Frauen anmachst, also plötzlich eine Frau auf den Arsch klopfst oder plötzlich im Suff dumme Sprüche machst über China oder über die Leute da, dann hast du bewiesen, dass du selbst dann, wenn du nicht mehr hundertprozentig die Kontrolle über dich selber hast, dass die Beziehung standhält. Und all diese Dinge zusammen, die Leute treffen, das Rauchen, das Warten, das Essen, das Trinken, die Kontrolle verlieren. Mir ist das übrigens einmal passiert, dass ich so viel getrunken hatte, dass ich mich erbrechen musste. Ich musste aber wirklich rausspringen. Bei uns wäre das peinlich, also mir war das auch peinlich, aber in China, zumindest jetzt mit diesen Leuten, war das so, dass das Erbrechen eigentlich nur bewiesen hat, dass ich die Kontrolle über mich verloren hab, mir eine Blöße gegeben hab und mich in einem gewissen Sinn ihnen gegenüber exponiert hab. Und dieses Exponiertsein, dieses die Kontrolle-verloren-haben, das Gesicht verloren zu haben, aber gleichzeitig bei gegenseitigem Respekt, hat zu einem Vertiefen der Beziehung geführt, weil ich jetzt auch ein Gesicht verloren habe, und sie verlieren ja das Gesicht auch ein bisschen oder geben ihr Gesicht preis, wenn sie in meinem Film dabei sind. Also, es gibt eine beidseitige Situation, wo Kontrollverlust damit verbunden ist. Mein Kontrollverlust war, dass ich mich erbrechen musste, ihr Kontrollverlust der, dass sie dann in der Kamera ihr Gesicht preisgeben, also dass man mehr von ihnen erfährt, als man so an der Oberfläche sieht. Und dieses ganze Ritual,

das ich jetzt ein bisschen umständlich und lang umschrieben habe, da ist unglaublich viel Zeit involviert. Also, wir waren bei der zweiten Recherche an jedem Ort noch mal fast eineinhalb Monate. Im Süden haben wir mit den Leuten gegessen, gewartet, vom Projekt erzählt. Wir waren da, haben sie wieder besucht, sind zwei, drei Tage weggefahren. Ich hab das jetzt anhand des Südens erzählt. Genau das Gleiche war es bei der Fischerfamilie in Chongqing oder auch bei unserm NGO-Aktivisten, der uns mit den Leuten bekannt gemacht hat, dass wir sie besucht haben und zum Essen eingeladen haben. Und gleichermaßen im Norden, dass wir nochmals zum Lehrer gefahren sind in das Industriegebiet, wir im selben Hotel waren, also nicht nur mit den Protagonisten, sondern auch mit dem Umfeld, damit man uns kennt, dass wir wahrgenommen werden, dass wir langsam zur Normalität gehören. Und nach dieser zweiten Recherche hab ich das Dossier überarbeitet. Es hat sich dann ein bisschen vom Wasser wegentwickelt, weil wir eben über die Recherche gemerkt haben, dass zwar der Hintergrund, Wasserüberfluss, Wasserknappheit, Verschmutzung, die Großstadt am Jangtse und das Wasser natürlich präsent ist, aber dass mit Ausnahme des NGO-Aktivisten in Chongqing die Leute das Wasser einfach so selbstverständlich nehmen. Die waren gar nicht bereit, groß darüber zu sprechen. Die haben allenfalls mal eine Anekdote erzählt, aber wir haben dann gemerkt, dass die Leute andere Dinge beschäftigen, dass das in eine leicht andere Richtung geht. Und ich hab das in die zweite Version meiner Eingabe um finanzielle Unterstützung ein bisschen eingebaut. Ende 2010 hatte ich das Geld zusammen. Und aufgrund der Erfahrung während der Recherche, die also nicht ein Jahr gedauert hat, aber die über ein Jahr verteilt war, die erste Recherche war etwa zwei Monate, die dritte war etwa vier, fünf Monate, hab ich mich entschieden, mir ganz viel Zeit zu nehmen in China. Also ich wusste, Dreharbeiten ein Jahr das konnte ich in dieses Dossier, das ich geschrieben habe, auch nicht reinnehmen. Das geht nicht, das kannst du ja nicht bezahlen. Aber ich wusste, dass die effektiven Dreharbeiten wahrscheinlich viel kürzer sind, also dass ich nicht jeden Tag drehen werde. Aber ich wusste durch Gespräche mit Markus, dass wir uns einfach Zeit nehmen müssen, dass wenn wir jetzt für die Dreharbeiten hingehen, dann muss man, obwohl die Beziehung schon da war, die Beziehung auffrischen und muss den Leuten noch mal sagen: „Wir meinen das wirklich ernst, das waren nicht nur die zwei Besuche bei euch.“ Also wusste ich, dass ich letztendlich, wenn ich auch die Visuen kriegen würde von China, dass ich mindestens neun Monate 2011 in China sein werde. Und das war dann auch so, dass wir natürlich aufgrund der Recherche ein bisschen herausgefunden haben, wann wir wo drehen

müssten. Im Süden war es ganz wichtig, dass wir während des Reisanbaues filmen, also dann wenn es wirklich viel Wasser hat, und das Wasser in die Reisfelder fließt. Im Norden war es uns wichtig, dass wir in einer Zeit drehen wo keine Regenzeit ist. Also man muss sich jetzt nicht vorstellen, dass es im Norden Regenzeit gibt wie im Süden, also tropisch, aber es gibt doch zwei, drei Monate, wo es ein bisschen mehr regnet, und dann wird die Wüste oder die Steppe, die da ist, natürlich ein bisschen grüner, dann schießen die Pflanzen hoch. Also wollten wir zu einer Zeit drehen, wo das Licht, die Farbe der Erde und so weiter auch ein bisschen die Trockenheit widerspiegelt. Und in Chongqing war es uns wichtig, in einer Zeit zu drehen, wo es viel Nebel hat, oder wo die Feuchtigkeit einen wichtigen Faktor spielt. Die Feuchtigkeit, das wäre im Sommer, da wird es bis 45 Grad mit 95 Prozent Luftfeuchtigkeit. Eine sehr schwierige Drehsituation mit einer Kamera. Gleichzeitig ist im Sommer auch die gute Zeit für den Norden, also war das klar, langer Rede kurzer Sinn, wir drehen im Frühling, zur Zeit des Reisanbaus im Süden. Wir werden im Spätfrühling bis zum Sommer im Norden drehen und dann bis zum Herbst warten, also bis in den Oktober, November, vielleicht Dezember rein, um in Chongqing zu drehen, wo es sehr viel Nebel hat, also wo die Brücken über den Jangtse, die Hochhäuser und so weiter, der Ort wo die Fischer gelebt haben, immer so ein bisschen nebelverhangen im diesigen Licht sind. So was hatte mal die Drehzeiten definiert. Da sind wir früh genug als Erstes nach Yangshuo gefahren im Frühling, früh genug deshalb, weil wir unter keinen Umständen den Reisanbau verpassen wollten. Und dann haben wir zum ersten Mal am eigenen Leib, wenn man so will, erfahren, was das heißt. Ich hab ja keine klassische Langzeitbeobachtung gemacht, aber über die Recherche und mit der Ausdehnung der Dreharbeiten eine Langzeit Dreharbeit gehabt, also lange Zeit mit den Leuten verbringen, Beziehungen aufbauen. Und wie sich dann in Yangshuo gezeigt hat, das Klima und wie die Bauern arbeiten, kannst du nicht vorbestimmen. Also du setzt dich bei einer längeren Beobachtung, bei einer längeren Zusammenarbeit mit den Leuten, auch ihrem Rhythmus aus. Und der Rhythmus für die Leute war so, dass es zu spät geregnet hat. Also der Reisanbau, der findet normalerweise innerhalb von zwei Wochen statt, das war seit mehr oder weniger Jahrhunderten so. Sie haben uns erzählt, dass sich das in den letzten Jahrzehnten ein bisschen geändert hat, aber mehr oder weniger ist das irgendwann Ende November, spätestens Anfang April. Und in unserem Fall hat sich das alles um mindestens einen Monat verschoben. Sie haben gesagt: Es regnet nicht, wir sehen das dem Himmel an, die Prognosen sind schlecht, also es hat keinen Sinn. Dann haben wir zuerst ein bisschen gewartet, die Beziehung noch mal aufgefrischt, also wieder mit viel

trinken verbunden, mit Geschichten erzählen, mit weiß ich was, viel Langeweile und haben uns dann entschieden, da wegzufahren und hatten dann vor Ort zwei Leute, die haben ja alle Mobiltelefone mittlerweile, die uns versprochen haben, dass sie uns kontaktieren, wenn sich abzeichnet, dass der Reisanbau beginnt. Und wir sind dann 2011 nach diesem ersten Monat Warten in Yangshuo ganz kurz zurück nach Schanghai und sind dann noch mal in Chongqing vorbei und im Norden, um ganz kurz die Beziehung aufzufrischen und den Leuten zu sagen: Wir sind jetzt wirklich da, wir haben den Plan, dann und dann mit euch zu arbeiten und ob das immer noch in Ordnung ist. Und auch, um ein bisschen zu sehen, wie sich das Leben der Leute verändert hat. Jetzt auch als Klammerbemerkung, dass man das ein bisschen versteht, weshalb dieses Pflegen der Beziehung nicht nur für den Film und meine Beziehung zu den Leuten und die Beziehung von den Leuten zu mir wichtig war. Zum Teil war das so, dass wir Protagonisten hatten, mit denen wir zusammenarbeiten wollten. Du kommst ein halbes Jahr später und siehst, die sind weggewandert, das ging nicht mehr mit dem Bauernhof, die sind jetzt in der Stadt oder es ist etwas passiert, da ist der Onkel gekommen und hat gesagt: „Mit denen sollst du nicht arbeiten.“ Also, das war für uns immer ein bisschen ein Auslesen. Sind die Leute denn wirklich noch dabei? Das war auch ein bisschen mit Angst, sag ich jetzt mal, von unserer Seite verbunden, dass die Leute uns entweder davonmigrieren oder dass sich die Beziehung dann doch gewandelt hat. Also haben wir noch mal ganz kurz die anderen Leute besucht, also bei denen einen Höflichkeitsbesuch gemacht, was bei der Größe von China, kannst du dir vorstellen, immer mit Flügen verbunden war, mit Busfahrten, mit Taxifahrten und so weiter, also das war eine ziemlich aufwendige Sache und sind dann zurück nach Schanghai, haben dort ein Backup gemacht, geschaut, dass alles in Ordnung ist und viel gewartet, in Schanghai rumgehangen. Und dann kommt das Telefonat, dass der Reisanbau innerhalb der nächsten sieben bis zehn Tage stattfinden wird. Dann sind wir nochmals nach Yangshuo gefahren und haben mit den Dreharbeiten begonnen. Da haben wir dann während etwa zwei Monaten mit denen gearbeitet. Und das war dann auch wieder interessant, das hat wieder direkt mit dem Thema zu tun, mit diesen Langzeitgeschichten. Der Reisanbau findet nicht einfach so statt, dass es regnet und dann werden die Schleusen aufgemacht, dann wird das gewässert, dann werden die Reissetzlinge gesetzt und dann geht das alles schnell, sondern du wartest da eben noch mal sieben Tage bis es dann so viel geregnet hat, dass man das endlich machen kann. Da werden zuerst die Reissetzlinge gesetzt in einem separaten Feld und dann müssen die hoch werden, das dauert wieder zwei Wochen.



Dann haben wir wieder zwei Wochen mehr oder weniger gewartet, haben dann zum Teil in dieser Zeit die Interviews mit den Leuten gemacht. Das Problem war dann häufig, dass wenn etwas passiert ist, sie die Reissetzlinge entweder pflanzen und dann die Reissetzlinge erden und sie zu den Reisfeldern bringen, um dann die Reissetzlinge ins Reisfeld zu setzen. In diesen Tagen, wo etwas passiert ist, waren die Leute komplett unansprechbar. Das heißt, du kannst mit denen über Belanglosigkeiten im Feld sprechen, aber ein Gespräch, ein vertieftes Interview war nicht möglich, weil sie dann wirklich beschäftigt sind. Aber jetzt nicht beschäftigt in unserem Sinn, wenn du um sieben Uhr im Büro bist und um sieben gehst du nach Hause. Es ist mehr, dass der Tagesablauf für sie voll ist. Du stehst früh auf, du gehst ins Feld, dann kommst du heim, du isst und du trinkst und dann, wenn du getrunken hast, sind die nicht besoffen, aber ein bisschen angetrunken, dann reden wir bis vier Uhr nichts, dann hängen sie rum. Dann steht vielleicht die Sonne hoch oder es regnet so fest, dass du nicht mehr aufs Feld kannst. Und am Abend müssen dann andere Dinge des Alltags erledigt werden und dann gibt es keine Zeit, ein Gespräch zu machen. Also waren wir immer, wenn man so will, dem Rhythmus der Leute ausgesetzt, der gesetzt war durch die Abfolge des Reisanbaus, also Reissetzlinge pflanzen, warten bis sie gewachsen sind, sie ernten, zu den Reisfeldern bringen, die setzen. Und dann hast du ja verschiedene Felder, das passiert dann auch nicht alles in einem Tag. Die Setzlinge werden ja auch jeder einzeln von Hand gesetzt. Und als das mehr oder weniger vorbei war, erst dann hatten die Leute die Ruhe quasi, mit uns in die Gespräche einzutauchen. Aber auch bei den Gesprächen ist es ja nicht so, dass die wussten, was wir wollen. Dann haben sie ihre Alltagsgeschichten gemacht und dann waren sie, wo es dann nicht mehr viel zu tun gab, sofort unmittelbar emotional bereit, das Interview zu geben. Das hieß dann wieder, du sitzt mit denen zusammen, du sondierst mal. Und ich hatte dann immer die Kamera dabei. Dann war es so, dass Markus manchmal aus einem Gespräch das Gefühl hatte, jetzt läuft es, jetzt hat er sich irgendwie

geöffnet, ist in einem Sprechmodus drin, und hat mich dann gefragt, ob wir filmen sollen. Und wenn ich ja gesagt habe, hat er den Protagonisten gefragt: Ist es okay, wenn wir jetzt zu drehen beginnen? Und dann hat das meistens in solchen Momenten sehr unvorbereitet, sag ich jetzt mal, spontan stattgefunden. Also die wussten natürlich, dass wir mit ihnen sprechen wollten. Ich wusste, dass ich irgendwann zu ihnen kommen werde, aber das brauchte Zeit, bis das stattfinden konnte. Und das wiederum hatte dann, das ist jetzt aber ein Nebenaspekt, natürlich Auswirkungen darauf, wie ich gedreht habe. Also die Situation, diese Beziehung mit den Leuten aufzubauen, dann diese Beziehung aufrechtzuerhalten und dann noch den richtigen Moment treffen, das war so fragil, dass ich im Moment, wo die zugesagt hatten, keine Zeit mehr hatte zu sagen: „Jetzt drehen wir“, aber halt mal, und dann mein technisches Gerät vorzunehmen, um die Leute zu verkabeln. Was ich dann als filmische Strategie gewählt habe, ist, dass ich sehr nahe bei den Leuten sitze und mit dem Mikrofon auf der Kamera arbeite. Das ist ein Stereomikrofon, das einen Direktton hat auf der Spur 1 und die Seiten auf der Spur 2, das klassische MS Stereo. Und dass ich die Stimmung, die wir langsam aufgebaut haben, also die vor allem Markus aufgebaut hat mit den Leuten, dass wir diese Stimmung nicht stören. Das kann Auswirkungen auf die Tonqualität haben, und das hat zum Teil Auswirkungen auf die Freiheit, die ich als Kameramann hatte. Wenn du weißt, das Mikrofon ist gerichtet auf die Person Richtung Mund, dann kannst du nicht wild da rumfilmen, weil der Ton ja immer mit der Kamera wandert. Das hat sich aber am Schluss als der richtige Entscheid herausgestellt. Wir hätten wahrscheinlich in gewissen Situationen die Leute problemlos verkabeln können, aber ich wollte das Risiko nicht eingehen. Und es sind zum Teil ganz kleine Dinge, die die Situationen gestört haben. Zum Beispiel: Es kommt ein Freund von einem Protagonisten unangemeldet, und sofort ist der Protagonist nicht mehr bereit, über gewisse Dinge zu sprechen, weil er einen Zuhörer hat. Das war wirklich immer so eine ganz fragile Situation, und ohne das Planen von langen Dreharbeiten, also ohne das Wissen, dass wir da nicht einfach hinfahren können, und wie ein Fernseheteam dann Tag für Tag filmen, auch weil ich das nicht wollte. Es wäre wahrscheinlich möglich, dass man die klassischen Aufnahmen des Reisanbaus dreht, dann macht man ein kurzes Gespräch und fährt wieder ab. Weil ich das nicht wollte, und weil mir dieses Aufbauen der Beziehungen und die Gespräche, dass die so ein bisschen organisch in den Film einfließen, so wichtig war, war natürlich diese Strategie, da lange Zeit zu bleiben und auch warten zu können ein ganz wichtiger Aspekt der Dreharbeiten. Ich hab jetzt meistens vom Süden gesprochen, das hat damit zu tun, dass wir im Moment an diesem Teil am

Schneiden sind. Das ist mir am präsentesten, aber das war natürlich äquivalent an den andern zwei Orten. Ich hab dir vorher von der Geschichte erzählt, von dieser jungen Tochter der Fischer, die 15 war, ein bisschen linkisch, scheu, aber bei der Markus das Gefühl hatte, da steckt etwas drin. Die war natürlich über die Recherche, und dass wir dann während den Dreharbeiten schon mal fast vier Monate im Süden gedreht hatten, mittlerweile 18, also zweieinhalb Jahre dazwischen vom ersten Kontakt. Und die hat sich weiterentwickelt, ist älter geworden. Markus hat mit diesem Faktor ein bisschen gespielt, hat gesagt: Sie ist jetzt vielleicht noch zu scheu, vielleicht noch zu jung, aber es ist interessant mit der Schule, mit den Ideen die sie hat, was sie in Zukunft machen will. Er hatte immer das Gefühl, wenn die älter ist, dann ist sie einen Schritt weiter, das könnte sehr interessant sein. Und das war dann tatsächlich so, dass die Tochter eine ganz interessante Entwicklung gemacht hat, also dass bei ihr das Älterwerden dann für den Film sehr produktiv war, weil sie nicht mehr als Mädchen, sondern als junge Frau quasi auf ihr Leben geblickt und von ihrem Leben erzählt hat und sich in dieser Zeit auch die Beziehung der Eltern verändert hat, weil Chaomei, das ist die junge Tochter, die hat nicht mehr bei der Familie gewohnt, sondern hatte eine Wohnung in einem slumartigen Teil von Chongqing.



241.Einst._5.17.Sek



242.Einst._9.13.Sek



243.Einst._14.05.Sek



244.Einst._27.05.Sek

Also, auch da ist etwas gegangen, wo ich zwar nicht die Entwicklung dokumentiert habe, aber durch das lange Mit-dieser-Familie-und-ihrer-Arbeit-Sein und sie immer wieder besuchen, hat sich für uns diese Entwicklung von ihr abgezeichnet. Diese Entwicklung ist nicht visuell in den Film eingeflossen, also es gab kein Gespräch vorher und jetzt ein Gespräch nachher, aber die Beziehung hat sich so entwickelt, dass quasi die Quintessenz dieser Entwicklungen jetzt Teil ist von dem, was wir dann ganz konkret in Chongqing im Herbst gefilmt haben. Und so Dinge sind ja auch nur möglich, wenn man Zeit hat. Ich hab dir von dem Bauern erzählt, der in diesem wasserarmen Gebiet wohnt und von dem der Sohn mit seiner Frau ins Industriegebiet emigriert ist. Hätten wir jetzt zum Beispiel nur zwei, drei Wochen gedreht, was bei einem Dokfilm mit Equipment und Leuten, die man bezahlt eigentlich vernünftig wäre von einem ökonomischen Standpunkt

aus, dann hätten wir den Moment verpasst, wo der Sohn mit seiner Frau und dem Kind, das sie zusammen haben, seinen Vater besucht hat.



Also waren wir da in einer Art, in Führungsstrichen „gezwungen“, noch mal zwei, drei Wochen im Norden zu warten, um erleben zu können, wie der Sohn von Wuwei vom Industriegebiet seinen Vater besucht, um ihm bei der Ernte des Fenchels und der Baumwolle zu helfen. Und bei einem Projekt, das ganz klar strukturiert ist, mit einer ganz klaren Abfolge, wo man nur ein Zeitsegment heraushebt, wäre das schlichtweg nicht möglich gewesen. Aber weil das für uns von Anfang an mitgeplant war, dass wir über die Zeit, die wir uns geben, auch die Entwicklung mit einbauen können, die vor Ort für uns nicht vorhersehbar passiert, dass wir die unbedingt einbauen wollen, dass wir diese Zufälle, diese Seitenwege, die sich daraus ergeben, unbedingt einbauen wollen. Wir fanden, dass die auch ganz zentral sind für die Leute, wie das in ihrem Alltag aussieht. Und das war eben wie gesagt nur möglich, weil wir uns diese Zeit eingeräumt haben, um die Beziehung zu den Leuten aufzubauen und warten zu können, wenn wir das Gefühl hatten, dass sich das Warten lohnt. Es gibt dann irgendwann mal den Moment, wo du sagen musst: „Jetzt haben wir so viel, jetzt haben wir das zeitliche Spektrum schon so weit aufgemacht, irgendwann hat es ein Ende.“ Also sind wir da vom Norden abgereist und dann zurückgefahren, aber wir hatten die Möglichkeit, das ein bisschen anzupassen für den Film. Wenn ich das vergleichen will mit einer klassischen Langzeitbeobachtung, also wenn ich jetzt zum Beispiel auf den Film meiner Freundin schaue, die drei Jahre filmisch mit Teenagermüttern gearbeitet hat die im Teenageralter schwanger geworden

sind, dann ist es bei ihrem Film natürlich so, dass du Aufnahmen von vor drei Jahren und Aufnahmen von heute hast. Also, da ist die Frau schwanger, da wie sie schwanger ist und noch keinen Bauch hat, dann hast du den Bauch nach vier Monaten, dann hast du quasi die Geburt. Du hast die ersten paar Monate mit dem Baby, das Saugen und so weiter, du hast die Beziehungen der Frauen zu ihren Freunden, die sich verändern, wenn das Kind plötzlich da ist, und du hast dann später am Schluss ihres Filmes die eineinhalb oder zweijährigen Kinder. Also da siehst du wirklich visuell schwanger bis zweieinhalb jähriges Kind, sag ich mal. Da hast du wirklich visuell alles drin, diese Entwicklung und wie das die Leute verändert. Das ist in meinem Film natürlich nicht so sichtbar, weil für mich nicht die Veränderung im Zentrum stand, wie ist Jiuxiancun am Anfang und wie ist es nach drei Monaten. Aber das gehörte zu meinem Filmkonzept, mir in der Recherche diese Zeit zu nehmen. Wie gesagt, ich kann nur wiederholen, die Beziehung aufbauen und den Ort kennenlernen und über die Zeit auch herausfinden, was in diesem Ort überhaupt alles passiert. Man kann auch herausfinden: Jetzt bin ich schon vier Monate hier und es ändert sich überhaupt nichts, jeder Tag ist derselbe. Aber manchmal merkst du, dass sich plötzlich Facetten auftun, dass Leute im Dorf plötzlich Verwandte haben in einer kleinen Stadt und oft dahinfahren, nur in den ersten zwei Wochen war das nicht relevant, du hast das nicht gesehen. Also so gesehen ist diese Langzeitbeobachtung, was die Arbeitsweise angeht, die Recherche und die Zeit, die ich mir für die Recherche genommen habe, in der Arbeitsweise drin. Im Film selber fehlt sie, wenn man so will als Gegenüberstellung von früher, und jetzt fehlt sie als klassische Gegenüberstellung zu: Früher war es so und jetzt ist es so. Aber ich bin überzeugt davon, dass wenn wir diese Langzeitarbeitsweise nicht zugelassen hätten, dass dann der Film anders aussehen würde. Also, vieles was vorher passiert ist an Geschichten, die sie uns vorerzählt haben, aus den Gesprächen und Stichworten, die Markus aufgeschnappt hat, das könnte noch interessant sein. Ohne diese lange Vorrecherche, wäre das nicht möglich gewesen. Es brauchte diese lange Zeit, die nachher während der Dreharbeiten an jedem Ort etwa zweieinhalb Monate gedauert hat. Wir haben, wie gesagt, nicht jeden Tag gedreht, aber wir haben zweieinhalb Monate jeweils an diesen Orten all das, was in diesen zweieinhalb Monaten passiert ist, mitbekommen. Das wäre nicht möglich gewesen, ohne die ganze Vorgeschichte. Das ist ein ganz wichtiger Aspekt. Und dann gibt es noch einen zweiten Aspekt, der sehr wichtig ist und das ist, ob die Langzeitbeobachtungen nun visuell im Film Einzug findet, wie beim Film meiner Freundin, der übrigens „Mit dem Bauch durch die Wand“ heißt. Der hat da visuell Eingang gefunden. Wenn du dich einer Langzeitbeobachtung

oder Langzeitbeziehung von einem Film hingibst, dann ist immer, aber ganz im positiven Sinn, das Risiko damit verbunden, dass sich die Leute entwickeln, und der Film nicht mehr so ist, wie du das Gefühl hattest, wie er am Anfang werden würde oder werden könnte. Sondern weil sich die Leute entwickeln, weil du so lang dabei bist, steigt das Risiko im negativen Sinn, dass die Leute aussteigen oder dass eine wunderbare Geschichte, die da angelegt war, nicht stattfindet. Die Beziehung bricht auseinander oder weiß ich was, Totgeburt des Kindes. Man hat diese Unabwägbarkeiten. Also man setzt sich der Entwicklung der Leute aus, und ein Projekt verändert sich. Und bei mir hat jetzt die Veränderung nicht visuell stattgefunden, ich hab diese Veränderung nicht dokumentiert, aber es war natürlich schon so, dass über die lange Beziehung, die wir mit den Leuten aufgebaut haben und sie immer wieder auch in verschiedenen Jahreszeiten besuchen, sich plötzlich andere Dinge herauskristallisiert haben. Also zum Beispiel im Süden, um beim Reisanbaugebiet zu bleiben, dass die Leute darüber sprechen ist völlig in den Hintergrund getreten, weil wir gemerkt haben, dass die Leute, mit denen wir arbeiten wollten, lieber über die Kulturrevolution sprechen. Die wollten darüber sprechen, was in ihrem Dorf damals passiert ist, und dass das heute noch Auswirkungen auf die sozialen Beziehungen im Dorf hat. Und weil diese Geschehnisse der Kulturrevolution an diesen Mauern, dieser Qing-Dynastie Dorfstruktur, noch jeden Tag präsent sind, also wenn die abhängen auf dem kleinen Dorfplatz und eine Zigarette rauchen, hast du immer die Mauerprüche: „Hoch lebe das Proletariat“. Das ist immer noch fragmentarisch vorhanden. Also, das war dann so ein Ding, dass wir gemerkt haben, dass die zwei Protagonisten, auf die wir uns dann fokussiert haben, die denken nicht jeden Tag darüber nach, aber mit uns als Westler, die sie besucht haben und wissen wollen, was läuft da in diesem Dorf, uns wollten sie vor allem das erzählen. Also hat sich der Film von einem konkreten Wasserbezug wegentwickelt hin zu einer Auseinandersetzung mit den Leuten, wie man Geschichte bewältigen kann. Alles vor dem Hintergrund des Reisanbaus und der wasserreichen Situation. Visuell ist es immer noch so, dass im Norden der Gegensatz ist: Kein Wasser am Ort des Vaters,



5.Einst._15.07.Sek



6.Einst._6.09.Sek



7.Einst._35.11.Sek



8.Einst._22.18.Sek

Industrie und Wasserverschmutzung am Ort des Sohnes.



89.Einst_9.19.Sek



90.Einst_15.06.Sek



91.Einst_5.15.Sek



92.Einst_13.08.Sek

Aber diese Gegenüberstellung als Thema ist in den Hintergrund getreten, und in den Vordergrund getreten ist die Beziehung des Sohnes zu seinem Vater. Also, der Sohn möchte eigentlich gar nicht in der Industrie arbeiten, der wäre lieber Bauer, weil es auch ein wichtiger Teil der chinesischen Tradition ist, dass die Kinder verantwortlich sind für das Wohlergehen der älter werdenden Eltern. Also dieses Dilemma, eigentlich Bauer bleiben zu wollen, in der Nähe des Vaters zu sein und gleichzeitig dort keine Perspektive zu haben und gezwungen zu sein, in der Industrie zu arbeiten, 500 Kilometer weg von seiner Heimat, ist Konflikt für den Sohn, und daraus entsteht der Konflikt mit seiner Frau, die ganz gegenteilig reagiert. Der Sohn wäre lieber bei seinem Vater und ihm stinkt es, in der Industrie zu arbeiten, weil es da keine Freiheit gibt. Du hast Bosse, die ständig an dir rumnörgeln, du hast keine Arbeitssicherheit, wenn du mal schlecht arbeitest, wird es vom Lohn abgezogen und so weiter. Also, der Hass auf die Unfreiheit in der Industrie, auch wenn das die Moderne sein mag. Während es für die Frau des Sohnes, die eine ähnliche Geschichte hat, keine andere Perspektive gibt als von diesem Dorf, wo es kein Wasser hat, keine Infrastruktur, weg in die Industrie. In der Industrie hat es Städte, da hat es Schulen, da ist die Zukunft für den Sohn, der jetzt etwa zweieinhalb Jahre ist, besser. Und dann hat man, wie in diesem Doppelkonflikt der Sohn den Konflikt der Loyalität gegenüber seinem Vater hat, noch den Konflikt innerhalb der Beziehung zu seiner Frau, die zwar eine gute, liebevolle Beziehung haben, wenn man so will, aber sie ist ganz sicher, dass im Industriegebiet zu sein die richtige Entscheidung ist, während er zurückwill. Also, plötzlich ist diese Beziehungsgeschichte ein Loyalitätskonflikt, wenn das soziale Gefüge, in dem sie aufgewachsen sind, auseinanderbricht und mit einem neuen ersetzt wird, nämlich dass die alte Generation für sich schauen muss, und die neue Generation muss mehr oder weniger auch für sich schauen. Das ist ein bisschen wie das bei uns ist, wo die Altersvorsorge delegiert wird an den Staat und an die Medizin. Bei uns hat sich das mittlerweile etabliert und ist zu einer Kultur der Individualität, der Unabhängigkeit geworden, in China ist das alles noch im Prozess. Und dieser Konflikt, dieser Prozess, ist dann plötzlich in den Vordergrund geraten im Vergleich zur, sage ich jetzt mal, Gegenüberstellung der Wasserproblematik, also verschmutztes Wasser und kein Wasser. Und in Chongqing war das sehr ähnlich, dass da auch weniger im Zentrum die Fische

sind. Wie die überleben im Jangtse und die Verschmutzung und der Drei-Schluchten-Damm, das ist alles visuell der Hintergrund und zum Teil in gewissen Bemerkungen schwingt das noch mit. Aber was da passiert ist, dass das junge Mädchen, das wir während der Recherche hatten, sich zu einer jungen Frau entwickelt, die sehr rebellisch ist, die einen Lebensentwurf hatte, der in Europa noch gehen würde, aber in China eigentlich undenkbar ist. Also, die junge Frau stellt sich der Geschlechterfolge, sieht ein bisschen wie ein Junge aus, stellt sich die Frage: Bin ich ein Mann, bin ich eine Frau, ich bin vom Körper her Frau, von der Seele her eher Mann.



341.Einst._4.22.Sek



342.Einst._12.07.Sek



343.Einst._11.06.Sek



344.Einst._9.04.Sek

Das ist die aufkommende Sexualität, wo solche Themen natürlich plötzlich eine größere Rolle spielen. Und dann haben wir per Zufall erfahren, wir wussten das gar nicht, dass sie gar nicht die richtige Tochter der Fischer ist. Die wurde als Kind in einer Nachbarprovinz von ihren Eltern in einem Plastiksack an einen Baum gehängt, weil sie das Kind aussetzen wollten. Und die Fischersfamilie, mit denen wir zusammengearbeitet haben, haben damals als Wanderarbeiter in dieser Nachbarprovinz gearbeitet und sind zufälligerweise an dem Tag an diesem Baum vorbeigelaufen, haben das Kind schreien gehört, haben es mitgenommen, haben gedacht: Das kann doch nicht sein, die darf man nicht sterben lassen. Sie haben die dann mit zurück nach Chongqing genommen und sind von der Regierung gebüßt worden, weil sie bereits ein Kind hatten, und in China darfst du nur ein Kind haben. Und weil sie das Gefühl hatten, dass die jetzt mit diesem Kind ein zweites haben, sind die gebüßt worden. Obwohl die einem Kind das Leben gerettet haben, mussten die noch eine Buße bezahlen und die Buße war hoch, das waren etwa sechs Monatslöhne. Und dann ist plötzlich diese Geschichte in den Vordergrund geraten, dass man eine junge Frau hat, die sich die Frage der Identität stellt und zusammen mit ihrer Mutter dann die eigene Geschichte der Adoption erzählt. Was das für sie heißt, adoptiert worden zu sein, weshalb haben mich die Eltern an den Baum gehängt? Wie ist meine Beziehung zu der neuen Mutter, die ja nicht meine biologische Mutter, sondern meine Adoptivmutter ist? Die Mutter, die sich Sorgen macht, weil die junge Frau aus der Schule rausgegangen ist und lieber ein unabhängiges Leben will und Erfahrungen im Leben sammeln will. Vor dem Hintergrund des Jangtse, vor dem Hintergrund des

verschwindenden Fisches und so weiter ist diese Geschichte in den Vordergrund getreten. Und das ist, wenn man so will, eine Entwicklung, die in dieser radikalen Form natürlich nur möglich ist, wenn du eine Art Langzeitbeobachtung mit den Leuten machst. Ich sag jetzt mal, mit der Langzeitbeobachtung meine ich in den meisten Projekten die Recherche mit. Bei gewissen Filmen ist das dann so, dass die dann noch einen Schritt weiter gehen. Die haben vorher schon die Beziehung längere Zeit aufgebaut, die Leute gefunden, und dann beobachten sie die noch über mehrere Jahre. Bei uns ist das, wie soll ich sagen, so dazugekommen. Aber diese Entwicklung war interessanterweise schon angelegt während der Recherche. Wir konnten das noch nicht benennen. Wir wussten nicht, dass die Kleine adoptiert war, wir wussten nicht, dass der Sohn des Bauern im Norden mit seiner Frau diesen Beziehungskonflikt hat, geht man oder bleibt man, aber das war alles angelegt. Aber das konnte sich nur entwickeln, weil wir uns sehr viel Zeit genommen haben auch während der Dreharbeiten, also vergleichsweise zu anderen Dokumentarfilmen.

Ich hab noch drei Fragen: Mit welcher Technik hast du gearbeitet? Was habt ihr konkret gedreht? Und was machst du mit der Technik, wenn der Film abgedreht ist? Du hast gesagt, du hast sie verkauft, aber machst du das generell? Hier hast du ja sehr viel Wert drauf gelegt, dass die Technik klein ist.

Also ich hab konkret mit einer kleinen Kamera von Canon gearbeitet, mit der XF 100, das ist, wenn du so willst, eine semiprofessionelle Kamera. Sie ist kleiner als die EX1 mit der du arbeitest, ist aber interessanterweise, was die Komprimierung anbelangt, besser. Sie ist eine 4:2:2-Komprimierung. Also das heißt, besser für später für die Postproduktion, wo man ja bei dem Bild quasi in das Spektrum reingeht, was man am Bild noch verändern kann, wie man das Bild anpassen kann gegenüber den benachbarten Bildern im Schnitt. Sagen wir mal so, du filmst im Gegenlicht manchmal mit Aufsicht, und in einem Schnitt musst du das dann ein bisschen anpassen, damit die Übergänge nicht zu schroff sind, außer du willst die Schroffheit des Übergangs in einem bestimmten Sinne. Um auf die Frage der Kamera zurückzukommen, für mich war es wichtig, dass es eine Kamera ist, die Full HD ist, die eine Auflösung hat, die notwendig ist auch für eine Ausstrahlung im Fernsehen, dass sie gut genug ist, dass das Bild auch trägt auf einer Großleinwand im Kino, und gleichzeitig wollte ich frei arbeiten können. Also frei heißt, ich wollte eine leichte Kamera haben, weil ich auch wusste, dass wir zum Teil zwei, drei Monate in einem Ort sind. Und weil ich die Kamera meistens dabei hab, hab ich relativ schnell gemerkt, dass mir die EX1 für den Alltag, sie ständig dabei am Arm zu haben, zu schwer war. Ich hatte

die am Anfang dabei, und da gibt es ja manchmal die Geschichten, dass du mit der einen Kamera zuerst gedreht hast. Und da hab ich gemerkt, dass die Leute in Jiuxiancun, also im Süden, viel besser auf die kleine Kamera reagiert haben als auf die EX1. Der Unterschied ist nicht riesig, aber ich hab gemerkt, dass der Blick auf die Kamera vor allem umständlich wurde. Ich wurde mehr als Filmer wahrgenommen als mit dieser kleinen Kamera, die ein bisschen wie ein Fotoapparat aussieht, den man wirklich auch so in der Hand halten kann, und dann hängt sie da an der Hüfte runter und man nimmt die vor sich, und bei der EX1 ist das nicht gleich möglich. Also das war so ein technischer Entscheid. Mit diesem technischen Entscheid war übrigens auch verbunden, dass die Kamera unbedingt professionellen Ton haben muss, dass man die guten XLR-Stecker hat, die auch wirklich stecken, die sicher sind, dass das Risiko, dass die Stecker dann irgendwie ausleiern möglichst klein ist, was ja immer dann mit Nebengeräuschen verbunden ist. Also ich hab mich am Schluss für ein Paket entschieden, das klein, handlich, aber so professionell wie möglich war. Der Grund – das als Klammerbemerkung zur Kamera – weshalb ich übrigens die Kamera selber gemacht habe, das war ursprünglich nicht so geplant. Ich wollte zuerst mit einem Schweizer arbeiten. Dann hab ich aber gemerkt, was ich ja jetzt lange ausgeführt habe, dass wir lange drehen werden, und da hab ich gemerkt, das kann ich mir gar nicht leisten. Wir sind zu abhängig davon, dass wir dann filmen können, wenn die Dinge passieren, Beispiel Reisanbau. Ich kann mir nicht leisten, einen Kameramann einzufliegen und dann passiert zehn Tage nichts. Ich hab mich dann entschieden, auf einen chinesischen Kameramann umzusatteln. Da haben wir viel Zeit investiert, einen guten chinesischen Kameramann zu finden. Und dann haben wir gemerkt, irgendwo sind die chinesischen Kameramänner nicht so viel billiger wie Schweizer Kameramänner, also wurde plötzlich der Faktor Geld auch beim chinesischen Kameramann relevant, auch wenn der natürlich schneller eingeflogen werden konnte. Aber die Zeitverschiebungen, von dem was wir planten und was dann möglich war, waren so groß, dass wir den Kameramann so blockierten, dass er gewisse Projekte hätte absagen müssen und das ging auch nicht. Ich konnte das finanziell nicht kompensieren, also gab es beim chinesischen Kameramann dieses Problem. Was aber relevanter ist, ich habe erzählt, dass Markus und ich die Beziehung zu den Leuten selber ohne Mittelsmann oder Mittelsfrau aufbauen wollten, und wir haben sehr früh gemerkt, dass immer wenn die chinesische Frau von Markus dabei war, sich die Beziehungen verlagert haben. Also Markus und ich haben zwar die Beziehungen aufgebaut, aber wenn sie dabei war, das gab es an zwei, drei Orten, dann hat sich die Beziehung unserer Protagonisten sofort zu

der Frau von Markus verlagert. Die haben dann nicht mehr mit Markus gesprochen oder haben mit ihm gesprochen und sobald irgendwie ein Seitenblick von ihm kam oder er überlegt hat, was meinen sie wohl, kam der Blick zu ihr wie eine Frage, hat er verstanden, was ich ihm erzählt habe. Und dann haben sie es ihr noch mal erklärt. Und mit dem Kameramann war es dasselbe, die Beziehung von uns weg zu ihm. Und dann hab ich mich entschieden, aus quasi ökonomischen Gründen, finanziell kann ich mir das nicht leisten. Ich kann ihn auch nicht so lange hinhalten und sagen, jetzt hat es sich bei uns doch nochmals zwei Wochen verschoben, wir können es jetzt nicht machen. Und gleichzeitig hab ich gemerkt, dass ich dieses Wechseln der Beziehungen nicht will. Ich will meinen Blick auf China, und ich will ihre Beziehung zu uns und meine Beziehung zu ihnen oder die von Markus zu ihnen und die Beziehung von ihnen zu Markus, die den Film tragen soll. Und deshalb hab ich auch die Kamera selber gemacht. Und ich hatte immer ein Ansteckmikrofon dabei. Ich hätte die Leute verkabeln können, hab mich aber dagegen entschieden. In vielen Momenten war die Situation so fragil, dass das auf der Kippe lag. Sind sie dabei, sind sie nicht dabei, dass ich das nicht unnötig stören wollte mit Kamera weglegen, zu meinem Koffer gehen, die verkabeln und so weiter. Vielleicht hätte es funktioniert, aber ich wollte das nicht. Und das hat natürlich teilweise eine Auswirkung auf die Ästhetik des Filmes und die Qualität des Tones. Wenn du wirklich nah bist und die Situation sehr ruhig ist, hast du mit den heutigen Mikrofonen eine hervorragende Qualität. Auch beim Ansteckmikrofon gibt man ja häufig Raum dazu, also nimmt man trotzdem noch ein Raummikrofon mit, weil das Ansteckmikrofon wird vielleicht ein bisschen zu hart. Also in diesen Situationen ist es gut, aber ich konnte natürlich die Tonsituation nicht in allen Fällen kontrollieren. In einem Fall bin ich von meinem System abgewichen. Das war in einem Teehaus, da haben wir mit dem NGO-Aktivisten gefilmt und das war so dermaßen laut, dass es ohne Ansteckmikrofon wahrscheinlich nichts geworden wäre.



345.Einst_15.11.Sek



346.Einst_3.06.Sek



347.Einst_8.01.Sek



348.Einst_16.09.Sek



349.Einst_20.20.Sek



350.Einst_16.04.Sek



351.Einst_18.07.Sek



352.Einst_24.01.Sek

Nur war da das Problem, es passieren diese blöden Fehler, du drückst auf record und kommst, weil du nervös bist oder weiß ich was, zweimal drauf und es ist auf Pause. Da haben wir 20 Minuten des Interviews ohne das Ansteckmikro gefilmt. Und was ich zusätzlich nicht gemerkt hab, ich hab das bestens ausgesteuert, aber die Eingangsaussteuerung in den Sender war zu hoch, und auf dem Display des Aufnahmegerätes war der Pegel wirklich nicht mal am Limit. Wie auch immer, da war der Eingangspegel zu hoch, und der Ton ist zwar besser als der vom gerichteten Stereomikrofon, den ich auf der Kamera hatte, aber es hat diese leichte digitale Verzerrung. Wenn du dann die Kamera und die Technik selber machst und man da manchmal überfordert ist, dann passiert noch irgendetwas. Plötzlich regnet es, du musst noch an den Schirm denken und das hat natürlich Auswirkungen. Dass die Kamera beweglicher ist, wenn du nicht auf die Richtung des Mikrofons schauen musst während du noch die Bilder machst, das wirkt sich jetzt nicht so stark aus. Ich arbeite mit einem Cutter, der auch Tonmann ist und in vielen Dokumentarfilmen Ton gemacht hat. Der ist jetzt mit wenigen Ausnahmen sehr zufrieden mit dem Ton. Aber es gibt Limitierungen, das ist ganz klar, die muss man nicht wegdiskutieren. Es gibt Probleme, die ich mir da eingeholt habe. Wenn man das Bild und den Ton ganz klar trennt und für das eine einen Fachmann hat und für das andere einen Fachmann oder eine Fachfrau, läuft das sicher besser. Das ist ganz eindeutig so. Übrigens auch der Entscheid, dass ich mit ganz wenigen Ausnahmen ohne Licht gearbeitet habe, das ging auch relativ gut, weil ich die Leute so platziert habe, dass die dann schön im Licht sitzen. Was wir gemacht haben, machen ja viele Kameraleute in China. Elektrizität ist für die einfachen Leute sehr, sehr teuer. Ob du da eine 20 Watt Birne oder 40 oder gar 60 oder 100 Watt hast, das macht einen riesigen Unterschied für deren Budget. Was ich gemacht habe zum Beispiel bei den Leuten zu Hause, war, dass ich dann jeweils eine 120 oder 150 Watt Birne reingeschraubt hab. Das war der einzige Eingriff in die Lichtsituation. Also, so viel mal zur Kamera.

Mit dem, mit dem du den Film gemacht hast, habt ihr wirklich ein freundschaftliches Verhältnis?

Ja, wir kennen uns schon seit 84. Der Markus ist ein alter Freund von mir. Ich hab den 1984 in Venedig kennengelernt bei einem Anarchisten-Kongress. Also ich war da mit Freunden. Ich war damals 21, 63 geboren, er war 4, 5 Jahre älter. Wir haben uns da kennengelernt. Er kommt von Zürich, war dann später in der Häuserbesetzerszene, ich war in der Häuserbesetzerszene, also wir kannten uns relativ gut. Ich hab Ethnologie

studiert, er hat Ethnologie studiert und gleichzeitig neben Ethnologie hat er noch Sinologie gemacht, hat Chinesisch gelernt und ist dann nach China ausgewandert, hat eine Chinesin geheiratet. Verheiratet ist er seit drei Jahren, sag ich jetzt mal, vielleicht dreieinhalb, aber mit ihr zusammen schon seit sechs oder sieben Jahren. Wir haben so ein kleines Männergrüppchen, das sind vier Freunde aus der Häuserbesetzerzeit, die haben teilweise zusammen gewohnt und so politische Aktionen zusammen gemacht. Und jedes Mal, wenn Markus seinen alten Vater besucht hat in der Nähe des Flughafens, dann haben wir so einen „Männerabend“, jetzt in Anführungsstrichen, gemacht. Wir haben uns einfach relativ früh getroffen um sechs bei mir oder bei einem andern Freund gegessen, gut gekocht oder sind ins Restaurant gegangen und haben bis morgens früh gequatscht. So hat sich die Beziehung, natürlich nur noch einmal im Jahr, aufrechterhalten. Aber als ich dann wusste, dass ich noch den Film über die globale Wasserproblematik mache und dann wusste, dass ich China einbauen werde, war es natürlich klar, dass ich ihn kontaktiere und er bei diesem Teil dabei ist. Wir haben diese erste Recherche zu einer kleinen Geschichte zusammen gemacht. Und wir haben dann in Gesprächen gemerkt, er war für mich natürlich auch ein Spiegel, dass ihn eigentlich der globale Ansatz, fünf verschiedene Orte auf der Welt verteilt, nicht interessiert, dass es da wirklich noch was zu erzählen hat in China, und dass wir uns ganz auf China fokussieren. Dann war natürlich klar, zumindest dass ich ihn anfrage, dass er dabei ist.

Was mich interessiert ist, ob man das wirklich merkt in dem Film, dass ihr so eine lange Beziehung habt und wie wichtig du das allgemein findest, um Filme zu machen.

Natürlich merkt man das dem Film an, aber du merkst dem Film unsere Beziehung nicht an.

Worauf ich hinaus will, ist, ob ihr euch blind versteht wie ein Kamerateam, wo man weiß wie der andere reagiert und man weiß, wie der andere einzuschätzen ist.

Also, das eine ist, ich bin Filmemacher, ich hab mich dazu entschieden. Ich produziere meine eigenen Filme. Ich hab bei meinem ersten Film schon Kamera gemacht, ich hab einen zweiten Film selber produziert und umgesetzt in Tibet, schwierige Drehbedingungen, die ganzen Laborarbeiten und so weiter. Ich war mal eine Zeit lang an der Uni, hab mich dann entschieden, mich wieder selbstständig zu machen. Also meine Identität ist ganz klar die als Dokumentarfilmer, das ist mein Berufsweg. Und ich hab mich

viel damit theoretisch und praktisch auseinandergesetzt. Also in vielen Dingen denke ich schon fast automatisch filmisch. Ein Beispiel: Du sprichst mit jemandem, die erzählen dir eine Geschichte, die so berührend oder so traurig ist, dass die zu weinen beginnen. Ich weiß aus der Theorie und aus der Praxis, dass du als Regisseur oder Regisseurin aushalten musst, dass es für die Leute an die Grenze geht, weil unter Umständen, genau dass du die Leute an die Grenzen bringst, und zwar nicht voyeuristisch, sondern in der Beziehung, die du mit ihnen eingehst, dass darin ein unglaubliches Kapital liegt. Also du musst aushalten, dass ein Mann, der sonst stark ist, der stolz ist ein Parteisekretär zu sein, der etwas auf sich hält, der sein Gesicht nicht so schnell verliert, dass der Geschichten erzählt und plötzlich so gerührt ist oder so traurig, dass er zu weinen beginnt. Der hat mich ganz hilflos angeguckt, also quasi mit der Bitte da nerven ihn ständig Kameras, aber er hat es nicht gesagt. Und als Filmer würdest du mal zumindest versuchsweise dranbleiben, weil du denkst, vielleicht kann ich es dann nicht brauchen, weil ihm das zu nahe tritt, aber du unterbrichst das nicht. Und Markus hat in diesen Situationen häufig nicht so filmisch gedacht, sondern menschlich gedacht. Als Filmer denkt man auch immer menschlich, man hat aber einen anderen Fokus, weil man die Menschlichkeit ja visuell ausdrücken muss. Markus hat dann häufig, wenn es unangenehm und an die Grenzen ging, das Thema gewechselt oder hat sofort interveniert. Und das hat dann natürlich Auswirkungen auf das Bild, weil du dann ein trauriges Gesicht nur eine Sekunde stehen lassen kannst und dann kommt schon eine Frage und der Kopf dreht sich, oder du willst das zehn Sekunden stehen lassen, wenn das dem Film guttut und der Charakterisierung der Person guttut. Also da würde ich sagen, unsere Beziehung war insofern wichtig, dass das für mich ohne eine Person wie den Markus, ohne die Sensibilität von Markus, auch ohne seine emotionale Unterstützung mir gegenüber als Regisseur und Produzent, seinem Glauben an mich, zum Teil auch seine Bewunderung wie ich arbeite, nicht möglich gewesen wäre. Aber es gab gewisse Situationen, wo eine Person, die vielleicht „filmischer“ trainiert gewesen wäre, also wenn zum Beispiel ich die Interviews hätte machen können, hätte ich versucht, wahrscheinlich nicht in allen Situationen aber in den meisten, das länger auszuhalten. Während der Kameramann, der dann ein Profi ist, mit dem muss ich nicht mal eine so enge Beziehung wie mit Markus haben. Das muss einfach ein guter, sensibler Kameramann sein, der wäre einfach drauf geblieben, ist doch geil, ein tolles Bild, schönes Licht und da ist Emotion drin, der wär drauf geblieben. Vielleicht gerade deshalb, weil er nicht die gleiche Nähe zu den Leuten hat, hätte er seine Berufsidentität in einem solchen Moment

in den Vordergrund gestellt. Ich als Kameramann hab sie nonverbal gepflegt mit Zigaretten austauschen, mich betrinken, lustig sein, Faxen machen und so weiter, aber sprachlich hat das Markus gemacht. Also da ist im Film einerseits die Nähe nur entstanden, weil wir als Kombi funktioniert haben. Aber gewisse Dinge haben auch nicht funktioniert, so wie ich mir das jetzt am Schnitttisch wünschen würde, weil wir zu nahe zu den Leuten waren, und weil Markus nicht dieselbe Identität als Filmer hat. Also, hier kommt man noch auf ein anderes Thema. Ich hab mich immer wieder gefragt, jetzt besuchst du da drei Orte mit deinen Protagonisten, und was gibst du denen zurück? Bringst ihnen vielleicht ein Schweizer Sackmesser, jetzt mal ganz konkret, oder bringst eine Flasche Schnaps, Zigaretten, du bist großzügig finanziell. Wir haben übrigens die Leute auch bezahlt, das nie im vornherein, also wir haben den Leuten nicht gesagt, wir bezahlen euch, macht ihr mit, sondern wir haben nichts vom Geld erwähnt. Wir haben gefragt, ob sie dabei sind und haben dann, als die Beziehung schon sehr nahe war, irgendwann mal so deponiert in einem Gespräch, dass wir das, was sie machen als Arbeit ansehen und dass wir uns später in irgendeiner Form erkenntlich zeigen werden. Was wollte ich jetzt erzählen? Ich wollte auf etwas heraus, weißt du noch? Jetzt hab ich den Faden verloren. Ich wollte auf etwas ganz Bestimmtes heraus, ah genau: Was gibst du den Leuten zurück? Markus ist die Beziehung eingegangen und hat wirklich nicht nur in den Interviews mit den Leuten gesprochen, sondern auch wenn wir gegessen haben. Er kennt die Leute viel besser als ich, und für ihn stand die Beziehung im Vordergrund, wie ich als Produzent und Filmmacher für mich stand, natürlich auch in Beziehung zu den Leuten, aber ich muss den Film ja auch machen, ich hab da eine Vision, die ich umsetzen will. Was für Markus, sag ich jetzt mal, das Voyeuristische, das Ausbeuterische in dieser Filmer- Protagonistenbeziehung, und immer wieder ein Thema war. Ich meine, es muss in China aus verschiedenen Gründen noch mehr ein Thema sein als an anderen Orten. Du musst dich immer fragen: Gefährde ich die Leute, wenn sie gewisse Dinge sagen, bring ich sie in Gefahr? Sonst hast du die Problematik immer, dass die Leute etwas preisgeben und vielleicht über die Dynamik eines Gesprächs Dinge sagen, die sie vielleicht nicht erzählen wollten, oder wo sie dann plötzlich selber erstaunt sind darüber, dass sie die so freizügig erzählt haben. Also diesen Konflikt gibt es immer. Das war eine wichtige Frage und hat dann natürlich wahrscheinlich in bestimmten Situationen dazu geführt, dass Markus, wenn sie wirklich sehr viel preisgegeben hatten, also auch emotional, vorsichtiger war als ich. Wenn man aber jetzt der Frage nachgeht, was man zurückgeben kann. Ich glaube das mag jetzt ein bisschen pathetisch klingen, aber bei all

unseren Protagonisten war es so, dass wir ihnen, natürlich auch mit Selbstinteresse, darin ein Forum geboten haben, über Dinge zu sprechen, über die sie unter sich mit der Frau und mit dem Mann und mit dem Dorfkollegen, mit den Nachbarn und so weiter nicht sprechen können. Also die zwei Männer, die im Süden über die Kulturrevolution erzählen, die haben beide ein Teil Privat- und Geschichtsbewältigung gemacht, die in der Form nur mit Markus und mir möglich waren, weil wir uns die Zeit genommen hatten stundenlang zuzuhören. Und gleichzeitig war das nicht einfach so, dass wir denen ein Forum gegeben haben, wir haben die auch bedrängt. Das ist so eine Mischung von In-die-Tiefe-gelassen-Werden, aber auch In-die-Tiefe-Drängen. Das sind ja zwei verschiedene Dinge, wie weit ich Leute zulasse und wie weit du versuchst reinzukommen. Aber gleichzeitig haben wir denen zugehört, wir haben ihnen ein Gesicht gegeben, wir haben Geduld gehabt, wie sie übrigens mit uns auch. Ich merk das ja selber, wenn du Liebeskummer hast, wenn du vor einer Jobentscheidung stehst oder davor, dass du eine Dozentin hast, wo zwar vieles möglich ist, aber du merkst irgendwie dieses Unwohle. Man kann mit seinen Eltern, mit Freunden, mit der Freundin, mit weiß ich was, mit einem anderen Professor, mit wem auch immer sprechen, manchmal kann es sogar ein Zugnachbar sein, wenn du mit der Bahn durch Deutschland fährst. Also dieser Moment, dass die Leute zuhören, sich deine Sorgen, deine Ideen, deine Gedanken anhören, dass sie dir ein Ohr schenken, also das ist ein ganz wichtiges Ding. Und dasselbe war bei den Leuten im Norden. Am wenigsten vielleicht für den alten Vater, aber für den Sohn und Frau war das wahrscheinlich gleichermaßen bedrängend wie erleichternd, dass sie mit uns darüber sprechen können was sie beschäftigt. Ein Gespräch, das sie untereinander in den Formen, wie er es mit uns gemacht hat und sie mit uns, nie machen. Also quasi die Beziehungsdiskussion ist von ihr zu uns, von ihm zu uns, aber sie wussten jeweils von sich, dass er mit uns spricht und sie mit uns spricht. Und das hat dann Prozesse ausgelöst, also das ganze Dilemma. Ich glaube, das hat dazu beigetragen, auf der einen Seite das Dilemma, ich sag jetzt nicht zuzuspitzen, aber das an die Oberfläche kommen lassen. Ich bin überzeugt, dass ihnen das in irgendeiner Form hilft, das bewältigen zu können, auch innerhalb ihrer Beziehung. Also, die Frau sagte auch einmal ganz konkret im Interview: „Wenn ihr nicht da gewesen wäret, hätte ich nie die Möglichkeit gehabt, darüber zu sprechen. Ich hätte das immer in meinem Herz vergraben, das wär immer tief in mir drin geblieben. Und es ist euch zu verdanken, dass ich das auch mal reflektieren konnte.“ Und das sind alles Menschen, weißt du, die keine Reflektierer sind, die sind nicht Mittelklasse-Amerikaner oder Europäer, wo Freud und die ganze Psychologie und das Reflektieren Teil unserer

Alltagskultur geworden ist. Also, selbst Leute, die nicht gebildet sind, haben Komplexe, Reflexionsmechanismen in Beziehungen, in der Berufsauswahl. Und das sind wirklich ganz einfache Leute mit wenig Bildung, sie sind nicht geübt, dass man ihnen auch zuhört und dass es das überhaupt gibt, dass man in der Form reflektiert. Auf was ich letztendlich rauswollte, ist, dass die Beziehung natürlich immer eine problematische ist, weil ich komm nachher mit dem Film raus. Es ist mein Film, sie haben viel preisgegeben. Aber da gibt es ein Gegengewicht, das ich vorhin erläutert habe, dass man zuhört, dass man sich auseinandersetzt mit den Leuten. Egal, ich glaub, ich hab mehr oder weniger gesagt, dass diese Beziehung sicher eine problematische ist, aber dass auch auf der Gegenseite, jetzt in Anführungsstrichen, man dafür „belohnt“ wird. Wir haben den Leuten zum Schluss Geld bezahlt. In der Größenordnung haben wir die Leute so bezahlt am Schluss, dass es in etwa einem Monatslohn entspricht. Also wenn sich jemand sechs Wochen mit uns beschäftigt hat, dann haben wir in der Regel eineinhalb Monatslöhne bezahlt je nach Durchschnitt in dem Gebiet, in dem er oder sie lebt. Also, da gab es auch über Geschenke und so weiter einen bestimmten ökonomischen Austausch, der nie in einem Verhältnis stehen kann zu dem, was ich verdiene oder was Markus verdient oder was du als Kameramann verdienen würdest. Das hat aber auch mit der unterschiedlichen Situation, Währung und weiß ich was zu tun, auch die Unterschiede, dass das Leute sind, die mit 3000 Yuan, das sind 500 Schweizer Franken, auskommen. Ich brauche mindestens 4000 Schweizer Franken, aber dieses Gefälle kann ich nicht auflösen, das ist auch nicht meine Aufgabe. Aber es geht darum, dass ich sie in einer Form entschädige, die in ihrem Land mehr oder weniger stimmt. In der Ethnologie sagt man, es gibt die Position, dass man gar nichts bezahlen darf, weil das sonst die Beziehung ändert, dass das verwerflich ist, also dass das nicht sein darf. Es gibt aber auch die Position, dass man sagt, wenn man mit den Leuten arbeitet, dann soll man sie für die Arbeit auch entschädigen, also für all die Momente, wo sie aus ihrem Weg gehen, um dir zu helfen, vielleicht dann nicht die Freunde besuchen, sondern mit dir zwei, drei Stunden ein Gespräch machen. Aber ich hab mir diese moralische Frage so eins zu eins nicht gestellt, weil ich glaube, man kann nicht von vornherein entscheiden, das eine ist das Richtige, das andere ist das Falsche. Das kommt aus dem Moment heraus. Ich bin so aufgewachsen, dass wenn mein Vater und meine Mutter eingeladen waren, haben die immer Blumen oder eine Flasche Wein mitgenommen. Und wenn ich eingeladen bin, mach ich das auch. Oder wenn dir jemand hilft, dann gibst du dem eine Entschädigung. Das ist so ein Teil der Kultur, die in China einfach noch in einem komplizierteren Maß ausgebaut ist als bei uns. Also für mich war

Beziehung aufbauen und kleine Präsente zu bringen, jetzt nicht primär die Liebe zu kaufen, sondern ich wusste, dass man das in diesem Land so macht. Wir haben auch häufig übrigens Locals gefragt, also wenn wir da im Schnapsladen waren, hab ich gefragt: „Es sind aber Bauern, welchen würden sie bringen? Sicher keinen lokalen, den kennen sie.“ Dann musste er vor allem schön aussehen. Dann haben wir auch gemerkt, dass zum Beispiel unser Protagonist im Süden den Schnaps gar nicht mochte, aber jedes Mal, wenn Besuch da war, also Leute aus dem Dorf oder seine Verwandten, dann hat er die Flasche hervorgehoben und gesagt: „Ah, diese Flasche hab ich von ihnen geschenkt gekriegt.“ Und hat denen dann ein bisschen eingeschenkt. Er selber hat davon nicht getrunken, weil er den nicht mochte. Ja, das sind so kleine Geschichten.

Ich hab noch eine letzte Frage. Wie schließt du das Ganze jetzt ab? Wie ist der Schnitt verlaufen und was hast du jetzt weiter damit vor?

Ja, wie macht man das? Ich versuch jetzt wirklich ganz kurz und knapp zu bleiben. „Made in Hongkong“, mein erster Film, da hab ich noch alles selber gemacht, also Kamera. Beim Schnitt hatte ich Unterstützung mit Rohschnittvisionieren, am Anfang hab ich den eigentlich selber geschnitten. Bei „Angry Monk“ hatte ich dann einen Kameramann dabei, einen Cutter und ich als Produzent und Regisseur. Und bei diesem Film war es so, dass ich selber die Kamera gemacht habe. Ich wusste von Anfang an, dass ich den Film mit einer externen Person schneiden will. Das mache ich mit Martin Witz, der hat einen tollen Film übers LSD gemacht, der in Deutschland in den Kinos lief, und ich hab mit ihm schon zusammengearbeitet in „Angry Monk“. Wir hatten zusammen im Schnitt eine gute Gesprächskultur, nicht immer harmonisch, aber respektvoll. Das war für mich von Anfang an klar, dass bei einem so komplexen Projekt, wo so viel Zeit und auch Beziehung investiert ist, es unabdingbar ist, dass ich mit jemandem arbeite, der nichts mit diesen Beziehungen zu tun hat, der wirklich ganz außen steht, der nicht damit beginnt, Dinge zu verwechseln, die mit dem Film nichts zu tun hatten. Das war mir ganz wichtig. Als zweiter Faktor ist vielleicht interessant, ich habe im Dossier, das ich eingegeben habe, um finanzielle Unterstützung zu bekommen, zwar von diesen drei Orten erzählt, also vom Norden, von der Großstadt und vom Süden mit dem Reisanbau, habe aber in der visuellen Umsetzung, in der ich das ein bisschen beschrieben habe wie der Kameramann dann visuell arbeiten sollte, geschrieben, dass ich mir in Bezug auf die Montage viel weniger als jetzt auf den Schnitt, durchaus vorstellen könnte, dass man diese drei Orte miteinander verwebt, also dass man vielleicht im Norden beginnt, dann nach Jiuxiancun

kommt, in die Großstadt wechselt, vielleicht zurück nach Jiuxiancun, dann wieder in den Norden. Also dass es da so eine Verwebung der Geschichten gibt in der Hoffnung, dass die verschiedenen Geschichten der Leute in der Gegenüberstellung einen neuen Raum auf tun. Das war aber so, dass ich 150, 180 Stunden Material hatte, davon etwa 40 Stunden Interviews. Und um das Material überhaupt mal bewältigen zu können, sind wir es von Ort zu Ort durchgegangen. Oben sind die vom Süden, in der Mitte in den Ockerfarben ist das vom Norden und hier blau ist der Fluss Chongqing. Wir haben all das Material gesichtet, auf die Timeline gelegt und dann eine erste Auswahl gemacht, auch von den Gesprächen in Jiuxiancun. Als das fertig war, haben wir uns dem Norden zugewendet, haben dort eine Bildauswahl und erste Auswahl der Interviews gemacht und dann am Schluss in Chongqing. Wir haben erst mal episodenhaft und nicht verschränkt gearbeitet. Also, wir haben uns am Anfang nicht in dem Material angenähert, sondern wirklich in der Drehabfolge Jiuxiancun, Norden, Chongqing. Noch während der Dreharbeiten hab ich in China eine Übersetzerin gesucht, die uns das Gesprächsmaterial, also die Gespräche und die Interviews, übersetzen soll mit einem Programm, wo der Timecode drin ist. Nicht, dass ich das quasi technisch sofort am Bildmaterial angleichen konnte, aber dass beim Lesen der Übersetzung von Chinesisch auf Englisch quasi pro Statement mindestens zwei Timecodes sind, nämlich am Anfang eines Statements und am Ende. Und ich hab sie dann angewiesen, da sie das gute Transkriptionsprogramm hatte, dass sie wirklich eigentlich nach jedem wichtigen Satz rasch einen Timecode setzt. Das geht ja mit einem Tastenkürzel. Der nächste Schritt war dann, dass mein Cutter und ich nach dem ersten Visionieren und der ersten Ordnung des Bildmaterials uns durch die Übersetzung gelesen haben. Also, du siehst, hier ist jetzt ein Ordner, das sind jetzt nur die Interviews vom Norden. Ich hab drei solcher Ordner, der Ordner in Chongqing ist der dickste, das sind mehrere hundert Seiten Interviews in der Übersetzung. Und da war es noch die erste Aufgabe, uns durch die Übersetzung zu lesen und dann ab und zu am Schnittplatz ganz kurz in die Interviews, die wir noch nicht verstehen, reinzuschauen um ein bisschen den Charakter der Person zu erfassen. Und dann haben wir eine grobe Auswahl gemacht. Und wie man das so macht weißt du, mit Stabilo Boss. Und mit den Leuchtstiften haben wir das mal angestrichen, was ich wichtig fand und haben das abgeglichen. Dann sind gewisse Dinge, die er nicht gewählt hat, weggefallen, weil ich mich habe überzeugen lassen von seiner Argumentation und umgekehrt. Und dann hatten wir die Auswahl, die noch sehr großzügig ist. Ich kann das mal zeigen, im Endeffekt sieht das dann so aus: Da siehst du einen schwarzen Strich, hier die Nummern und so weiter,

hier schon ein bisschen konkreter haben wir mal sehr großzügig die Statements ausgewählt. Und weil wir den Timecode hatten, haben wir eine Timeline gemacht und mit den von uns aufgrund der schriftlichen Übersetzung gewählten Passagen eine Auswahl gemacht, und haben dann mit einem Freund von mir zusammen auch gearbeitet. Das ist ein Chinese, der hat dann nicht mehr die ganzen Interviews angeguckt, sondern nur noch unsere Reihenfolge. Und die Reihenfolge war am Anfang natürlich chronologisch, also nicht thematisch. Manchmal erzählen die Leute ja am Anfang etwas und dann am Schluss wieder. Wir haben das in der chronologischen Reihenfolge gelassen, aber bereits in einer Auswahl. Da sind schon zwei, drei Protagonisten weggefallen, und bei den anderen haben wir nicht mal die Hälfte, ich würd sagen so ein Drittel der Statements sind am Schluss drin. Er hat das angeguckt, und dann ist er mit seinen Notizen zu uns an den Schnittplatz gekommen. Aus dieser groben Auswahl haben wir gewisse Teile als unsere Hauptfavoriten bezeichnet, andere als Alternativmöglichkeiten, vielleicht als einen Ausweg. Oder je nachdem, wie sich der Film entwickelt, haben wir seine Begründung, seine Auswahl, seine Argumente mit unseren verglichen und haben aufgrund seines Feedbacks dann eine noch engere Auswahl gemacht, die auf eine Timeline gelegt, den Timecode drangesetzt und ausgespielt. Und Long hat dann an einem Profiprogramm englische Untertitel von diesen Passagen gemacht. Das gab uns dann am Schluss von jedem Ort und all den Protagonisten, mit denen wir zusammenarbeiten wollten, eine Timeline mit englischen Untertiteln drauf. Und diese Passagen haben Martin und ich uns dann angeguckt, und als ersten nächsten Schritt haben wir die pro Person, also jetzt noch nicht als Film gedacht, in eine Reihenfolge gebracht, die uns sinnvoll erscheint. Wir wussten, dass die Reihenfolge nicht zu empfehlen war, aber wir haben die thematisch und so ein bisschen argumentativ geordnet, dass wenn sie ein Thema beginnen, das auch Sinn macht in sich. Wir haben das mal für alle gemacht und dann haben wir gesagt, jetzt beginnen wir mit Jiuxiancun, mit dem oberen Teil. Und dann haben wir uns die Statements nochmals in der Ordnung angeguckt und gewisse Dinge dann sogar noch rausgekürzt, weil wir aufgrund der Auswahl gemerkt haben, von den Interviews fallen gewisse Dinge weg. Die Zettel haben nachher die Farbe Grün. Blau sind die Statements in Chongqing, da stehen auch die Namen der Protagonisten. Gelb sind die Bilder. Nun haben wir den groben Themenblöcken Namen gegeben: Die Frau spricht über die Ausbildung der Tochter und so weiter. Bei den Bildern haben wir dasselbe gemacht, dass wir auf die Zettel geschrieben haben, was die einzelnen Geschichten sind. Und dann haben wir, bevor wir das auf der Timeline gemacht haben, am Computer grob diskutiert, wie könnte Chongqing aufgebaut

sein. Wir haben immer noch daran gedacht, vielleicht am Schluss werden wir Chongqing und all die Teile ineinander wursteln. Aber wir haben dann gedacht, wir müssten mal so eine Dramaturgie an den einzelnen Orten haben. Das war dann die Aufgabe ganz grob eine Dramaturgie mit den Zetteln, weil das ein bisschen schneller zu machen geht, dass das stimmt. Das ist jetzt der Zettel für das, dann kommt die Mutter erzählt das, dann sind Bilder dazwischen, das sind es die gelben Zettel. Und das haben wir dann für alle drei Orte gemacht. Wir haben zuerst Jiuxiancun gemacht, dann haben wir den Norden gemacht, und dann haben wir Chongqing gemacht. Und in einem zweiten Schritt haben wir dann versucht, was wir hier mal so layoutmäßig dargelegt haben, was eine mögliche Struktur der einzelnen Orte sein könnte. Also von Chongqing vom Norden und oben von Jiuxiancun im Süden haben wir das quasi in der Timeline umgesetzt. Mit Untertiteln konnten wir die Interviews besser beurteilen. Das geht auf der einen Seite sehr schnell, auf der anderen Seite haben wir dann gemerkt, dass wenn du sagst da kommt die Tochter, und dann zeigen wir sie bei ihren Eltern, merkt man plötzlich, dass das als Idee wunderbar funktioniert, aber wenn du es dann im Detail schneidest, merkt man plötzlich, dass die Bilder nicht stimmen. Die Bilder tragen etwas anderes als das, worauf du eigentlich hinauswolltest. Also da hat es dann noch etliche Schwierigkeiten gegeben. Lange Rede kurzer Sinn, am Schluss war es so, wir hatten eine Timeline Jiuxiancun im Süden, wir hatten eine Timeline Norden, wir hatten eine Timeline Chongqing in einer möglichen Struktur und haben uns dann zum ersten Mal die Frage gestellt: Wie wäre jetzt eine Verschränkung möglich? Und wir haben beide eigentlich genau gleich reagiert. Wir haben beide so reagiert, dass wir eigentlich überzeugt sind davon, dass der Film in Episoden erzählt werden muss, dass die Geschichte innerhalb einer Episode, also wie sich die Dramaturgie, die Beziehung der Leute entwickelt, in sich so fragil und komplex ist, dass man mit einer Verschränkung der verschiedenen Geschichten, also mit einer ganz komplexen Verschränkung eigentlich nichts gewinnen würde, sondern die Leute eher verwirren würde. Also das war die erste konkrete Einsicht in der Schnittphase, dass wir eigentlich die Struktur der Episoden beibehalten wollen. Und die Episoden auch so, wie sie jetzt hier daliegen, nacheinander bringen, dass zuerst Jiuxiancun, dieser Blick in die Vergangenheit, dann der Blick in die ganz konkrete Gegenwart und dann der Blick nach Chongqing auch Gegenwart, aber halt urban ein bisschen, jetzt in Anführungsstrichen, „zukunftsweisender“, damit wir diese Reihenfolge beibehalten. Und dann haben wir vor einer Woche die erste Rohschnitt-Version gemacht. Das alles hat mehrere Monate gedauert, alleine mit der Auswahl der Interviews waren das zwei Monate mit dem Lesen

und Zeugs. Und dann haben wir den ersten Rohschnitt geschaut mit einem Freund von mir, der Buchhändler ist und einer Freundin von mir, die Drehbuchautorin ist, die mit mir auch das Dossier geschrieben hat oder das Dossier zumindest überarbeitet hat. Das war so das erste Feedback, und da merkt man dann, was für einen hier funktioniert und was für Martin und mich auch am Schnittplatz funktioniert hat, dass das dann im Detail, wenn man das mit Leuten schaut und sich auch Leuten erklären muss, die ja die Geschichte dahinter nicht kennen, für die gar nicht so funktioniert, wie wir das wollen. Wir haben ein paar Umstellungen relativ schnell vorgenommen und haben dann vor drei Tagen einer Cutterin und meiner Freundin, die auch Filmemacherin ist, das nochmals vorgeführt, um uns so ein bisschen spiegeln zu lassen, wo liegen die Qualitäten, wo liegen die Schwächen, wo können wir die Leute abholen, wie sind die Gewichtungen. Zum Beispiel sind das so ganz kleine Dinge, ich hab erzählt, dass im Süden, in Jiuxiancun, die Kulturrevolution eine wichtige Rolle spielt, aber für uns steht eigentlich im Film die Kulturrevolution nicht im Zentrum, ich mache keinen Film über die Geschichte Chinas. Für uns stehen die Protagonisten im Zentrum, die in diesem Dorf leben, und diese Protagonisten haben ja auch Beziehungen unter sich. Also, für uns war es wichtig, dass die Kulturrevolution thematisiert wird, und dass man das natürlich auch versteht, aber es sollte nicht den Eindruck erwecken, dass wir hier einen Film über die Geschichte machen. Und das sind dann zum Teil Gewichtungsentscheide. Je nachdem wie du in ein Statement von einer Person einsteigst, kriegt man das Gefühl der spricht jetzt von sich, der wird jetzt etwas los oder du hast das Gefühl, der doziert über die Geschichte. Und das sind jetzt so diese kleinen, sag ich jetzt mal, Verschiebungen, Verdichtungen, die jetzt im Detail ausgearbeitet werden müssen. Auch wenn ich mit Martin sehr eng zusammenarbeite, ist es zum Schluss meine Vision. Also zum Schluss muss das für mich stimmen, also als Produzent und als Filmemacher. Das ist ein ganz wichtiger Faktor. Für den Cutter muss es natürlich auch stimmen. Wenn man merkt, dass man zusammen etwas Gutes erarbeitet, das heißt der Vision des Regisseurs nahekommt, dass es dann aufgeht, muss das gleichzeitig natürlich nicht nur für mich aufgehen, sondern das muss diese Mischform sein, dass das, was für mich aufgeht, sich auch einem Publikum erzählt, also dass das Publikum daraus einen Mehrwert hat und ich durch meine Vision die Leute nicht überfordere und verliere. Ich würde sagen, jetzt stecken wir in dem Prozess drin. Wichtige Dinge wissen wir schon, die Episodenstruktur, die Abfolge, die Protagonisten und jetzt geht es um die innere Ordnung, Gewichtung und Struktur. Und dann wird natürlich am Schluss auch eine dramaturgische Struktur hergestellt, und dann geht es natürlich am

Schluss auch noch ganz konkret um den Feinschnitt, also wie sind dann die einzelnen Geschichten erzählt, was ist darin der Rhythmus und welche Bilderfolge wie schnell nacheinander, hat man weniger Bilder dafür, lässt man sie länger stehen und so weiter. Aber das ist im Moment noch nicht die Hauptfrage, es sind jetzt wirklich die groben Themensetzungen und die einzelnen Geschichten, die dazukommen, wie die am Schluss aussehen werden. Wie lang, wie kurz die erzählt sind, das ist wirklich so eine Feinschnittsache. Das ist so das, wo ich jetzt im Moment drinstecke.

Wie planst du jetzt den Rest?

Neben der Schnittarbeit, die ich als Regisseur mit Martin Witz mache, kommen jetzt verschiedene Dinge auf mich zu. Einerseits muss ich den Film in den Tonschnitt bringen, und Martin und ich müssen jetzt mal den Film dahin bringen, was man Picture Log nennt. Da gibt es noch keine Titel, da gibt es keinen Abspann, da sind die Leute noch nicht angeschrieben. Picture Log heißt, es wird am Bild kein Frame mehr geändert. Von hier bis hier [er zeigt es auf der Timeline] das ist der Film und zwar genau so, wie er geschnitten ist. Ab dem Picture Log kannst du die Tonspuren ins Labor zum Tonschnitt geben, wo dann das Ganze vorbereitet wird für die Mischung und gleichzeitig natürlich dann die Musik dazukommt, Sounddesign und Umgebungstöne und so weiter. Das macht alles der Roli Widmer vom Zentralton, der macht mir den Tonschnitt. Gleichzeitig muss ich die Zwischentitel machen, also die Grafik des Filmes. Mit welcher Schrift machen wir Schrifttafeln zwischen den einzelnen Teilen, wie sieht die Titelsequenz aus, wie sieht die Abspannsequenz aus. Also muss ich jemandem den Auftrag geben, dafür ein grafisches Konzept zu entwickeln. Wenn der Tonschnitt gemacht ist, geht der Ton dann in die Mischung. Und gleichzeitig geht das Bild zur Farbkorrektur, also was man Online-Editing nennt. Es geht um viele teure Maschinen, wo die Bilder, also die Gesamtästhetik für den Film, entschieden wird, also dass man zum Beispiel im Süden das Grün, das Opulente herausarbeitet, im Norden arbeitet man die Ockertöne, die Gelbtöne heraus und in Chongqing wahrscheinlich dieses diesig Nebelige. Also, das sind ästhetische Entscheidungen. Von Bild zu Bild werden die Farbtöne angeglichen und gleichzeitig dann im Online-Editing auch der Titel und die Zwischentafeln. Und wenn es einen Kommentar gibt, wird auch meist der Kommentar dann noch integriert. Und dann wird von diesem ganzen Teil ein DCP digital gemacht, was nachher in die Kinos geht und auf die Filmfestivals. Und parallel zu diesem Prozess, der in sich schon sehr komplex ist, muss für die Schweiz ein Trailer für den Film hergestellt werden, weil er so ins Kino kommt.

Der Trailer sicher in drei Versionen, nämlich Chinesisch, Englisch ist die Originalversion, dann sicher Deutsch und Französisch für die Schweizer Kinos und für Deutschland und Frankreich. Der Trailer muss geschnitten werden, es braucht ein Trailerkonzept. Das macht der Produzent häufig entweder selber oder er arbeitet mit dem Verleiher zusammen. Ein Freund von mir verleiht den Film, Xenix Filmdistribution. Also, du musst einen Trailer herstellen, dann meldest du den Film bei den Festivals an. Für die Festivals brauchst du ein separates DCP, was kein Problem ist, wenn du mal eins hast. Das ist jetzt eine Harddisk, du kannst diese Harddisk kopieren, aber du musst dann innerhalb des DCPs entscheiden, welche Sprachversion du freischaltest, das kriegen dann die Festivals. Anmelden und einschicken tust du den Film wahrscheinlich auf Blu-Ray, aber am Schluss verlangen die Festivals ein DCP. Und für die Festivals, wenn die den Film mal wählen, brauchen die nicht nur die Vorführkopie, sondern die brauchen dann den Trailer. Die brauchen noch mehr als den Trailer, die brauchen noch eine Materialsammlung falls eine Fernsehstation etwas über deinen Film bringen will. Die wollen dann nicht den Trailer zeigen, sondern die wollen Material aus dem Film, das sie dann selber Untertiteln können. Du kannst denen nicht etwas aus dem Original geben, willst du auch nicht, du willst denen ja nur Ausschnitte deines Filmes zeigen. Also noch all das: Poster, Flyer, Pressearbeit. Obwohl ich jetzt ein Worldsales habe, aber wenn der Film im Markt zum Beispiel von Berlin ist, dann werde ich auch als Produzent präsent sein. Da spricht man mit Leuten aus dem Ausland, aus den USA, aus Frankreich, ob sie den Film wollen, unter was für Bedingungen und so weiter. Also diese ganze Arbeit steht jetzt bevor und vieles davon kann parallel passieren, also Tonschnitt, Farbkorrektur, aber erst ab dem Moment, wo man weiß, von hier bis hier im Bild, am Hauptfilm wird nichts mehr geändert. Und diese Koordination und Verschränkung ist Aufgabe des Produzenten. Ob ich da jetzt einen Spezialisten einbeziehe, der ein Workflowspezialist ist auch für die Postproduktion, das ist noch eine andere Frage, aber das steht jetzt an und natürlich die Vorbereitung fürs Kino in der Schweiz. Das macht mein Verleiher in Zusammenarbeit mit mir, aber der ist da verantwortlich. Der kriegt auch Förderung. Und die Festivalanmeldungen liegen auch wiederum an mir, zusammen mit dem World Sale in Paris, also wenn man eine Festivalstrategie hat, wo geht man raus, welche Festivals zuerst, wo meldet man sich überhaupt an und so weiter. Das ist jetzt so die Hauptarbeit, die ansteht. Aber ich versuch all diese Dinge, die ich jetzt erzählt habe, möglichst aus meinem Kopf zu schieben, dass ich wirklich frei bin für den Schnitt, und das ist jetzt das Wichtigste, dass der Film fertig gestellt werden kann. Gut.

Danke.

So, jetzt gibts eine Zigarette für mich.