

15. internationales forum des jungen films berlin 1985

10

35. internationale
filmfestspiele berlin

NOTRE NAZI (Unser Nazi)

Land	Frankreich/BRD, 1984
Produktion	Thomas Harlan für Reass Films, Paris, Quasar Film, Berlin, und B.P.I. Centre Pompidou, Paris
Regie	Robert Kramer
Kamera	Robert Kramer
Ton	Olivier Schwob
Musik	Barre Phillips
Schnitt	Scheherezad Saadi
Tonschnitt	Yasha Aginsky
Assistenten: Kamera, 1. Assistent 2. Assistent	Gérald Pierrard François Hebrard, Bertrand Figuier
Schnitt-Assistenz	Gérald Pierrard, Danièle Brey
Übersetzerin	Danièle Brey
Musiker	Denis Levaillant, Denis van Hecke, Barre Phillips
Musikaufnahmen	Daniel Deshayes
Video Master	Francis Garret UMT
Mischung	Jean-Pierre Laforce
Produktionsleitung	Ulrich Adomat, Norbert Lassek
Darsteller	
Kriegsverbrecher	Alfred Filbert
Regisseur	Thomas Harlan
Maskenbildner	Hertz Nativ
Übersetzer	Ursula Langmann
Kameramann	Henri Alekan
Bildregisseur	Jimmy Glasberg
Standphotograph	Roland Allard
Regieassistentin	Heike Geschonneck
Lichtdouble	Georges Liatard
Chefelektriker	Pierrot Devos
Uraufführung	29. August 1984, Mostra Internazionale del Cinema, Venedig
Format	Video, 'kinescopiert' auf 35 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	116 Minuten

Inhalt

In einer Wüste steht ein alter Mann und soll in einem Film Selbstmord begehen, in dem er die Hauptrolle spielt. Ein Videoteam hat sich in den Kulissen des Ateliers (in unmittelbarer Nähe des Irrenhauses des Marquis von Sade von Charenton) eingenistet

und folgt einem Drama von Filmemachern im Umgang mit der deutschen Geschichte. Dieses Team dreht in Charenton den Film *Wundkanal*, der von den Stammheimer Selbstmorden und von einem Henker handelt, der ein *wirklicher* Henker ist und sich selbst spielt: UNSER NAZI ist ein uralter Mann – Massenmörder und Kriegsverbrecher und während des Zweiten Weltkrieges stellvertretender Chef des Geheimdienstes der SS – zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt, wegen eines Augenleidens vorzeitig entlassen, und heute Schauspieler in einem Film, der in Frankreich entsteht; er heißt mit bürgerlichem Namen Dr. Alfred Filbert und als Künstler Alfred Selbert, 'Dr. S.' wie in den falschen Nachkriegsspielen und als getarnter Handlungsreisender der SS in den Geheimdienstjahren, als der Überfall auf Österreich und Frankreich von ihm vorbereitet wurde.

Im Zentrum des Films steht nicht der 'andere' Film, *Wundkanal*: Von *Wundkanal* erfährt und weiß man so gut wie nichts, und nur die Bilder sind bisweilen die gleichen: der in das Verließ der *Wundkanal*-Filmgeschichte von 4 Entführern verschleppte Verbrecher ist in UNSER NAZI der Gefangene eines Filmteams und vor allem von Thomas Harlan, Darsteller eines Regisseurs und schwarzer Racheengel.

Während Szenen für *Wundkanal* geprobt werden und 'Dr. S.' langsam durch sinnlose Befragungen und Wiederholungen auf seine zukünftige Rolle vorbereitet und den 4 unsichtbaren Entführern des 'anderen' Films ausgeliefert wird, schiebt sich die Videokamera vorsichtig zwischen die Filmemacher und UNSEREN NAZI und beobachtet den langsamen Verfall des Teams und die Brüche und Risse, die im Umgang mit dem alten, durch nichts beeindruckbaren Herrn entstehen: langsam auch wird die 'gute Absicht' böse, und die Entführer, allen voran der Regisseur, unterscheiden sich nicht mehr allzu sehr vom Objekt ihrer Begierde: so entsteht die Parabel des Terrorismus, das *unausweichliche* Abgleiten der Verfolger von staatlichen Verbrechern in die Eigenschaften des Staates.

Einmal nur bricht Dr. S. zusammen (als er an seinen amerikanischen Bruder erinnert wird, der genau in jenem KZ Buchenwald getötet wurde, in welchem er selbst kurzfristig 1943 Leiter der Wirtschaftsabteilung war); aber im übrigen kann ihm kein Verhör etwas anhaben, und kein Verbrechen wird erwähnt werden, daß ihn nicht, schließlich, kalt ließe: die Person, die er war, hatte sich dem Führer hingegeben, und das Instrument, zu dem sie gemacht worden war, kann keine Verantwortung tragen: Die Nicht-Person ist unschuldig.

In den Winkeln des Ateliers breitet sich zunehmend Entsetzen aus, und unter den Technikern und Assistenten entstehen Gefühle, die zunächst im Verborgenen bleiben. Aber schließlich ist es nicht 'Dr. S.', der (im Leben und in seiner Rolle) ein dramatisches Ende nimmt, sondern das Team beider Filme: für Sekunden scheint es so, als spränge der Funke der Gewalt von UNSEREM NAZI auf die Filmemacher über, und als sei es dem Verbrecher gelungen, seine Verfolger anzustecken. Aber UNSER NAZI ist auch durch einen Anflug von Gewalt nicht aus der Fassung zu bringen, und seine Unerschütterlichkeit fordert nachgerade dazu auf, andere Umgangsformen mit den Gewalttätern der Zeitgeschichte zu erfinden; vielleicht, anstelle von Entführungen, Filme zu machen wie UNSER NAZI.

UNSER NAZI ist kein Dokument, und auch nicht ein 'persönlicher' Blick – aus Amerika, auf eine zerklüftete, europäische Welt. Er ist vor allem ein Blick auf das Kino, seine Fallen und Abgründe, vielleicht sogar auf das Kino als eine Variante der Folter.

Interview mit Robert Kramer

Frage: Was verbindet UNSER NAZI mit *Wundkanal*?

Kramer: Beide Filme haben einen gemeinsamen Drehort, ein ge-

meinsames Budget und müssen gemeinsam gezeigt werden.

Thomas Harlan und ich kannten uns seit langem. Er hat mir vorgeschlagen, einen eigenständigen Film während seiner Dreharbeiten zu machen.

Frage: Der Arbeitstitel Ihres Filmes lautete: 'Feedback', das ist die Rückinformation der an einem Arbeitsprozeß Beteiligten.

Kramer: Ja, das ist richtig, und die meisten unter uns sind sich wohl kaum darüber im Klaren, was es bedeutet, konstant beobachtet zu werden. Es ist ein ungeheuer harter Test, bei dem es keine Möglichkeit des Verstellens oder des Erklärens gibt. Und entgegen der natürlichen Reaktion hat Thomas dafür gekämpft, verwundbar zu sein. Eine der interessantesten Eigenschaften von Thomas war der Wille, sich dieser Beobachtung zu unterziehen. Ohne diese Bereitschaft wäre das Entstehen meines Filmes unmöglich gewesen.

Frage: Ist Ihr Film ein Dokument über Thomas Harlan und seinen Film *Wundkanal*?

Kramer: Weder das eine noch das andere. Für mich hat die Unterteilung in Dokumentar- und Fiktions- oder Spielfilm nie eine große Bedeutung gehabt.

Mit oder ohne Drehbuch versucht man einer Situation etwas Weitergehendes zu entreißen. Und dann betritt man auch schon das Reich der Fiktion.

In unserem konkreten Fall wäre es wohl unmöglich gewesen, das Phantastische, das Imaginäre der Konfrontation mit einer solchen Situation in der Enge eines traditionellen Dokumentarfilmes einzufangen. Auch im formalen Bereich interessierten mich in erster Linie die Überschneidungen und Widersprüche und nicht künstliche Grenzziehungen.

Frage: Auch wenn von Anbeginn feststand, daß Sie keinen Drehbericht herstellen wollten, waren Sie beim Schneiden der 80 Stunden Grundmaterial vor die Entscheidung nach mehr oder weniger Fiktion gestellt.

Kramer: Ich hatte die Möglichkeit, mehr Informationen über die Situation zu geben, indem ich die divergierenden Sichtweisen der unterschiedlichen Beteiligten dargestellt hätte.

Für den Zuschauer wäre dies die angenehmere Alternative gewesen. Er hätte in der Illusion gelebt, zwischen Dokumentiertem und Gestelltem unterscheiden zu können, als Zeuge der tiefen Verwirrung eines jeden Beteiligten vor dieser außerordentlichen Situation.

Er bliebe der unbeteiligte Beobachter des Dilemmas einer Gruppe von Filmemachern, die versuchen, ein Problem zu bewältigen, von dem sie im Grunde wissen, daß es unlösbar ist.

Ich wollte etwas viel Brutaleres, das den Zuschauer von der Kontemplation in die Konfrontation zwingt. Die einzige Möglichkeit hierzu war es, die Fassade der Blickwinkel, der Worte, der Ideen zu beseitigen und so die Auseinandersetzung mit der Sache in ihrer ganzen Komplexität und Widersprüchlichkeit zu erzwingen, die Grenzen zwischen Dokument und Fiktion, zwischen sehr Konkretem und sehr Abstraktem in Metaphern und Symbolen zu verschmelzen. Und so wird Dr. S. plötzlich alles, Nosferatu, der Nazi, alle Väter, alle Großväter und wir selbst.

Und so ist Thomas plötzlich nicht mehr Thomas, sondern alle, die ein Bekenntnis fordern, alle rächenden Engel.

Frage: Das fiktive Element entstammt nicht der Spiel- oder Filmweise, sondern der Schwierigkeit, die Herkunft dessen, was gesagt oder gezeigt wird, zu erkennen.

Kramer: Ja, es ging mir nicht darum, eine Situation 'objektiv' aufzuzeichnen.

Ich habe von Anfang an mit den mir gegebenen Elementen meine eigene Fiktion aufgebaut, meinen eigenen Sinn entworfen.

Das Vermischen von Dokument und Fiktion, von Vergangenheit und Gegenwart, von Distanz und Beteiligtsein ist der Reichtum des Vorgangs.

Dies ist eine Art, dem Widerspruch zu begegnen, dem man ausgesetzt ist, wenn man vom Nationalsozialismus oder letztendlich

jeder großen Katastrophe spricht. Man weiß nie genau, ob man einen konkreten historischen Fall behandelt oder eine Kategorie von Erfahrungen und menschlichen Phänomenen, die sich immer wiederholen.

Frage: In Ihrem Film kann man den Eindruck gewinnen, daß Thomas Harlan seinen Film zur Bewältigung seiner Vater-Sohn Probleme benutzt.

Kramer: Natürlich gibt es da einen Vater, und wenn er so bedeutend ist wie Veit Harlan, wäre es sicher falsch, ihn zu verschweigen. Aber mehr als ein spezifischer Vater ist er alle Väter und ein Stück gelebte Geschichte. Ich habe die Sache mit seinem Vater nicht hervorgehoben, weil er oder ich besondere Probleme mit unseren Vätern haben, sondern weil ich nach einer gut erfaßbaren, metaphorischen Struktur für meine Fiktion gesucht habe.

Dies ist eine weitaus geeignetere Struktur als etwa das Stammheimproblem, das für mich von zweitrangiger Bedeutung ist, selbst wenn ich für diese Leute zu einem bestimmten Zeitpunkt einen gewissen Respekt empfunden habe. Ich habe vielmehr nach Elementen gesucht, die in eindringlicher Weise die Problematik einer übergreifenden historischen Gegebenheit ansprechen und weniger ein spezifisch deutsches Problem.

Frage: Dennoch zeigen Sie die Selbstmordsszenen, die sich auf Stammheim beziehen.

Kramer: Ja, aber Stammheim wird als solches nicht angesprochen. Als die Pistole an Dr. S.s Nacken gesetzt wird, fehlt der Text, der die Verbindung zu Stammheim beinhaltet. Die Szene ist durch die lange Überblendung in Thomas Harlans Augen, die S. förmlich dazu drängen, die Pistole an seinen Nacken zu setzen, in den Bereich von Thomas' Phantasien gerückt.

Mich interessiert hierbei nicht die Frage, ob Baader in der Lage war, seine Pistole in 30 cm Entfernung zu seinem Kopf zu halten, sondern die Tatsache, daß allein Filberts Selbstmord uns befriedigen kann. Denn wir, wir wollen ihn nicht umbringen, selbst wenn es Momente gibt, in denen man es könnte, in denen man fühlt, daß es eine mögliche Lösung wäre. Aber das würde unserem 'moralischen Empfinden' von Gerechtigkeit widersprechen.

Es entspräche viel mehr unserem Sinn von Gerechtigkeit, wenn S., nach japanischem Vorbild, seine Pistole nähme und sagen würde, daß er keine andere Wahl hätte, als jetzt das nachzuholen, was er vor 40 Jahren hätte tun sollen, als man ihm befahl, seine Morde zu begehen.

Diesbezüglich glaube ich etwas gelernt zu haben. Es gibt Situationen, in denen ist der einzig menschenwürdige Ausweg Selbstmord.

Dieser Wunsch, daß S. unser Urteil annimmt und sich selbst umbringt, spiegelt auch die Degeneration einer gewissen Linken wieder. Vor 15 Jahren hätten wir uns noch berufen gefühlt, S. hinzurichten. Heute wird die Wut, die in der Konfrontation mit S. und allem, was er darstellt, entsteht, nicht mehr direkt umgesetzt.

Hinter der Hoffnung, daß die 'Bösen' sich selbst oder untereinander umbringen, steht der Wunsch der 'Guten', selbst ungestört und mit unbefleckten Händen zurückzubleiben.

Frage: In welcher Beziehung hierzu stehen die Väter und Ihr Vater?

Kramer: Nach dem Zweiten Weltkrieg leitete mein Vater als Arzt eine Forschungsgruppe, die Auswirkungen der Atombomben von Hiroshima und Nagasaki untersuchte. Diese zwei Jahre der Konfrontation mit den verheerenden Ergebnissen menschlichen Wirkens haben sein Leben sehr stark beeinflusst.

Und dennoch hat er während des Koreakrieges einen Plan verteidigt, nach dem die Grenze zu China durch den Abwurf von Atombomben abgeriegelt werden sollte; mit der besonderen Rechtfertigung, das Leben junger Amerikaner zu retten.

In einer bestimmten Sichtweise ist dies eine sehr menschliche, patriotische, logische Position.

Aus der Warte der Spezies Mensch des Planeten hätte er, besonders nach seinen Erfahrungen in Japan, das selbstmörderische Element einer solchen Position erkennen müssen.

In diesem sehr menschlichen Verhalten meines Vaters sehe ich ein

gewisses Echo des Verhaltens von S. und ihrer gemeinsamen Generation. Denn S. hat niemals vorgegeben, ideologisch motiviert zu sein. Er hat an nichts anderes geglaubt als an seine Überlebensfähigkeit. Er ist in seinen Augen immer veranlaßt worden, etwas zu tun. Niemals hat er eigenständig gehandelt. Hierin gleicht er der Generation der Väter, die sich gänzlich mit ihrer Gesellschaft identifiziert haben und ihre Werte ohne weitere Überlegung als 'legitim' übernommen haben.

Viele dieser Werte bestehen fort und mit ihnen die Grundlage eines Geistes, der auch die Basis des Nationalsozialismus war.

Für mich ist es von großer Wichtigkeit, diesen Geist als Potential in uns zu fühlen.

Dieses Potential verbindet meinen Vater und mich mit S., mit S. als Menschen, nicht als Monstrum.

Frage: In einer Szene simulieren Sie selbst mit einer Plastiktüte einen Selbstmord.

Kramer: Je mehr ich über S. nachgedacht habe, um so mehr hatte ich das Bedürfnis, mich selber umzubringen. Gerade weil S. so menschlich normal ist, das Abbild unseres instinktiven Überlebensdrangs. Weil er alles, was auf seinem Rücken abrollte, akzeptiert und sagt: „Das ist das Leben.“ Das alles läßt verzweifeln und erzeugt den Wunsch, Selbstmord zu begehen.

Frage: Dann ist S. also kein Monster?

Kramer: Nein, natürlich nicht. Die Denkweise, S. als einen Unmenschen, als einen Anderen einzustufen, entstammt einer geschichtlichen Phase, in der es notwendig zu sein schien, eine klare Linie zwischen 'Gut' und 'Böse' zu ziehen. Das war die Zeit der öffentlichen und privaten Denazifizierung. Die Bösen waren natürlich immer auf der anderen Seite der klaren Linie.

In Frankreich zum Beispiel war jeder 'in der Résistance'. Das drängt die Frage auf, wer dann überhaupt 'kollaboriert' hat. Was man diesbezüglich verstehen muß, ist, daß 'Kollaboration' normal ist, und 'Résistance' ungewöhnlich. Als nach dem Krieg eine große Psychologengruppe Eichmann untersuchte, war das Ergebnis für alle schockierend, weil er normal war, so sehr, so daß er der Prototyp des Normalen, des 'Menschen' hätte sein können.

Für mich ist hierbei jedoch nicht die Normalität Eichmanns schockierend, sondern die Tatsache, daß es immer noch Leute gibt, die seine Normalität nicht einsehen wollen.

Solange Menschen, die bestimmte Verbrechen begangen haben, als Unmenschen, Monster, Andere dargestellt werden, solange braucht man sich auch keine grundsätzlichen Fragen zu stellen.

Das Prinzip unserer Kultur bleibt intakt. Erst wenn man beginnt, die Verbrecher als Menschen zu betrachten, nähert man sich der Wirklichkeit. Denn sie sind als Menschen, so wie Sie und ich, in der Lage zu träumen, auch Alpträume.

Frage: Man könnte Ihnen vorwerfen, das Böse zu banalisieren.

Kramer: Hier liegt genau das Problem.

S. ist ein weiteres Beispiel für die Banalität des Bösen. Die wichtigere Frage ist, wie man das Böse wahrnimmt. Man sieht vor sich einen Nazi und erfährt von seinen Morden.

Und dann entdeckt man hinter diesem, als außergewöhnlich dargestellten Objekt mehr und mehr die Person, die so außergewöhnlich nicht ist.

S. ist ein alter Mann, und es ist interessant, sein Leben und seine Erfahrungen zu untersuchen und daraus zu lernen.

Er ist eine Lektion über Gewohnheit, Anhängertum, Zeitgeist. Wenn man Glück hat, lebt man zu einer Zeit, die 'anständig' ist, so daß man selbst leichter 'anständig' sein kann.

Hat man aber Pech, so lebt man in einer Zeit, in der es leichter ist, das 'Falsche' zu wählen. Sich mit diesem Problem ernsthaft und real auseinanderzusetzen, kann einem vielleicht eines Tages die Kraft geben, zu antworten 'nicht mit mir'.

Denn diese Situation kann sich zu jeder Zeit ergeben, ohne besondere Kennzeichen, ohne Ideologie, ohne erschreckendes Gesicht. Und in gewisser Weise ergibt sie sich ständig.

Frage: Ihr Film lädt zur Sympathie mit S. ein.

Kramer: Ja. Ich möchte fragen, in welcher Weise Gefühle unsere Urteilsfähigkeit beeinträchtigen, in welcher Weise sie mit dem Bedürfnis, Kontrolle, Urteil und Rationalität aufrechtzuerhalten, in Konflikt geraten.

Auf der einen Seite steht unser Wissen, daß S. ein großer Verbrecher ist, und auf der anderen Seite empfinden wir in manchen Situationen Sympathie mit ihm.

Frage: Wie haben Sie diese Sympathie während der Dreharbeiten erlebt?

Kramer: Ich habe unterschiedliche Stadien durchlebt. Zunächst bestand eine gewisse Faszination, 'dem Bösen' zu begegnen. Man erwartet, das 'M' für 'Mörder' auf der Stirn zu sehen, und dann sterben diese Klischees. Und erst dann beginnt man wirklich zu fühlen, was es heißt, eine geschichtliche Situation zu leben, nicht nur in Nazideutschland, sondern in allen Extremsituationen.

Später wird es dann langweilig, weil S. langweilig ist, sein begrenztes Bewußtsein, seine Unfähigkeit, außerhalb eingefahrener Strukturen und Klischees zu denken.

Und dazwischen gibt es Momente der Komplizität, der Sympathie, des Hasses.

Mir war es wichtig, diese Gefühlsvielfalt in mir selbst und in anderen zu beobachten.

Dementgegen gab es Teammitglieder, die sich schuldig fühlten, wenn sie S. in bestimmten Momenten nicht stark genug hassten konnten, die Angst hatten, das Feindbild zu verlieren.

Frage: In Ihrem Film taucht immer wieder der Ausdruck 'craquer' zerbrechen, auf, sei es in Bezug auf S., auf die Entführer aus Thomas Harlans Film oder auf das Team.

Kramer: Es war während der Dreharbeiten ein wichtiger Ausdruck, obwohl es nie ganz klar war, was man darunter verstand.

Es hat sicher viel mit einer Art christlicher Moral zu tun. Jeder hoffte, daß S. seine Schuld einsehen und zugeben würde. Und jeder mußte mit dem Zustand fortwährender Frustration fertig werden. Wir wollten von S., daß er sich mit unserem Unbehagen seiner Existenz gegenüber auseinandersetzt, mit seiner Selbstverständlichkeit, sich als Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu betrachten, und tatsächlich auseinandersetzt, und in seiner ihm eigenen Weise.

Es gab Momente, in denen das Team 'zerbrach': Auch die Entführer zerbrechen letztendlich an S. . Der einzige, der unversehr blieb, war S. Mangels jeglicher Vorstellungskraft und Eigenerkenntnis hat er sich als unverletzlich erwiesen.

Frage: Bezüglich der Szene, in der S. gewaltsam am Verlassen des Drehortes gehindert wird, sagte Henri Alekan, das Team sei zu diesem Zeitpunkt 'zerbrochen', da es für einen Moment den Konsens des Respektes gegenüber einem Menschen verletzt hat.

Kramer: Ja, das ist sicher richtig.

Die Szene war jedoch in ihrer über Stunden andauernden Entwicklung weniger gewalttätig, als sie auf den ersten Blick erscheint.

Die Äußerung Henri Alekans während dieser Szene, in der er das Verhalten der anderen kritisierte, wirft eine wichtige Frage nach den unterschiedlichen Arten von Gewalt auf.

Was bedeutet ein Moment physischer Gewalt im Vergleich zu der Tatsache, mit Lautsprechern im Ohr, geschminkt, umgeben von Scheinwerfern und Kameras mit der eigenen Vergangenheit konfrontiert zu werden? Und was bedeutet es im Vergleich zur unterschweligen Gewalt, der mangelnden moralischen Vorstellungskraft von S. ausgesetzt zu sein?

Kino ist immer gewalttätig. Wenn man Filme macht, muß man diese Verantwortung tragen können. In unseren Filmen steht der Gewalt eine sehr wertvolle menschliche Erfahrung entgegen.

Frage: Es könnte der Eindruck entstehen, daß S. nicht wußte, was auf ihn zukam, daß er von Thomas Harlan über den wirklichen Inhalt des Films getäuscht wurde.

Kramer: Thomas hat einen Vorgang, einen Prozeß ausgelöst, den letztendlich weder er, noch ich, noch sonst jemand wirklich steuern konnte.

S. hat diesem Vorgang zugestimmt, und zwar nicht nur im juristischen Sinn der Vertragszeichnung, sondern weit darüber hinaus.

Er hätte jederzeit gehen können, ohne daß ihn jemand daran gehindert hätte. Aber er ist geblieben, vielleicht wegen des Geldes, vielleicht wegen einer Art preußischen Selbstverständnisses, vielleicht, um der Mittelpunkt der Arbeit von über 50 Personen zu bleiben.

Zuguterletzt hat er uns anvertraut, daß dieser Film einer der bedeutendsten Momente seines Lebens war.

Frage: Dennoch haben Sie gesagt, S. hätte in seinem Leben zwei grundsätzliche Fehler begangen. Der erste war sein Eintritt in die SS, und der zweite, sein Entschluß, den Film zu machen.

Kramer: Seine 'Malediktion', seine verfluchte Strafe war es, unserer Neugierde ausgesetzt zu sein.

Er hat gesagt, daß er nicht wirklich Nazi sein wollte. Dennoch hat er alles unterschrieben, ohne sich näher zu überlegen, wo das Ganze hinführen könnte. Mit Thomas Harlan hat er wieder genau das gleiche getan. Und er hat ihm wörtlich gesagt, daß er ihm gehorchen würde, wie er einst Heydrich gehorcht hätte.

Er hat in seinem ganzen Leben nicht verstanden, daß man nicht leichtfertig einen Schwur leistet, selbst wenn man es mit dem Sohn von Veit Harlan zu tun hat. Der Lautsprecher in seinem Ohr ist in diesem Sinne eine Metapher für die Entscheidung, die eigene Verantwortung aufzugeben.

Und, wie damals, war er gerne bereit, es wieder zu tun.

Frage: Warum haben Sie Ihren Film in Video gemacht?

Kramer: Ich wollte u.a. die Frage stellen, ob das traditionelle Kino mit seinem behäbigen Mechanismus Dinge leichter verständlich macht, oder ob es das Verständnis erschwert.

Ein wichtiges Element meines Film ist es, daß wir uns inmitten der Dreharbeiten eines größeren Films bewegen.

Die Normalität wurde tagtäglich in ein Medienbild verwandelt. Deshalb habe ich viel Zeit in den Garderoben verbracht, wo S. in eine Art Nosferatu verwandelt wurde, um dann, in grünem Licht, umstanden von 50 Personen, benutzt zu werden, ein wichtiges Problem der menschlichen Art zu erhellen.

Um dies darstellen zu können, brauchte ich die technische und ästhetische Unbeschwertheit des Videos. Man weiß, daß die Bildqualität nicht mit 35 mm vergleichbar ist. Man hat nicht die gleichen Bedürfnisse: Licht, Bildausschnitt u.s.w. werden zweitrangig.

Der ästhetische Standpunkt verändert sich.

Ich habe beim Arbeiten mit Video ein viel stärkeres Bedürfnis nach Bewegung gehabt und diese auch viel intensiver empfunden.

Schon vorher hatte ich mit dem Bildhauer Sarkis und Barre Phillips an dem Problem, mit der Realität auf eine tänzerische Weise umzugehen, gearbeitet. Ich habe diese Arbeit in UNSER NAZI fortgeführt.

Frage: In UNSER NAZI hinterläßt die Musik einen starken Eindruck, bildet einen wichtigen Teil der Filmaussage.

Sie führen hier Ihre Zusammenarbeit mit Barre Phillips fort.

Kramer: In den langen Jahren unserer Freundschaft und Zusammenarbeit haben wir gelernt, zusammen zu 'tanzen'. Barre versteht die Bilder mit einer tiefen Intelligenz des Herzens, er transzendiert die Bilder mit seinen Tönen und fördert neue Perspektiven hervor. In UNSER NAZI hat Barre den schon geschnittenen Film genommen, so, wie ich die Dreharbeiten von Thomas genommen habe, und hat seinen Kommentar dazu gegeben, seine Fiktion damit gemacht.

Interview mit Barre Phillips

Frage: Sie haben die Musik zu UNSER NAZI gemacht. Robert hat Ihnen den fertig geschnittenen Film gegeben und Ihnen völlig freie Hand gelassen. Anhand welcher Elemente haben Sie die Musik entwickelt?

Barre Phillips: Robert hat mir gesagt, ich sollte machen, was ich fühlte und hat alle Entscheidungen mir überlassen.

Ich hatte einige Tage den Dreharbeiten beigewohnt, und habe die ganze Problematik, der Robert über ein Jahr hinweg ausgesetzt war, in der Art eines guten Freundes indirekt miterlebt.

Die einzige Richtlinie, die ich hatte, war, daß Robert keinen Dokumentarfilm machen wollte, sondern Fiktion.

Ich habe mir anfangs den Film mit dem Text angesehen und die Übersetzungen gelesen. Danach habe ich mich um den sprachlichen Inhalt nicht mehr gekümmert. Für meine Arbeit waren das Gesicht und die Augen von S. der Kern des Ganzen.

Frage: Können Sie in Worte fassen, was Sie ausdrücken wollten?

Barre Phillips: Nein, das halte ich auch nicht für interessant. In den 35 Jahren meiner Arbeit ist die Musik mein perfektes Ausdrucksmittel geworden. Es besteht eine direkte Beziehung zwischen meinen Empfindungen und meinem Instrument, mein Kopf und Worte würden dabei nur stören. Ich versuche nicht, meine Ideen mit Musik zu illustrieren. Die Musik ist da, sie kommt aus dem Bild, das ich betrachte. Ich sehe mir den Film wieder und wieder an und öffne meine Rezeptoren. Was ich dann empfinde, die Energie, den 'Buzz' im Bauch, das drücke ich mit Hilfe der Musik aus.

Frage: Die Musik von UNSER NAZI ist mit Instrumenten gemacht worden, mit denen Sie sonst nicht arbeiten?

Barre Phillips: Ja, mein eigentliches Instrument ist der Kontrabaß. Beim Ansehen des Films habe ich eine Tonfarbe gefühlt, der vielleicht Jimmy Hendrix' Gitarre nahekam. Also habe ich nach Instrumenten gesucht, die die von mir empfundene Klangfarbe wiedergeben konnten. Das hat mich zum digitalen Synthetizer und dem elektronischen Violoncello gebracht. Ich habe dann mit Hilfe von Spezialisten dieser Instrumente erarbeitet, was ich wollte. Es war ein Sprung in eine ungewohnte Tonwelt. Es war ein Risiko, aber ich war sehr zufrieden mit dem Ergebnis.

Frage: Damit sind wir indirekt wieder bei der Aussage des Films angelangt. Wenn Sie jetzt im nachhinein Ihre Musik hören, was sagt sie Ihnen bezüglich des Films, S. und der anderen?

Barre Phillips: S. hat das Spiel gewonnen. Er ist müde, verletzt, aber unberührt, der Stärkere im Kräftemessen.

Biofilmographie

Robert Kramer, geboren im Juni 1940 in New York. Lebt zur Zeit in Frankreich.

Filme:

- 1965 *Faln* (schwarz/weiß) 16 mm, 30 min.
- 1966 *In the Country* (schwarz/weiß) 16 mm, 60 min., Filmfestspiele in Pesaro
- 1967 *The Edge* (schwarz/weiß) 35 mm, 100 min., George-Sadoul-Preis; Festival von Cannes und Pesaro
- 1969 *Ice* (schwarz/weiß) 16 mm, 140 min., Filmfestspiele Cannes, New York, London, Berlin, Sydney, Pesaro, Edinburgh, Mannheim
- People's war* (schwarz/weiß) 16 mm, 40 min., verschiedene Filmfestspiele; Silberne Taube, Leipzig
- 1975 *Milestones* (Farbe) 16 mm, 200 min., Quinzaine des Réalisateur, Cannes; Festspiele Berlin, New York, London, Pesaro, Sydney, Rotterdam; Großer Preis, Figueira da Foz.
- 1977 *Scenes from the Portuguese Class Struggle* (Farbe) 16 mm, 90 min.; Festspiele London, Berlin, Woche der Cahiers du Cinéma, Paris.
- 1980 *Guns* (Farbe) 35 mm, 90 min.; offizielle französische Auswahl Biennale Venedig; Figueira da Foz, San Francisco
- 1981 *Un grand jour en france/naissance* (Farbe) 16 mm, 45 min.; Biennale Venedig, Festspiele Grenoble
- 1982 *A toute allure* (Farbe) 16 mm, 61 min.; offizielle französische Auswahl Filmfestspiele von Cannes; Festspiele Rotterdam, Grenoble
- 1983 *La peur* (Farbe) 16 mm, 6 min.
- 1984 UNSER NAZI (Farbe) 35 mm, 114 min.

Drehbücher: 1982: *Gestos & fragmentos* (Portugal) von Alberto Seixas Santos (Drehbuchautor und Schauspieler); 1983: *Der Stand der Dinge* (BRD) von Wim Wenders (Drehbuchautor und Schauspieler)