

AUGENBLICK

Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft

81

Andreas Dresen

«Im Kino sieht man nicht das wirkliche Leben.»

Ein Gespräch

SCHÜREN

■ Inhalt

Editorial	4
«Im Kino sieht man nicht das wirkliche Leben.» Ein Gespräch mit Andreas Dresen	5
Filmografie	125
Abbildungsnachweise	135

■ Editorial

In einem Gespräch für die Zeitschrift *Revolver* hat Andreas Dresen einmal seine Herangehensweise so beschrieben: «Ich habe diese Arbeitsweise, erst mal in die Wirklichkeit hineinzugehen, für mich bis heute gehalten und daneben mache ich auch nach wie vor sehr gerne Dokumentarfilme, weil ich es einfach befreiend finde, mit zwei, drei Leuten loszuziehen, die Geschichten in der Realität zu suchen und die Realität so zu «verdichten», dass daraus eine Filmerzählung wird.» Diese komplexe Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, der Realität, dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen bestimmt seine Filme. Dabei spielen politische Fragen ebenso eine zentrale Rolle wie persönliche und gesellschaftliche Konflikte, tragische Ereignisse oder der Einbruch des Realen in sehr unterschiedlicher Gestalt. Andreas Dresen hat seit Ende der 1980er-Jahre über 30 Filme gedreht, die auf je unterschiedliche Weise die Gegenwart und jüngere Geschichte mit ihren Umbrüchen und Möglichkeiten in den Blick nehmen. Das Spektrum reicht dabei von Dokumentar- und Kurzfilmen bis hin zu einem All Ages-Film.

Andreas Dresen hatte bereits im Januar 2020 ein ausführliches Gespräch zugesagt, das an zwei aufeinanderfolgenden Tagen stattfinden sollte und in dem es um sein gesamtes Œuvre gehen sollte. Aus Gründen der Corona-Pandemie und der Dreharbeiten an seinem neuen Film musste es dann mehrfach verschoben werden, konnte aber schließlich im Frühjahr 2021 stattfinden. Ich danke Andreas Dresen sehr, dass er allen Unbillen zum Trotz sich die Zeit genommen hat, um insgesamt sieben Stunden lang Rede und Auskunft zu geben. Das Gespräch wurde aufgezeichnet und dann von Ingeborg Moosmann transkribiert. Dafür danke ich ihr sehr herzlich. Mein Dank gilt auch Veronica Haas für ihre Lektüre der Transkription. Diese entspricht dem Ablauf des Gesprächs, das im Folgenden – bis auf sehr wenige gestrichene Redundanzen – ungekürzt und in der ursprünglichen Reihenfolge abgedruckt ist. Der mündliche Duktus wurde beibehalten, auch wenn das Gespräch natürlich redigiert wurde. Die Filmstills und Abbildungen wurden in Absprache mit Andreas Dresen im Nachhinein ergänzt.

Bernd Stiegler

«Im Kino sieht man nicht das wirkliche Leben.»

Ein Gespräch mit Andreas Dresen

Das Gespräch mit Andreas Dresen am 15. und 16. März 2021 in Potsdam führte Bernd Stiegler.

«Manchmal sind Filme ja schlauer als man selbst.» –
Filme als Allegorien und Zeitbilder

Bernd Stiegler: Ich würde gerne mit einem frühen Film von Ihnen beginnen, mit **ZUG IN DIE FERNE** von 1989/90. Dort gibt es so eine Art von *high noon*-Situation in einem Bahnhof mit einer genau um 12 Uhr mittags eingefrorenen Uhr. Und die Zeit rückt dann vor, zu einem bestimmten Zeitpunkt ganz am Ende, wenn einer der Protagonisten ein Paket abholt. Es stellt sich heraus, dass es Filme enthält. Der Mann geht dann in ein Kino, wo wir ein Plakat von **PARIS UM MITTERNACHT** sehen. Das ist ein Film von Terence Fisher, der, wenn ich das richtig sehe, auf der Weltausstellung 1889, also genau ein Jahrhundert vorher, spielt. Ist **ZUG IN DIE FERNE** eine Art Allegorie des Kinos im Allgemeinen, die im Kino die Zeit wieder beginnen lässt oder bei einer anderen Zeit einsetzt? Oder ist es eine Allegorie des Kinos und des Films in jener Zeit?

Andreas Dresen: Es ist überhaupt keine Allegorie des Kinos. Es ist eine Allegorie auf die Endzeit der DDR. Es ist eine politische Allegorie. Wir haben den Film Anfang Oktober 1989 gedreht, als eine Übung an der Filmhochschule. Und da war halt schon Monate zuvor eine ganz besondere Stimmung im Land. Man hatte das Gefühl, nichts geht mehr, nicht vor, nicht zurück. Alles steht auf der Stelle. Und da bin ich auf diese Beckett'sche Idee gekommen, die DDR auf einem Bahnhof zu spielen, den ich im Übrigen gut kannte. Den gibt's auch heute noch...

Potsdam-West.

Ja, Potsdam-West damals, jetzt heißt er Charlottenhof. Zu DDR-Zeiten machte man dort einen kleinen Zwischenstopp, wenn man von Babelsberg mit dem Zug zum Potsdamer Hauptbahnhof, der etwas außerhalb lag, fahren wollte. Und ansonsten war da wenig los. Die einzige Bewegung, die da überwiegend stattfand, waren die Transitzüge von Westberlin ins Bundesgebiet, die dort mit relativ hoher Geschwindigkeit durchrauschten. Und da konnte man immer ein bisschen seiner süßen Sehnsucht



1–2 Der Bahnhof Potsdam-
West in ZUG IN DIE FERNE
(1989/90)

hinterherschauen. Der Bahnhof schien mir deswegen sehr geeignet für so eine seltsame Form von Groteske. Da wir auch in dieser sehr besonderen Zeit gedreht haben, hat sich das komplett in den Film reingespiegelt. Wie gesagt, es ist eine Beckett'sche Situation für mich gewesen. Am Schluss flüchtet sich der ältere Herr, der am Anfang auf den Bahnhof kommt, zurück in sein Kino und zeigt einen Film, der in Paris spielt, wo er selber ja nicht hinfahren kann, wie die meisten Menschen in der DDR. Zu diesem Zeitpunkt wusste ich natürlich nicht, wohin die Krise des Landes uns alle führen würde. Logischerweise konnte das im Oktober 1989 niemand ahnen. Aber es ist tatsächlich in sehr starkem Maße ein Zeitbild.

Und warum schreitet die Zeit gerade dann voran, wenn er ins Kino geht?

Das ist natürlich in dem Moment, wenn man der Realität nur über das Reich der Lichtspiele enttrinnen kann. Dann ist das die einzige Möglichkeit, sich vorwärtszubewegen. Aber ich bin ein schlechter Interpret meiner Filme, ehrlich gesagt.

Ich will Sie auch gar nicht zur Interpretation ihrer Filme bringen, nur die Frage stellen...

Man sollte selbst nicht zu viel erklären, finde ich. Manchmal sind Filme ja schlauer als man selbst. Filme sind, glaube ich, auch vom Unterbewusstsein des Filmemachers getragen. Sie sind eine sehr komplexe Angelegenheit in der Herstellung, aber es gibt halt immer Sachen, die der Interpretation des Betrachters überlassen bleiben sollen. Gerade in so einem merkwürdigen Film wie ZUG IN DIE FERNE, weil der auch in einem

3 Im Kino –
ALS WIR TRÄUMTEN (2015)



Zwischenreich spielt, würde ich fast sagen. Das ist ja eine komplett absurde Konstruktion, eine sehr künstliche Versuchsanordnung. So etwas habe ich höchst selten gemacht.

Bei Ihren frühen Filmen gelegentlich ein bisschen. Auf die Frage der Allegorie komme ich später nochmal zurück im Zusammenhang mit anderen Filmen. Aber mich würden jetzt noch zwei Resonanzräume interessieren. Zum einen ein weiteres Kino: Es gibt einen weiteren Film von Ihnen, der in einem Kino beginnt, nämlich ALS WIR TRÄUMTEN. Da ist das Kino mittlerweile verfallen, ist aber gleichzeitig immer noch der Ort der Träume, der auf eigentümliche Weise wieder zum Leben erweckt werden kann. Würden Sie sagen, dass auch das einen zeitanalytischen, allegorischen Zug hat?

Ja, das ist in diesem Fall natürlich ganz konkret dem Roman von Clemens Meyer entnommen. Dort gibt es tatsächlich diese Szene in dem ausgebrannten Kino. Allerdings nicht am Anfang des Buches, sondern relativ in der Mitte, würde ich sagen. Aber ich fand das natürlich einen sehr spannenden Ort, wenn die beiden Freunde zu einem Zeitpunkt, wo fast alles zu Ende ist – einer von ihnen liegt ja im Sterben –, ausgerechnet in einem Kino zusammentreffen und sich dort an die Zeiten erinnern, in denen alles begann. In diesem Fall mit Winnetou-Filmen; später wurde dieses Kino halt ein Pornokino. Hier ist das Kino zum einen ein Ort, wo man sich zurückträumt oder wegsträumt aus der Realität, zum anderen aber auch ein Ort der Zeitgeschichte. Im Kino, in dem die beiden sitzen, sind früher ja die DEFA Filme gelaufen, danach die Karl-May-Schinken aus dem Westen und später eben Pornos. Und dann ist es abgebrannt, weil keiner es mehr betreiben wollte. Die Wiedervereinigung spiegelt sich in Filmprogramm und Gebäude. Die Situation, die im Film geschildert wird, spielt Mitte der 90er, als viele Kinos tatsächlich den Bach runter gegangen sind, auch tolle Kinos. Der Film heißt ja ALS WIR TRÄUMTEN und das ist ein Titel im Präteritum. Die Geschichte führt zurück in diese Zeit der Träume und im Prinzip spulen wir in diesem Kino die Zeit zurück. Deswegen fand ich es auch sehr hilfreich, den Film damit zu klammern. Das Kino kommt ja später dann noch einmal. Natürlich hat das auch mit meiner eigenen Sicht zu tun: Das Kino ist ein Sehnsuchtsort, ein paradoxer Raum, wo man in geschützten vier Wänden die Welt erkunden kann. Das finde ich etwas sehr Faszinierendes. Man kapselt sich von der Welt ab, um sie zu erleben. Das ist natürlich eine Erfahrung, die man insbesondere

im Osten auf sehr spezielle Art machen konnte, weil wir natürlich die Welt nicht so, wie wir uns das gewünscht hätten, bereisen konnten. Also haben wir uns eine Ersatzbefriedigung gesucht, im Kino, im Westfernsehen – je nachdem, wo wir der Filme habhaft werden konnten. Und so haben wir auch auf ganz andere Art die Welt erlebt. Als die Mauer später aufging und ich dann mit vielen Kollegen aus dem ehemaligen Westen Kontakt hatte, war ich ganz schön erstaunt, dass sie viel weniger Filme aus dem Osten kannten als ich Filme aus dem Westen. Man hätte ja meinen können, die Mauer war in Richtung Westen geschlossen. Das war in kultureller Hinsicht aber keineswegs so. Was natürlich damit zu tun hatte, dass sich in so einem abgeschotteten Land die Neugier auf die andere Hälfte der Welt dann diesen Weg über die Künste suchte, übers Kino. Dieses Interesse war logischerweise vom Westen nach Osten nicht so stark ausgeprägt. Zum einen konnte man hinfahren, wenn man wollte, und zum anderen hatte man nicht diese Sehnsucht, die wir in uns trugen. Und von daher ist das Kino in den beiden von Ihnen genannten Filmen eben auch ein Ort, wo man die Sehnsucht befriedigt. Auch die Sehnsucht nach einer anderen Welt, nach neuen Erfahrungen – und das gilt für mich bis heute. Ich gehe gerne dahin, aber jetzt nicht aus Weltflucht, sondern um mich selbst zu entdecken und meine Mitmenschen.

«Ich spiele nicht unbedingt auf der Klaviatur von Referenzen.» – Vorbilder und Referenzen

Ich würde gerne nochmals auf ZUG IN DIE FERNE zurückkommen, weil es einer der wenigen Filme von Ihnen ist, bei dem es explizit Referenzen auf andere Filme gibt. Das ist ja ansonsten bei Ihnen vergleichsweise wenig ausgeprägt, auch interessanterweise in Ihren Interviews nicht. Dort erwähnen Sie Alexander Mittas LEUCHTE, MEIN STERN, LEUCHTE als einen Film, der für Sie wichtig gewesen sei. Sie zitieren gelegentlich mal Truffaut, seine Gespräche mit Hitchcock, es gibt auch mal Verweise aus Kaurismäki, der an prominenter Stelle sehr positiv erwähnt wird, und auch AMARCORD von Fellini sprechen Sie an. Aber ansonsten relativ wenige Filme. Warum gibt es so wenige Referenzen auf die Geschichte des Kinos, oder habe ich sie übersehen, was wahrscheinlich der Fall ist? Spielt die Filmgeschichte für Sie als Referenz oder Resonanzraum eine Rolle, wenn Sie Filme machen? Spielen Sie quasi auf der Klaviatur von Referenzen oder eher nicht?

Ich spiele nicht unbedingt auf der Klaviatur von Referenzen, zumindest nicht bewusst. Vielleicht findet das intuitiv statt, weil ich natürlich Filme konsumiere ohne Ende, aber ich mache sie nicht nach. Es gab eine Phase, in der das ausgeprägter war. STILLES LAND orientiert sich zum Beispiel tatsächlich auch musikalisch und in kleineren Sequenzen an LEUCHTE, MEIN STERN, LEUCHTE. Das ist ja auch ein Film ist, der mit einem Schauspieler und Theater, Theater im weitesten Sinne, zu tun hat. Es gibt einen Film SO SCHNELL ES GEHT NACH ISTANBUL, der eine ganz klare Referenz zu Kaurismäki hat, zu DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK. Ich habe das zu Anfang

aber stärker gemacht als später. Natürlich gibt es für bestimmte Filme Vorbilder. Bei DIE POLIZISTIN hatte ich kurz davor ROSETTA der Dardenne-Brüder gesehen und man merkt das dem Film an, vom Habitus her. Mich hat sehr stark Ken Loach geprägt, bis heute, auch Mike Leigh. Und ich finde die frühen Filme von Jim Jarmusch grandios. Das ist ein Kino, das ich nach der Wendezeit für mich entdeckt habe; davor war es halt in sehr starkem Maße das osteuropäische Kino. Wenn man so einen Film wie ZUG IN DIE FERNE nimmt, dann ist der ganz klar an den georgischen Filmen orientiert, die ich kannte: Filme wie BLAUE BERGE von Eldar Schengelaia. Es sind Filme, die die Realität als absurde Konstruktion von Leben begreifen und mit solchen Elementen spielen. Das hatte ich gesehen und diese Filme haben mich geprägt und auch beeindruckt. Und dann habe ich, wie man das als Student macht, ausprobiert. Ansonsten ist es natürlich so, dass wir, wenn wir jetzt einen Film machen, nach Referenzen schauen, aber eher breit gestreut und nicht sehr konkret. Es geht nicht darum, dass man dann sagt: So oder so soll das genau aussehen. Ich schaue mir, wenn ich etwa einen Film wie GUNDERMANN plane, natürlich alle Musikerportraits an, derer ich habhaft werden kann, um zu sehen, wie die Kollegen strukturell damit umgehen; wie sie mit den Songs in den Filmen arbeiten. Wie reagiert man beispielsweise auf den Umstand, dass Musik sehr viel Filmlaufzeit in Anspruch nimmt? Diese Dinge studiere ich natürlich. Aber ich sage dann nicht: Okay, ich baue jetzt Referenzen in die Filme ein, damit Cinephile sich daran ergötzen. Das kann man sicherlich hier und da sehen, aber es ist keines meiner Steckenpferde.

Bei GUNDERMANN greifen Sie auch ganz explizit auf den Gundermann-Kurzfilm Ihres Kameramanns zurück. Er kommt dann in GUNDERMANN auch im Film vor, der ihn in einer bestimmten Art und Weise wiederaufnimmt.

Da gab es natürlich auch ganz viel anderes Material. Die beiden wunderbaren Dokumentarfilme von Richard Engel beispielsweise, das ist ja offensichtlich. Und über Gundermann gibt es auch jede Menge anderes Bildmaterial oder Konzertmitschnitte; ich hatte ihn auch selber noch in Konzerten gesehen. Es gibt auch Interviews und Talk Show-Auftritte von ihm, oder richtige Originaltöne aus dem Interviewbuch von Hans-Dieter Schütt, das wir teilweise im Film zitieren. Wir haben natürlich versucht, uns großflächig mit Material einzudecken. Das alles wird aber eher als Recherche verwendet denn als filmästhetische Referenz.

«Das Beste kommt noch.» – Samuel Beckett

Ich würde gerne wieder auf Beckett zu sprechen kommen oder auf diese Trias ZUG IN DIE FERNE, ALS WIR TRÄUMTEN und STILLES LAND. STILLES LAND kommt gleich nochmal mit einer separaten Frage.

Da haben wir Beckett ja nochmals ganz explizit.

Mit Warten auf Godot. Aber wir haben Beckett auch implizit explizit, könnte man sagen, in ALS WIR TRÄUMTEN, nämlich der vorletzte Satz. Er lautet: «Das Beste kommt noch» – und