

interview

**eyal.
sivan**

89

Geremia Carrara, Gisella Gaspari, Eugenio Premuda:
Lassen Sie uns über die Arbeit mit Archivmaterialien
sprechen. Wie beginnt so eine Reise ins Archiv? Was
leitet Ihre Suche?

Eyal Sivan: Für mich ist ein Archiv ein Ort, der noch
nicht definiert ist, kein physikalischer Raum, sondern
eine Art Bild-Raum. Was ich suche, ist die innere Logik
dieses Bild-Raumes. Das ist es, was mich an einem
Archiv interessiert. Ich muss Ihnen dazu eine Anekdote
erzählen. Das British Museum hat eines der größten
Bildarchive der Welt. Einmal kam jemand, der nach
einer Aufnahme von Charles de Gaulle suchte, wie er
nach der Befreiung von Paris die Champs-Élysées
hinunterfährt. Davon gibt es eine ganz bekannte Foto-
grafie, die von vorne aufgenommen wurde und auf der
de Gaulle frontal zu sehen ist. Nun war im Archiv aber
gerade eine bislang unbekannte Aufnahme aufge-
taucht. Sie zeigt de Gaulle zwar im selben Moment,
aber aus einer anderen Perspektive, nämlich von der
Seite. Auf dem Bild sind deshalb nicht nur de Gaulle,
sondern auch die Leute am Straßenrand zu sehen.
Als dem Mann diese besondere Aufnahme präsentiert
wurde, sagte er nur: „Oh nein, ich möchte das richtige
Bild von de Gaulle, wie er die Champs-Élysées hinun-
terfährt.“ Ich erwähne diese Geschichte, weil sie eine
bestimmte Funktion eines Archivs deutlich macht: Es
ist ein Ort, an dem ikonographische Bilder aufbewahrt

werden. Aufnahmen, die sich so ins Bildgedächtnis ein-
gebrannt haben, dass sie zu einem Zeichen für das
Ereignis geworden sind, das sie zeigen. Aber das sind
nicht die Bilder, für die ich mich interessiere. Ich suche
nicht die Bilder im Schaufenster eines Archivs, nicht
das Schon-Gesehene, das Déjà-vu. Ich interessiere
mich für den großen Ausschuss von Bildern, der noch
nicht geordnet ist. Deshalb war auch meine erste
Frage, als das Steven Spielberg Jewish Film Archive
mir 70 Stunden Filmmaterial des Eichmann-Prozesses
anbot: „Aber wo ist das restliche Material?“. Und als die
deutschen Archivare sagten: „Das ist das Material, das
wir von der Stasi haben“, habe ich gesagt: „Aber wo
sind die Sachen, die ihr nicht habt? Wo ist das Material,
das nicht in die Organisationsstruktur des Archivs hin-
eingepasst hat?“ Viele Archive geben dir eine Liste und
sagen: „Suchen Sie sich raus, was Sie brauchen.“ Die
lassen dich gar keine Bilder sehen. Nur eine Liste. Aber
mich interessieren die Bilder ...

Ein Archiv ist für mich ein großer Freiraum, in dem ich
Bilder auf mich wirken lassen kann: Aufnahmen, von
denen man weiß, woher sie stammen. Und Aufnahmen,
von denen niemand weiß, woher sie stammen. Das
Archiv ist der Ort, an dem verschiedene Blickwinkel zu-
sammentreffen, so etwas wie das Ereignis im Zentrum
von „Rashomon“. Bei „Aus Liebe zum Volk“, dem Stasi-
Projekt, hatten wir zum Beispiel eine Demonstration,

die von der Stasi gefilmt wurde. Aus heutiger Sicht betrachtet: Fantastisch! So viele Kameras! Mich interessiert jedes der Zeugnisse, aus denen das Archiv sich zusammensetzt.

Wählen Sie bestimmte Aufnahmen aus, bevor Sie einen Film schneiden? Oder ist der Prozess der Montage ein permanenter Dialog mit Bildmaterial, das noch nicht geordnet ist?

Ganz anders. Bei „The Specialist“ ging es zum Beispiel darum, überhaupt erst einmal ein Archiv zu erstellen. Was es gab, waren etwa 70 Stunden Aufnahmen vom Eichmann-Prozess, die werbewirksamen Teile sozusagen (oder die „bemerkenswertesten Ereignisse des Verfahrens“, wie der Archivdirektor in einem Interview sagte). Aber das wollten wir nicht, wir wollten alles. Wir wollten die gesamten 360 Stunden Film und die über 600 Stunden Audiomaterial, die für das Radio aufgenommen worden waren.

Um damit arbeiten zu können, mussten wir zunächst einen Weg finden, diese riesigen Mengen von Material zu ordnen, ohne schon auszuwählen. Deshalb haben wir das Material in der Chronologie des Verfahrens organisiert. So konnten wir den Eichmann-Prozess an einem Stück sehen. Dann begannen wir, eine erste Auswahl zu treffen und unseren eigenen Bildkorpus zu schaffen.

Auf dieser Basis wurde schließlich der Film geschnitten. Die Arbeit an „Aus Liebe zum Volk“ verlief anders. Wir hatten zunächst den Text des ehemaligen Stasioffiziers. Davon ausgehend suchten wir nach so viel Bildmaterial wie möglich. Überwachungskameras, Befragungen etc. Nicht nur im Stasi-, sondern auch in anderen Archiven. Alles zusammen – Bild und Text – wurde zu unserem Korpus, mit dem wir eine erste Schnittfassung erarbeiteten. Und dann machten wir uns auf die Suche nach noch mehr Aufnahmen.

Die Auseinandersetzung mit dem Material verläuft dynamisch. Man braucht diese Menge an Bildern. Ein Archiv ist eben keine Illustration. Ein Archiv ist ein Bild-Raum, in den man hineingehen muss.

Haben Sie die Buchvorlage von „Aus Liebe zum Volk“, die Erinnerungen des Stasioffiziers, für das Voice-Over gekürzt und bearbeitet, bevor Sie im Archiv nach Bildmaterial gesucht haben? Oder gab es eine spezielle dynamische Relation zwischen Text und Bild, die sich während des Schnitts ergeben hat?

Es war eine Mischung aus beidem. Hätten wir den Text so übernommen, wie er war, dann hätte das einen Film von ungefähr fünf Stunden ergeben. Wir mussten ihn also kürzen und für den Film adaptieren. Dazu haben wir erst einmal drei verschiedene Zeitebenen

herausgearbeitet: Die Gegenwart des Stasioffiziers, also der Moment, in dem er seine Geschichte erzählt; die Vergangenheit, das heisst die Zeit vor der Wende; und dann gibt es noch die Zukunft, das was kommen wird – die heutige Zeit also, unsere Gegenwart. Das war unsere erste Einteilung, mit deren Hilfe wir den Text organisiert haben. Und dann haben wir gekürzt, bis etwa zweieinhalb Stunden übrig geblieben sind. Damit haben wir die ersten Tonaufnahmen mit den Schauspielern gemacht. Diese Audioaufnahmen dienten als Basis für die erste Schnittfassung des Films. Wir wollten nichts illustrieren oder kommentieren. Weder den Text mit den Bildern, noch die Bilder mit dem Text. Aber es gab immer wieder diese Momente, in denen Bild und Ton synchron waren. Es passte einfach. Wir reduzierten immer weiter und kamen so im Lauf des Filmschnitts zu einer neuen Textfassung. Und diese Fassung haben wir dann wieder mit den Schauspielern aufgezeichnet. Wir haben mit ihnen improvisiert, sie spielen lassen. Den Film selbst haben sie gar nicht gesehen, als wir mit ihnen den Text aufgenommen haben. Es sollte definitiv kein Kommentar zu den Bildern werden.

In Ihren Arbeiten ist die Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation sehr fließend. So erscheinen zum Beispiel die realen Charaktere im Abspann, als seien es Rollennamen. Auch die Art und Weise, wie Sie Ihre Filme schneiden, erinnert sehr an Technik und Sprache

fiktionaler Filme, etwa in „The Specialist“: Da hören wir die Stimme des Generalstaatsanwalts und sehen gleichzeitig die Hände Eichmanns ...

Was ist der Unterschied zwischen Dokumentation und Fiktion? Beides ist Film, es sind nur verschiedene Genres. Ich glaube, der Unterschied ist folgender: Der Spielfilm inszeniert eine Wirklichkeit, die Dokumentation dagegen inszeniert MIT HILFE der Wirklichkeit. Das ist alles. Es ist ein rein technischer Unterschied.

Das bedeutet auch, dass beide Formen eine Grundeigenschaft teilen: Die Kunst des Films, „wahrhaftig zu lügen“. Meine Dokumentarfilme arbeiten mit denselben Techniken von Einfühlung und Identifikation, die auch der Spielfilm benutzt. Wenn zum Beispiel in „The Specialist“, um Ihr Beispiel aufzugreifen, der Generalstaatsanwalt spricht und wir gleichzeitig Eichmanns Hände sehen, wie sie Unterlagen durchblättern und ordnen, dann glauben wir, dass diese beiden Vorgänge gleichzeitig stattfinden. Aber diese Szene trägt uns auch in Eichmanns Vergangenheit: Wir sitzen in seinem Büro am Schreibtisch und arbeiten uns pedantisch durch Unterlagen.

Oder nehmen Sie „Aus Liebe zum Volk“: Dort haben wir diesen Mann, der durch die Korridore der Stasi läuft und spricht. Er spricht und wir hören ihm zu. Er inspiziert die verschiedenen Türen und wir schauen mit ihm.

Er geht zu einem Fenster und wir mit ihm. Mein Punkt hier ist: Wir beobachten ihn nicht nur, sondern wir sind bei ihm. Mit ihm.

Warum sitzen so viele Leute im Kino und weinen, wenn sie in einem Spielfilm einen Hollywood-Millionär sterben sehen? Sie weinen um einen Millionär, der dafür bezahlt wird, jemanden zu spielen, der getötet wird! Und warum weinen sie nicht, wenn sie am selben Ort in einem Dokumentarfilm Tausende von Toten in Afrika sehen?

Aber was bedeutet Identifikation im Zusammenhang mit Tätern? Was bedeutet es, in die Rolle eines Stasioffiziers zu schlüpfen? In die Rolle Eichmanns? Sich in diese Personen einzufühlen? Dadurch können meine Filme Fragen aufwerfen – durch die Idee, dass diese Figuren ein Teil von mir selbst sind.

Sie lenken und beeinflussen ganz bewusst die Wahrnehmung der Zuschauer. Sie „inszenieren das Publikum“, um Hitchcock zu zitieren. Mir scheint, dass Ihnen der Akt der Wahrnehmung durch die Zuschauer sehr wichtig ist, und dass die Frage nach dem Status des Publikums ein integraler Bestandteil Ihrer Filme ist.

Für mich ist ein Film erst fertig, wenn er von einem Publikum gesehen wird. Das Publikum ist Teil des

Prozesses, es ist die permanente Fortführung des Films. Mein Stasi-Film „Aus Liebe zum Volk“ ist dann vollendet, wenn sich den Zuschauern während des Films zwei Fragen aufdrängen: „Werde ich beobachtet?“ Und: „Was ist es, was ich da anschau?“ Für mich ist die Existenz des Publikums, mein Bewusstsein davon, ein Teil der Mise-en-Scène. Ein wesentlicher Bestandteil des Filmprozesses überhaupt.

In allen Ihren Filmen gibt es einen Moment, in dem Sie das Filmische, das Inszenierte selbst zum Thema machen. Ist Ihnen das wichtig, weil Ihre Filme als Dokumentationen verstanden werden, aber das allgemeine Verständnis davon, was ein Dokumentarfilm ist, von Ihrer eigenen Idee des Dokumentarischen abweicht?

Nicht nur. Es ist ein Spiel. Ich möchte nicht sagen: „Das ist keine Dokumentation.“ Es ist das Spiel von Magritte: „Ceci n'est pas une pipe. – Dies ist keine Pfeife.“ In der Titelsequenz von „The Specialist“ werden die einzelnen Personen aufgeführt, als handele es sich um Schauspieler: „Adolf Eichmann in der Rolle des Angeklagten. Gideon Hausner in der Rolle des Generalstaatsanwalts etc.“ Und das erste Bild, das die Zuschauer sehen, ist das Bild eines leeren Kinos, des Ortes, in dem sie sich gerade aufhalten, um den Film zu sehen. Ich spiele dieses Spiel schon seit meinem ersten Film „Aqabat jaber“ – das ist der Name eines

palästinensischen Flüchtlingscamps. Der Film beginnt mit einem Prolog vor der Titelsequenz. Man sieht einen Mann, der an eine Tür klopft und sagt: „Sie wollen einen Film über uns machen!“ Und der alte Mann, der die Tür geöffnet hat, antwortet: „Aah, sie wollen einen Film machen. Sie werden unser Bild nach Amerika schicken!“ Oder ein anderes Beispiel: In „Izkor: Les esclaves de la mémoire“ unterhalte ich mich, ebenfalls vor der Titelsequenz, mit dem Philosophen Yeshayahu Leibovitz, einer der Hauptpersonen des Films, über das Filmmachen. Und meine erste Frage ist: „Glauben Sie, wir sollten diesen Film machen?“

In all diesen Momenten wird deutlich: Ich sehe einen Film. Es ist ein Vertrag mit dem Publikum: Von jetzt an bin ich im Kino. Sobald ich das klar mache, öffne ich alle Möglichkeiten, die das Medium bietet. Ich mache den Kontext deutlich, in dem sich das Publikum befindet. Ich sage den Zuschauern: Ihr werdet nicht die Wirklichkeit sehen. Das, was auf der Leinwand sichtbar wird, ist nicht die Realität. Es ist auch keine Repräsentation der Realität. Nein. Ihr seht einen Film, der dokumentarisches Material verwendet. Das ist der explizite Vertrag zwischen dem Zeigenden und dem Publikum. Das ist das Spiel. Du weißt, es ist keine Pfeife. Aber das einzige, was du siehst, ist eine Pfeife. Also fragst du dich die ganze Zeit: Wenn es keine Pfeife ist – was ist es dann? Oder anders: Das ist Film. Was ist Film?

Lassen Sie uns über die Kamerabewegungen in „The Specialist“ sprechen, die Sie dem Archivmaterial hinzugefügt haben. In vielen negativen Besprechungen Ihres Films war die puristische Idee, dass Sie heiliges Archivmaterial manipuliert haben, der Ausgangspunkt der Kritik. Inwiefern waren diese Bewegungen für Sie wichtig?

„The Specialist“ thematisiert Holocaust und Völkermord und schneidet damit natürlich ein hochsensibles Thema an. Ich glaube aber, dass es davon abgesehen ein Missverständnis über das gibt, was Foucault den „Wahrheitsstatus“ genannt hat. Wer ist für den „Wahrheitsstatus“ zuständig? Ich meine, das Archivmaterial, also das gesamte Material des Eichmann-Prozesses, das für jedermann zugänglich sein müsste, ist der Maßstab für den Wahrheitsstatus. Wir Filmemacher haben die Freiheit, damit alles zu tun – unter einer Bedingung: Dass wir immer das Verhältnis deutlich machen, in dem Film und Originalmaterial zueinander stehen. Wir sind nicht für die „Wahrheit“ verantwortlich – das ist das Thema der Archive. Unsere Aufgabe ist es, „wahrhaftig zu lügen“!

Ein anderer Kritikpunkt an „The Specialist“ war, dass Sie sich entschieden haben, Räume und Handlungen durch Montage miteinander zu verbinden, so dass wir sie als parallel empfinden, anstatt uns den chronologischen Ablauf des Prozesses in einer Plansequenz zu zeigen.

In Ihrem Film machen Sie jedoch sehr deutlich, dass diese puristische Idee von Plansequenzen zumindest heutzutage vollkommen absurd geworden ist. Was halten Sie von der puristischen Idee eines Gegensatzes zwischen Montage, also Schuss – Gegenschuss, und Plansequenzen? Ist diese Unterscheidung für Sie überhaupt interessant?

Ich glaube nicht an die dogmatische Unterscheidung zwischen Plansequenz und Montage. Sie basiert auf der Vorstellung, dass Film an sich ein Effekt ist. Für mich sind aber der Film und das Kino keine Effekte. Film benutzt Effekte, Effekte sind die Voraussetzung dafür, einen Film zu machen.

Für mich gibt es nur eine dogmatische Unterscheidung: Welche Bilder gehören zum „Blick“ [vision] und welche sind „Sinnesäusung“ oder „Illusion“? Montageverfahren wie Schuss – Gegenschuss gehören zur alltäglichen menschlichen Seherfahrung. Die Plansequenz gehört ebenfalls dazu. Aber ein Zoom in ein Bild hinein gehört nicht dazu. Hineinzoomen ist ein illusionistisches Verfahren: Ich werde mich beim Sprechen niemals auf jemanden zu bewegen, bis ich nur noch fünf Zentimeter von ihm entfernt stehe.

Es kann doch nicht darum gehen, zu zeigen, wie etwas in Wirklichkeit stattgefunden hat. Wie soll das gehen?

Acht Monate Eichmann-Prozess in 128 Minuten. Da ist doch der Streit um Plansequenz oder Montage völliger Quatsch! Es geht um „Blick“ [vision] oder „Illusion“. Und ein Schwenk von Eichmann über die Richter zu den Zeugen hin kann durchaus dem Blick von jemandem entsprechen, der im Zuschauerraum des Gerichts sitzt. Darum sieht man im Film auch niemals die Reaktion der Zuschauer: Weil ich nicht glaube, dass ich mir, wenn ich im Eichmann-Prozess sitze, die Gesichter der Leute hinter mir anschauen. Höchstens, wenn jemand schreit. Und würde das passieren, dann würde die Kamera schwenken und der Ton sich verlagern.

Ist es Ihnen schon passiert, dass Sie sich in der Vorbereitung eines Themas entscheiden mussten, entweder Archivmaterial zu verwenden oder selbst zu filmen? Und wenn ja, was hilft Ihnen bei dieser Entscheidung?

Ich glaube, dass der komplexe Entstehungsprozess meiner Filme da kein simples Entweder – Oder zulässt. Für „Route 181“ zum Beispiel haben wir zunächst ein Archiv geschaffen und dann aus dem Archiv einen Film. Das Archiv existiert als das, was es ist. Unsere Reise, die Reise des Films wird allerdings nach einer fiktionalen Struktur erzählt: Wir haben eine Straße erfunden, eine Landstraße, die es in Wirklichkeit nicht gibt. Unser Film funktioniert also ganz anders als der großartige „Route One USA“ von Robert Kramer, der seine Reise

auf der US1 erzählt. Er fährt wirklich auf dieser Straße, wir dagegen gehen von einer Fiktion aus und schaffen auf dieser Basis ein Archiv, ein geografisches Archiv der Begegnungen mit Menschen. Und erst im letzten Schritt entscheidet sich dann, was für einen Film wir machen. Am Anfang wussten wir das nicht. Es war ein Akt der Wiederaneignung des Raumes durch das fiktionale Archiv. Das meinte ich mit komplexer: Die Frage „Archivmaterial oder selbst filmen“ haben wir beantwortet, indem wir einfach ein Archiv angelegt haben. Und dieses Archivmaterial mussten wir dann irgendwie ordnen, um eine Struktur für den Film und unsere Reise zu finden. Die Frage war, was für einen Film wollen wir machen? Wollen wir einen Film über die Geografie des Kolonialismus machen? Wollen wir den Film als Porträt der Gesellschaft anlegen? Funktioniert unser Film als archäologisches Gedächtnis – was er tatsächlich ein wenig tut – oder soll er der Spur unserer Reise folgen? Letztendlich haben Michel [Khleifi, Co-Regisseur] und ich uns dafür entschieden: Wir haben die Spur unserer Reise zurückverfolgt.

(...)

Der Prozess ist also sehr viel dynamischer als die schlichte Entscheidung zwischen Archivmaterial und selbst gefilmtem Material. Aber eines stimmt: Ich habe 1995 mit dem Eichmann-Projekt begonnen, weil ich keine Lust mehr hatte, selbst zu filmen. Ich hatte genug vom Filmen, von der Idee, dass jetzt jeder Filme

machen kann, dieser falschen Demokratisierung des Bildes. Jeder filmt. Und dann, wenn du heute einen 20-Minuten-Film machen willst, hast du Material für 40 Stunden – weil es auf Video ist und weil es billig ist. Darauf hatte ich keine Lust mehr. Ich dachte, wir sollten lernen, etwas demütiger, etwas bescheidener zu sein im Film. Wir sollten von der Literatur lernen. Zitieren, in die Bibliothek gehen, Texte neu lesen, Bilder aus einem anderen Blickwinkel betrachten. Wir sollten diese Pionier-Attitüde aufgeben, als würden wir immer wieder von null anfangen. Die Dinge noch einmal lesen, neu betrachten, überarbeiten, kombinieren, das ist es.

Ich möchte auf die Frage nach der Demokratisierung des Filmens zurückkommen. Eine Sache, die ich an Ihren Filmen besonders mag, ist, dass Sie oft auf Standfotos zurückgreifen, vielleicht um sich selbst außerhalb des Blickfeldes zu halten? Und eine andere Sache: Wenn Sie reale Personen filmen, dann beginnen Sie aus einer ungewöhnlich großen Entfernung und kommen erst mit der Zeit näher. Darin unterscheidet Ihr Stil sich stark von anderen Filmemachern, die dokumentarisch arbeiten. Bei anderen hat man oft das Gefühl, dass sie selbst mit im Bild stehen und mit dem Finger auf etwas zeigen. Wie Touristen, die ein Urlaubsvideo filmen, stecken sie Ihren Finger ins Bild, um genau zu zeigen, was sie filmen. Welche Rolle spielt das für Sie? Ist das etwas, wogegen Sie sich in Ihrer Arbeit bewusst wenden?

Meine Arbeit ist keine Reaktion auf irgendetwas. Aber ich empfinde durchgehend so etwas wie Ärger. Eine Art Nervosität. Die wirkliche Demokratisierung des Bildes bedeutet nichts anderes als die Einsicht, dass ein Bild auf verschiedene Weisen gelesen werden kann. Das ist die Demokratisierung des Bildes. Das Einzige, was wir angesichts monolithischer Bilder, hegemonialer Bilder, tun können, ist, eine Gegen-Kraft gegen diese machtvollen Bilder zu etablieren. Was ist diese Gegen-Kraft? Sich gegen das Machtvolle – und das können die Touristen sein oder die Macht des Vaters, der zu seinem Kind sagt: „Stell dich hier hin, nein, nein, noch ein Stück, los, beweg Dich, nein – halt – beweg Dich nicht“ – zu stellen und zu sagen: Es gibt eine Freiheit. Die Leute können denken!

Ich bin bereit, das Risiko zu tragen, dass ich missverstanden werde. Das ist der Punkt. Ich bin bereit, dieses Risiko zu übernehmen. Ein Risiko, das das Fernsehen und das kommerzielle Kino heute nicht mehr bereit sind zu übernehmen: „Verwechsele nicht das Gute mit dem Bösen, trenne das Hässliche vom Schönen. Arbeite nicht an den Rändern, arbeite nicht an den Grenzen.“ Ich bin bereit, an den Grenzen zu arbeiten. Ich brauche keine Bewegung, kein Close-Up, keine winzigen Details. Ich mache meine Filme nicht deshalb, damit ich nicht zum Psychiater gehen muss. Viele Filme, die man heute zu sehen bekommt, sollten vom

Sozialamt finanziert werden: Mein Papi, meine Mami, meine Familie, mein dies, mein das, mein Verhältnis zu mir selbst, meine Homosexualität, mein ... Okay, das ist natürlich ganz toll, aber das gehört in die Privatsphäre.

Ich sage, das hier ist meine Vision. Ich biete euch eine Vision, keine Illusion. Und eine Vision bewegt sich immer auf einem sehr schmalen Grat. Aber das ist auch die Beziehung in einem Interview: Es ist immer ein Stück Verführung dabei. Die Leute wollen gefilmt werden. Ich möchte filmen. Menschen möchten erzählen. Ich möchte zuhören. Manchmal möchte ich bestimmte Dinge hören und dann beginnen wir miteinander zu tanzen. Wenn du eine Frau verführen willst, dann nimmst du dir die Zeit. Du sagst nicht: „Ich habe gerade ein Problem mit meiner Filmproduktion“ oder „Ich habe gleich einen wichtigen Termin, also beeilen wir uns.“ Nein, du lässt dir Zeit. Manchmal verlierst du, manchmal funktioniert es nicht. Genau dasselbe passiert auch mit dem Zuschauer: Es geht immer um Verführung. Lassen wir uns Zeit, gib mir deine Zeit. Natürlich ist es so, dass meine Arbeiten immer in einem kulturellen Zusammenhang entstehen. In diesem Sinn reagiere ich. Aber manchmal reagiere ich auf mich selbst. Es ist nicht so, dass ich bewusst eine sehr, sehr lange Einstellung drehe, weil alles heute gern im Stil eines Musikclips geschnitten wird. Das meine ich nicht mit

Reaktion. Aber manchmal machst du eine sehr, sehr lange Einstellung und dann schaust du sie dir an und sagst: „Das ist nur eine Reaktion!“ Und dann musst du zu dir selbst zurückfinden. Es ist ein permanenter Dialog. Und eine andere Sache ist: Wenn du dir etwas durch die Kamera anschauen willst, dann musst du es dir zunächst einmal ohne Kamera angeschaut haben! Was ist denn ein sogenanntes „touristisches“ Bild? Das sind Leute, die durch die Welt reisen und dabei immer durch die Kamera schauen. Die kommen nach Hause und sehen sich dann auf ihren Filmen und Fotos Rom und Bologna an, und es kommt ihnen vor, als ob sie selbst nie dort gewesen sind. Aber das gibt es auch bei jungen Filmemachern. Sie nehmen auf und nehmen auf und nehmen auf und nehmen auf – und dann suchen sie irgendwas und plötzlich sagen sie: „Wow. Ich wusste gar nicht, dass das so aussieht!“ Und: „Klasse, das habe ich ja auch aufgenommen!“ Oder es passiert das Gegenteil: „Ich bin mir sicher, dass ich das gefilmt habe.“ Und dann finden sie es niemals in ihrem Material. Nein!

Die Aufnahme und die Arbeit am Filmbild sind nicht vom Moment des Zuschauens und Beobachtens zu trennen! Weil es immer eine Auswahl ist, die durch das Filmbild sichtbar wird. Mehr noch: Es geht sogar darum, Sachen wegzulassen, die vorher zu sehen waren. Das ist alles. So einfach ist das.

Wenn ich mit dir spreche, dann schaue ich dich an. Also filme ich dich. Es gibt keinen Grund auf der Welt, so etwas zu machen, wie es mir gestern passiert ist, als mich jemand nach der Filmvorführung interviewte. Er filmte mich und plötzlich schwenkte er zu meinen Schuhen. Ich weiß natürlich, warum er das gemacht hat: Er brauchte Bildmaterial für einen Zwischenschnitt. Das war alles. Aber von diesem Moment an habe ich nur noch mit seinen Schuhen geredet. Es gibt nun einmal einfach keinen Grund, einen Dokumentarfilm zu machen, wenn man die Vorstellung von Sehen, Zuschauen und Beobachten von der Herstellung der Bilder trennt. Wenn man das macht, dann gibt es keinen Grund, mit dokumentarischem Bildmaterial zu arbeiten. Man kann nicht zuerst den Rahmen gestalten und dann die passenden Elemente ins Bild setzen. Das ist Fiktion.

Das ist vielleicht auch der Grund, warum die Aufnahmen der Stasi dem Blick eines blinden Mannes gleichen.

Genau!

Sie haben einen Film gemacht, der von dieser Blindheit erzählt: Sie haben die Bilder von Überwachungskameras zum Text eines Stasi-Mannes montiert, der nicht wahrnimmt, dass sich die Welt um ihn herum von Grund auf verändert.

Wenn ich den Stasi-Mann in „Aus Liebe zum Volk“ beschreiben müsste, etwa für einen Ankündigungstext oder so, dann würde ich sagen: Es ist die Geschichte eines Liebhabers, der betrogen wird. Jeder bringt ihm Beweise dafür, dass er betrogen wird, aber er will es einfach nicht glauben. Die Beziehung dieses Mannes zum Volk ist eine Liebesbeziehung. Er hasst die Leute nicht. Nein, er liebt sie. Ein fantastisches Paradox! Auf der einen Seite haben wir eine Gesellschaft, die unter totaler filmischer Überwachung gestanden hat. Aber die Leute, die das Volk filmten, haben das einzige, was sie interessierte, gar nicht gesehen! Sie wollten die Gegenrevolution sehen, aber sie haben sie nicht gesehen. Was ich meine: Sie hatten so viel Bildmaterial, aber ihnen war gar nicht wichtig, was auf den Bildern zu sehen war. Wichtig war für sie nur das Herstellen der Bilder, das Filmen an sich! Das ist die Illusion!

Also könnte man sagen: Lasst es uns optimistisch betrachten, es ist eigentlich kein Problem, dass wir überall mit Kameras überwacht werden, die sehen sowieso nichts. Allerdings gibt es da eine andere Gefahr: nämlich, dass wir daran glauben, wir könnten alles sehen. Die Gefahr, dass wir glauben, weil wir überall Kameras haben – im Irak oder in Tschetschenien etc. –, könnte zum Beispiel so etwas wie Auschwitz nicht mehr passieren. Das Gegenteil ist

richtig! Das Bild allein erzählt nichts. Das Bild an sich zeigt nichts. Es zeigt uns etwas nur innerhalb eines Kontexts. Es zeigt etwas in dem Moment, in dem wir hören möchten, was ein Bild erzählt. Es gibt kein unabhängiges Wesen des Bildes an sich! Das ist einfach falsch!

Ein Bild ist wie ein Wort, es bekommt seine Bedeutung durch einen Zusammenhang. Ein bisschen banal ausgedrückt heißt das: Es gibt immer eine bestimmte Intonation. Es ist ein Unterschied, ob ich zu dir komme und sage: „Was hast du dir denn dabei gedacht, als du dir deine Haare ganz abgeschnitten hast?“ oder: „Was ist denn passiert, dass du dir deine Haare ganz abgeschnitten hast?“ Beinahe dieselben Worte, aber ein anderer Kontext, eine andere Bedeutung.

Und deshalb ärgere ich mich auch über diesen dummen Glauben, dass Bilder unabhängig von einem Zusammenhang etwas zeigen können. Wir schauen uns Bilder des Irak-Kriegs an, und wir sehen nichts. Wir schauen uns Bilder der Besetzung von Palästina an, und wir sehen nichts. Wir schauen Bilder der Unterdrückung von Immigranten in Europa an, und wir sehen nichts. Im Gegenteil: Wir schaffen Zeichen, die nichts über die Wirklichkeit erzählen. Wir erschaffen Klischees, von denen wir glauben, es seien Bilder – aber es sind Klischees.

„Aus Liebe zum Volk“ ist so konzipiert, dass die Zuschauer nicht unterscheiden können, welche Bilder dokumentarisches Material aus dem Archiv sind und welche Bilder in Wirklichkeit von Ihnen gefilmt wurden. Was war Ihre Absicht hinter dieser Art zu arbeiten?

In „Aus Liebe zum Volk“ werden verschiedene Bilder mit unterschiedlichem Status und unterschiedlicher Herkunft miteinander vermischt. Es gibt Bilder, die ich gefilmt habe. Es gibt Bilder, die wir verschiedenen Quellen entnommen haben. Bilder, die mit Überwachungskameras gefilmt wurden. Ich erinnere mich an eine Überwachungskamera, die noch heute in Berlin installiert ist und die Antenne des Fernsehturms überwacht. Als ich den Kontrollraum dieser Kamera besucht habe, habe ich festgestellt, dass ich auf die Personen im Turm zoomen kann. Es gab auch Überwachungskameras, die wir selbst an verschiedenen Orten installiert und mit denen wir aufgenommen haben. All diese verschiedenen Quellen lieferten Bilder für den Film. Interessant dabei ist, dass den Zuschauern – zumindest denjenigen, mit denen ich gesprochen habe, wie zum Beispiel den Leuten im Schneiderraum, befreundeten Filmemachern oder Produzenten usw. – durchaus klar war, dass es sich hier um ganz verschiedene Bilder mit unterschiedlichem Status handelte. Sie bemerkten die Differenz, aber sie konnten nicht sagen, welche Bilder aus welchen Quellen stammten.

Das bedeutet, dass in diesem Film die Frage nach dem Status der Bilder für den Zuschauer immer präsent ist. Es bedeutet, dass wir ein Verhältnis des Misstrauens gegenüber den Bildern haben. Es bedeutet, das Bild ist da. Wir wissen nicht, woher es stammt, aber wir wissen, dass es da ist und uns etwas zeigen möchte.

Das ist die Absicht in „Aus Liebe zum Volk“. Es gibt kein Ziel jenseits dieses Ziels, ich hatte keine andere Intention außer dieser. Die Absicht des Films war es, ein Misstrauen gegen das Bild selbst zu schaffen. Und den Zuschauer dazu zu bringen, dass er das Kino im Bewusstsein verlässt, dass er gefilmt wird. Das bedeutet ganz einfach Bewusstsein einerseits für den Film allgemein und andererseits der Tatsache gegenüber, dass du überwacht wirst. Und dass du überwacht wirst, bedeutet, dass es dein Bild irgendwo tatsächlich gibt. Wenn du in der Stadt vier Kameras siehst, dann sind das nicht nur vier Kameras. Irgendwo existieren auch die Bilder, die sie machen. Jemand schaut sie an. Vielleicht werden sie aufgenommen. Vielleicht wird irgend etwas mit ihnen gemacht.

Mir scheint, dass in Ihrer Unterscheidung zwischen „Blick“ [vision] und „Illusion“ der Ton eine entscheidende Rolle spielt. Und dass der Ton auch in der Frage nach dem „Wahrheitsstatus“ der Bilder in Ihren Filmen eine entscheidende Rolle spielt.

Bevor ich diese Frage beantworte, möchte ich betonen, dass meine Arbeit von der Voraussetzung ausgeht, dass der Zuschauer als politische Figur zu denken ist. Der Zuschauer ist kein Schwamm, er schaut nicht nur irgendwie zu, nein – er reagiert. Und ich meine hier keine Reaktionen im Sinne von Gefühlsregungen wie Weinen etc. Nein, er reagiert in seinen Interaktionen mit der ihn umgebenden Wirklichkeit, der Realität, zu der sie oder er gehört. Die Funktion des Tons ist es ebenfalls, den Zuschauer in den Film hineinzuziehen. Nehmen Sie den Eichmann-Film als Beispiel: Die Geräusche, die man hört, stammen hauptsächlich aus dem Zuschauerraum. Man hört die Reaktionen jener Leute, die man nicht sehen kann. Man hört, wie Menschen sich unterhalten. Man hört den Raum. Ja, vor allem anderen wird Ton dazu eingesetzt, einen Raum zu erzeugen.

Dabei ist die Position des Zuschauers immer die der Tonspur. Du bist es, der hört. In „Route 181“ befindest du dich als Zuschauer mit im Wagen, weil du die Geräusche aus der Innenperspektive des Autos hörst. Du hörst die Leute sprechen, du hörst das, was sich am Straßenrand ereignet. In jedem Fall hörst du die Aufspaltung, die Aufspaltung des Blicks, die wir versuchen.

Aber der Ton ist für mich auch ein Raum, in den ich Fremdes einbringen kann. Dinge, die nicht zum Material gehören. Das kann Musik sein, das können zusätzliche

Geräusche sein usw. In „The Specialist“ z.B. hört man die ganze Zeit Glas. Es gibt diese Präsenz von Glas. Wir haben sogar Musik mit einer Glasharmonika eingespielt. Aber vor allem haben wir eins gemacht: Wir haben die Bewegungen aller Figuren des Eichmann-Prozesses vertont. Eichmann holt seine Brille raus – man hört es. Man hört den Körper. Man hört die Bewegungen der Leute – alles Dinge, die man normalerweise nicht hören kann. Wir hören sie nur im Kino, weil wir ihre Existenz von unserer Realität abtrennen. Das ist eine Sache.

Die andere Sache ist der Raum. Wie bekommt man den Zuschauer ins Bild hinein? Ich bin als Zuschauer nicht nur in der Position des Beobachters. Ich verteidige immer die Idee, dass ein Bild mehr versteckt als es zeigt. Ein Bild ist immer voller schwarzer Balken. Also was verleiht dem Bild seine Unendlichkeit, seinen inneren Raum? Wodurch wird die Präsenz einer Figur wie jener des Stasi-Mannes erzeugt, die eigentlich gar nicht existiert? Der Eindruck, dass es da eine Person gibt, seinen Körper, seine Worte. In „Aus Liebe zum Volk“ gibt es einen Punkt, von dem an man in den Bildern nach dem Stasi-Mann sucht. Man sieht Menschen die Straße entlang laufen, sieht einen Mann und sagt: „Das muss er sein.“ Du siehst einen Mann im Zug sitzen und sagst: „Das ist er.“ Was ist passiert? Es gibt da diesen Moment, in dem man jemanden pfeifen hört.

Und dieses Pfeifen verbindet man sofort mit der Idee der realen Präsenz einer Figur. Genau so bringt man eine Figur in ein existierendes Bild, ohne sie zu zeigen. Es ist ein Moment, in dem man den Stasi-Mann nicht sprechen hört. Also ist er dort. Warum ist er dort? Weil er nicht dort ist. Warum ist es real? Weil es ein Fake ist! Das macht der Ton! Der Ton gibt einem die Möglichkeit, dem Bild mehr als seine drei Dimensionen zu verleihen. Der Ton ist nicht nur dreidimensional – er ist oben, unten, an allen Seiten. Er wickelt dich ein! Du wirst zu einem Teil des Tons.

Das gilt auch für Musik. Es funktioniert nicht so, dass wir am Ende sagen: Okay – und jetzt lass uns Musik zum Film machen. Nein, wir arbeiten die ganze Zeit mit Musik. Zum Beispiel gibt es in „Route 181“ eine Kamerafahrt entlang des Schutzwalls. Man hört das Innere des Autos. Man hört die Geräusche der Umgebung, so als ob sie von etwas blockiert wären. Und dann hört man einen Ton, der die ganze Kamerafahrt über bleibt, einen sehr, sehr hohen Ton. Eine Art Quietschen. Eigentlich hört man ihn gar nicht – aber man spürt ihn.

Auch in „The Specialist“ oder in „Aus Liebe zum Volk“ haben wir mit Nicolas Becker und Dirk Jacob mit diesen Tönen gearbeitet, die man nicht hört, aber spürt. Es gibt Frequenzen, die wir nicht hören können, die aber einen direkten psychologischen Effekt haben. Im Eichmann-

Film kann man die Geräusche eines Herzschlages hören, die unter Wasser aufgenommen worden sind. Das Interessante ist, dass es die meisten Menschen an die Geräusche erinnert, die ein Baby im Bauch seiner Mutter hört. Und dann gibt es diese sehr hohen Frequenzen in der Glasbox, die leicht schwingen. Mit solchen Dingen arbeiten wir – mit Umkehrungen der Elemente des Archivs selbst.

Ich erinnere mich, dass wir in diesem Flüchtlingscamp, Aquabat Jaber, waren, wo ich meinen ersten Film gedreht habe. Wir haben gefilmt und dann irgendwann die Aufzeichnung mit der Kamera gestoppt. Aber wir haben anschließend mit Rémy Attal auf Ton weitergedreht! Der Ton ist kein zweitrangiges Material. Manchmal ist er sogar wichtiger als das Bild. Bei unserem Stasi-Film kam es vor, dass wir die Bilder zum Ton geschnitten haben. In einer Szene in „The Specialist“ versuchen wir einen Diskurs, der eigentlich über drei oder vier Tage geht, auf drei bis fünf Minuten zu kondensieren – über den Ton. Mit dem Ergebnis, dass der Generalstaatsanwalt sozusagen zu „rappen“ scheint! So geben wir dem Material einen anderen Status. Wir geben ihm einen Fernseh-Sound, einen Kino-Sound.

Aber es ist natürlich auch ein Akt des Auswählens, wenn man mit Archivmaterial arbeitet – zum Beispiel wenn man Eichmann sprechen hört. Da gibt es die

Radioaufzeichnungen, und es gibt die Filmaufzeichnungen, und das sind zwei verschiedene Stimmen. Welches ist Eichmanns richtige Stimme? Du musst dich entscheiden. Du entscheidest dich, die „richtige“ Stimme von Eichmann zu erschaffen. Vielleicht werden die Leute in 50 Jahren eine Aufnahme von Eichmann hören und sagen: „Nein, das ist nicht Eichmann. Eichmann ist der „Spezialist“ – obwohl sie die Original-Stimme gehört haben.

Sie unterrichten auch, aber Sie unterrichten nicht Film. Sie unterrichten Film immer nur im Kontext eines bestimmten Problems. Sie konzentrieren sich immer auf eine bestimmte Fragestellung. Und Sie stellen damit Ihre eigenen Arbeiten in Frage.

Ja. Film unterrichten heißt meistens, Technik zu unterrichten. Eine bestimmte Filmsprache, Filmgeschichte, eine bestimmte Tradition. Das ist eine Sache. Ich glaube allerdings, dass es Wichtigeres gibt, auch wenn man Filme machen will. Und zwar: Fragen neu zu stellen. Erst einmal zu lernen, wie man Fragen neu stellt. Es zu akzeptieren. Ich beginne alle meine Kurse, indem ich meine Arbeiten zur Kritik stelle. Ich zeige immer meine Filme. Manchmal hassen die Studenten sie. Manchmal sind sie interessiert. Manchmal gibt es politische Auseinandersetzungen. Aber das gehört dazu, wenn man über einen öffentlichen Gegenstand redet.

Ich unterrichte Fragen, die sich mir durch und mit meinen Arbeiten gestellt haben. Ich unterrichte etwas, das man „Ethik und ethische Dilemmata in dokumentarischen Repräsentationen“ nennen kann, was eine offene Frage ist. Was ist die Distanz des Interviewers? Was nimmst du im Schnitt mit in deinen Film auf – und was lässt du weg? Was ist die implizite Verabredung zwischen dir und dem Zuschauer? Was ist meine politische Position als Zuschauer? Diese Art von Dilemma.

Komischerweise werden diese Dinge an Filmhochschulen nicht unterrichtet! Die Rolle der Lehrenden ist es aber gerade, diese Fragen aufzuwerfen. Jeder Student hat diese Probleme und Fragen. Zum Beispiel: Ich möchte einen Film in einer psychiatrischen Anstalt machen. Habe ich das Recht dazu oder nicht? Das ist grundlegend. Was also sind Werte? Was ist Ethik? Was bedeutet es in Israel, einen Film aus der Sicht des Feindes zu erzählen? Bedeutet das, dass man sich mit seiner Perspektive identifiziert? Das sind Fragen, die über das Filmemachen hinausgehen. Aber es sind ethische Fragen! Ein ethischer Mensch zu sein bedeutet, schrecklich einsam zu sein. Aber man muss lernen, diese Einsamkeit zu akzeptieren.

Ich unterrichte einen Kurs, der nur aus einer Frage besteht: Was bedeutet es zu sehen? Und das Komische ist: Die Studenten kommen nach drei Jahren Filmhochschule

in meinen Kurs und diskutieren über diese Frage. Und dann stellen sie fest, dass sie sich diese Frage nie gestellt haben. Was bedeutet sehen? Wie erkläre ich zum Beispiel das, was ich sehe, einem Blinden? Und dann gebe ich noch ein Seminar, das ich sehr gerne mag, „Geschichte, Erinnerung, Zeugnis“. Wissen Sie, es gibt Tagungen über Geschichte und Film, über Film und Erinnerung oder über Zeugnisse und Film. Aber wer ist Zeuge? Was für einen Status hat ein Zeuge? Wenn ich Geschichte „erschaffe“, was ist das Verhältnis zwischen Erinnerung und Geschichte, Material und Geschichte?

Der letzte Kurs, den ich unterrichtete, heißt „Revolution und Film“. Ich unterrichtete nicht „Revolution im Film“, ich unterrichtete „Revolution und Film“. Es ist ganz einfach: Wenn man sich Revolution als die Vorstellung, das Vermögen oder den Willen einer Person oder einer Gruppe von Menschen vorstellt, die herrschenden Verhältnisse zu ändern, dann stellt sich sofort die Frage nach der Verbindung zwischen Revolution und Film!

Ich glaube, dass Filmhochschulen privilegierte Orte sind. Fantastische Orte für politische Debatten. Das interessiert mich. Wenn ich nur Material liefern sollte, würde mich das nicht interessieren. Ich glaube, wir sollten wieder mehr Raum und Orte für Debatten schaffen. In Israel zu unterrichten, zum Beispiel an diesem speziellen Ort im Süden an der Grenze zum Gaza-Streifen, bedeutet

etwas Besonderes. Du hörst die israelische Bombardierung von Gaza. Manchmal hörst du die Raketen in der Nähe einschlagen. Dort mache ich deutlich: Wir schaffen unsere Werke nicht in einem Vakuum. Dein Film hängt von der politischen Situation ab, in der du dich befindest. Kino ist kein Vakuum! Ich bin dazu da, die Menschen daran zu erinnern, dass die Realität existiert. Darin sehe ich meine Aufgabe.

Das Gespräch führten Geremia Carrara, Gisella Gaspari und Eugenio Premuda am 28.03.2006 in der Cineteca Bologna anlässlich einer von der Kooperative Voli, dem Historischen Institut Parri der Emilia Romagna und der Stiftung Montesole veranstalteten Sivan-Filmreihe. Transkription: Sebastian Richter und Ines Berwing. Übersetzt von Sebastian Richter. Überarbeitet von Olga Radetzkaya. Danke: Geremia Carrara.