



DANACH HÄTTE ES SCHÖN SEIN MÜSSEN

It Should Have Been Nice After That

Regie: Karin Jurschick

Land: Deutschland 2001. **Produktion:** Karin Jurschick, in Zusammenarbeit mit dem Zweiten Deutschen Fernsehen/3sat. **Buch, Regie, Kamera, Ton:** Karin Jurschick. **Schnitt:** Bettina Böhler. **Mitarbeit:** Anke Schäfer. **Zweite Kamera:** Andreas Fiegel. **Mischung:** Alexander Weuffen. **Redaktion:** Inge Classen. **Erzählerin:** Eva Mattes. **Erzähler:** Reinhart Firchow. **Format:** Video (Digital-Beta), 4:3, übertragen auf 35mm, 1:1.33, Farbe. **Länge:** 72 Minuten, 24 Bilder/Sekunde. **Originalsprache:** Deutsch. **Uraufführung:** 14. Februar 2001, Internationales Forum, Berlin. **Weltvertrieb:** Karin Jurschick, Neusser Str. 356 A, 50733 Köln. Tel./Fax: (49-221) 870 3442. E-mail: Jurschick@aol.com
Der Film wurde gefördert vom Filmbüro Nordrhein-Westfalen.

Die Regisseurin über ihren Film

Noch im neunzehnten Jahrhundert wurden in England Selbstmörder außerhalb der Städte auf einer befahrenen Kreuzung begraben. Man erhoffte sich davon, daß die Toten durch den Verkehr über ihrem Kopf so verwirrt würden, daß sie den Weg nach Hause nicht mehr fänden und so die Lebenden nicht mehr heimsuchen könnten.

1974 fährt meine Mutter nach Bremen. Sie nimmt ein Hotelzimmer und bringt sich darin um. Sie ist zweiundvierzig Jahre alt geworden. Der untersuchende Beamte der Kriminalpolizei schreibt: „Auf dem Schreibtisch wurde ein Zettel vorgefunden, auf dem folgender Text stand: ‘Entnehmen Sie bitte alle Kosten anliegender Geldbörse.’“ Er ergänzt: „Dieses Schreiben ist als ein Abschiedsbrief anzusehen.“ Zu Hause wird über den Selbstmord nicht gesprochen. Ich bin zu dieser Zeit vierzehn Jahre alt.

1997 treffe ich nach Jahren ohne Kontakt meinen Vater wieder. Er wohnt immer noch in der Wohnung, in die er vor einundvierzig Jahren mit der Frau und dem Kind eingezogen ist. Die Wohnung ist nahezu unverändert. Im Schlafzimmer bedeckt dieselbe blaue Decke die Betthälfte meiner Mutter.

Der Vater ist inzwischen einundneunzig Jahre alt.

Danach und über die folgenden zweieinhalb Jahre hinweg mache ich mit einer DV-Kamera Aufnahmen. Ich filme obsessiv die Wohnung. Daß man den Räumen nichts ansehen kann, entspricht dem früher Erlebten. Der Schrecken materialisiert sich nicht.

Ich beobachte den Vater, folge ihm, sogar auf eine Schiffsreise durch die Karibik. Die Kamera ermöglicht Distanz, aber auch Nähe. Durch die Kamera können mein Vater und ich miteinander sprechen. – Der Vater war Prüfstandsingenieur. Er überwachte den Lauf riesiger Schiffsdieselmotoren, alles mußte perfekt sein. Maschinen leben, sagt er.

The director about her film

Even up until the 19th century, people in England who had committed suicide were buried outside of the cities under a traffic intersection.

The idea was that the dead would get so confused by the traffic crossing over their heads that they would not be able to find their way home and would therefore no longer be able to haunt the living.

In 1974, my mother travelled to Bremen. She booked a hotel room and then committed suicide. She was 42 years old. The police detective investigating the case wrote in his report: “A note was found on the desk stating the following: ‘Please take the money from the wallet lying beside this letter to cover incurred costs.’ The officer added, “This note should be considered as a suicide letter.” At home, we did not talk about the suicide. I was 14 years old.

After years of having no contact with my father, I saw him again for the first time in 1997. He was still living in the same apartment he had moved into with his wife and child 41 years ago. The apartment had remained virtually unchanged. In the bedroom, the same blue bedspread still covered my mother’s side of the bed. My father had turned 91.

Following this meeting, and during the course of the next 2 1/2 years, I used my digital video camera to film the apartment. Obsessively. That the rooms do not reveal anything unusual parallels earlier life: the terror does not materialise.

I watch my father, follow him, even on a boat trip through the Caribbean. The camera provides a certain distance, but intimacy as well. Through the camera, my father and I are able to talk to each other. – My father was formerly a test bed engineer, ensuring that huge diesel engines ran properly on ships. Everything had to be perfect, “Machines live”, he said.

My mother was a short-hand typist with basic business training. She quit her job when I was born. At some point, she no longer functioned properly. She got migraines, started to fall apart, began to drink, took more and more medications. Her eyes crossed. Yet she still tried to keep the house in order, and just before her death, she had begun working part-time again.

I remember little stories my mother and her mother – my grandmother – used to tell again and again.

Die Mutter war Stenotypistin mit kaufmännischen Grundkenntnissen. Als das Kind geboren wurde, gab sie ihren Beruf auf. Irgendwann funktionierte sie nicht mehr. Sie hatte Migräne, sie zerfiel, trank, nahm mehr und mehr Medikamente, ein Auge stellte sich quer. Dennoch versuchte sie, den Haushalt in Ordnung zu halten, begann kurz vor ihrem Tod noch einmal halbtags zu arbeiten.

Ich erinnere mich an kleine Geschichten, die die Mutter und deren Mutter – meine Großmutter – immer wieder erzählt haben. Auch die frühere Nachbarin, eine Tante und der ehemalige Chef der Frau haben ihre Geschichten. Ebenso der Vater.

Das Kind träumt vom Krieg, denn er ist unsichtbar. Das Kind hat seine eigenen Geschichten.

In den Geschichten verdichtet sich eine Erfahrung, die anders vielleicht nicht geäußert werden kann.

Im Film werden diese Geschichten von einer Erzählerin (Eva Mattes) und einem Erzähler (Reinhard Firchow) gesprochen. Sie heißen die 'Geschichte des Mannes, der Frau, des Kindes' usw., denn die Personen sind mehr als 'mein Vater' oder 'meine Mutter', und ich bin nicht mehr das Kind.

Die erzählten Geschichten bilden eine Ebene des Films, sie durchlaufen das dokumentarische und das Archivmaterial. Manchmal überlagern sich die verschiedenen Ebenen auch visuell, so wie sich Erinnerungen Schicht für Schicht ablagern.

Am Ende läßt sich so vielleicht eine Familiengeschichte rekonstruieren, die Teil einer kollektiven Geschichte ist.

Geschichten sind geblieben. Sie werden gern erzählt. Am Ende werden sie der Grund sein.

Interview mit Karin Jurschick

Gabriela Seidel: DANACH HÄTTE ES SCHÖN SEIN MÜSSEN ist ein sehr bewegender Film. Er erzählt Ihre eigene Geschichte, aber auch die des 'Mannes', der 'Frau' und des 'Kindes'. Wie gelang es Ihnen, diese Distanz zur eigenen Geschichte herzustellen?

Karin Jurschick: Als ich nach langen Jahren zum ersten Mal wieder in die Wohnung kam, in der mein Vater lebt und in der meine Mutter und ich früher lebten, war das ein sehr beklemmendes Gefühl. Es war wie ein Zeitsprung in die Vergangenheit, alles war wieder da. Auch die blaue Decke über dem Bett meiner Mutter. Ich erzählte Freundinnen von dieser Erfahrung, und obwohl ich nie zuvor privat mit einer DV-Kamera gearbeitet hatte, riet mir eine von ihnen, doch eine Kamera mitzunehmen. Ich war skeptisch, befolgte aber den Rat. Und damit begann eine ganz entscheidende Erfahrung. Die Kamera als technisches Instrument interessierte meinen Vater, er respektierte sie, war neugierig. Die Kamera schuf zwischen uns eine Ebene jenseits der alten Vater-Tochter-Struktur. Wir konnten über 'sie' reden, im doppelten Sinne.

Sie funktionierte wie ein Schutzschild, ein Mittel zur Distanzierung, durch das ich gleichzeitig alles – meinen Vater, die Wohnung, die Erinnerungen – nah 'heranholen' konnte. Ich konnte genau hinsehen und dabei, auch im physischen Sinne, auf Distanz bleiben.

Ich denke, umgekehrt war es auch für meinen Vater so, daß er eher durch die Kamera mit mir sprechen konnte als direkt. Er hat einmal gesagt, es sei erstaunlich, wie sehr die Kamera alles verändere. Das war der Beginn eines Prozesses, in dem ich versucht habe, das, was vorher unsagbar war und überwältigend, in eine Form zu bringen und mir (und anderen) davon ein Bild zu machen. – Und eine Form zu finden bedeutet, Distanz zu halten.

G.S.: Sie verwenden neben heutigen und persönlichen Aufnahmen auch eine Menge Archivmaterial. War es Ihre Absicht, auch

An aunt of mine, a former neighbour and my mother's former boss have their own stories. My father, too.

The child dreams of war. The war is invisible, so the child dreams about it. She has her own stories to tell.

Into these stories experiences are condensed which perhaps otherwise could not be told.

The stories are narrated in the film by a woman (Eva Mattes) and a man (Reinhard Firchow). They are entitled 'The story of the man, the woman, the child' and so on, since the characters are more than just 'my father' or 'my mother,' and I am no longer the child.

The narrated stories constitute one level of the film, and are blended in with the documentary and archive material. At times, the various levels also overlap visually – much in the way memories are layered in the mind.

In this way, perhaps a family tale can be reconstructed which is also part of a collective history.

Stories have remained. People like to tell them. In the end, they'll be the basis and the reason.*

*Translator's note: In the German text, the word here is 'Grund', which can mean all of the following: reason, basis, ground, grounds, foundation; the German is obviously a play on all of these meanings. (Louisa Schaefer)

Interview with Karin Jurschick

Gabriela Seidel: IT SHOULD HAVE BEEN NICE AFTER THAT is a very moving film. It tells your own story, but also that of 'a man', 'a woman' and 'a child'. How did you manage to attain such a distance to your own story?

Karin Jurschick: It felt very oppressive when, after many years, I returned for the first time to the apartment in which my father lives and my mother and I once lived. It was like a leap back into the past. Everything was as it had always been, right down to the blue blanket over my mother's bed.

I told friends about this experience, and although I had never used a DV camera for private purposes, one of them recommended I take a camera along with me. I was sceptical, but followed her advice. Thus began a very crucial experience. My father was interested in the camera as a technical instrument. He respected it and was curious. The camera put our relationship on a different level from the old father-daughter arrangement. We could talk about 'it' in both senses.

It acted as a protective shield, a way of creating distance through which I could, however, 'zoom in' on everything: my father, the apartment and the memories. I could examine things closely while remaining distant, physically too.

I think the same applied to my father in reverse. He found it easier to talk to me through the camera than directly. He once said it was amazing how much the camera changes things. That was the beginning of a process in which I tried to give shape to that which had previously been taboo and overwhelming, so that I – and others – could picture it. And giving shape means keeping a distance.

G.S.: Aside from contemporary and personal recordings you have also used a lot of archive material. Was it also your intention to tell the story of how an entire generation was brought up?

die Geschichte der Erziehung einer Generation zu erzählen?

K.J.: Ich bin mit diesem großen Anspruch sicher nicht gestartet. Aber es hat mich von Anfang an interessiert, was der Krieg aus den Western und den Comic-Heften, von dem ich als Kind tagträumt habe, mit dem unsichtbaren Privatkrieg der Eltern und den historischen Kriegen zu tun hat, die beide erlebt haben. Beide sind in Kriegen groß geworden und erzogen worden.

In den Erzählungen des Vaters, der fast das ganze Jahrhundert erlebt hat, spiegelt sich die Kriegserfahrung und die Geschichte einer Generation, spiegelt sich auch das Verhältnis zwischen den Geschlechtern. Genauso in dem, was ich über die Mutter erfahren konnte, für die ich einen Ort im Film finden wollte, der ihr eine Geschichte gibt.

Ich habe dann versucht, im Archivmaterial nach strukturellen Verbindungen zu der persönlichen Geschichte zu suchen. Also zum Beispiel solches Material zu wählen, in dem auch visuell die Idee der Maschine, des reibungslosen Funktionierens um jeden Preis, der perfekten Kontrolle gegenwärtig wird, mit der sich mein Vater so stark identifiziert und unter deren Diktat auch meine Mutter aufgewachsen ist.

Das hat sicherlich mit der Erziehung im Nationalsozialismus und auch in der deutschen Nachkriegszeit zu tun, in der ja immer noch alles weitergehen, weiterrollen, weiterfunktionieren sollte.

G.S.: Sie erzählen von einer Art Komplizenschaft zwischen Mutter und Tochter, zwischen der 'Frau' und dem 'Kind'. Wie hat dies Ihre Arbeit beeinflusst?

K.J.: Das ist eine ganz schwierige und komplexe Frage. Komplizenschaft ist das falsche Wort, aber das Kind versuchte, auf der Seite der Mutter – des Opfers in seinen Augen – zu stehen. Gleichzeitig haßte es manchmal die Mutter, die immer mehr zerfiel und deren Leiden auch ein Terror war. Im Film heißt es dazu sinngemäß: 'Gegen sie zu sein, hieß, auf der Seite des Vaters zu sein. Das ist die Logik des Krieges'.

Das 'zwischen beiden Fronten stehen' war eine schmerzhaft Erfahrung, und sie war vielleicht der Antrieb, um diese Arbeit zu tun. Denn damit trete ich aus dieser Zwischenposition heraus, werde etwas Drittes, das spricht.

G.S.: Ergab sich die Form des Films aus Vorbereitungen, die Sie getroffen haben, oder aus der Verarbeitung des Materials, das Sie von Begegnungen mit Ihrem Vater gesammelt haben?

K.J.: Zunächst war die Arbeit ein Prozeß, der sich von Treffen zu Treffen weiterentwickelte. Ich habe meinen Vater dabei neu kennengelernt. Ich wurde fast besessen: Dies muß ich noch fragen, diese Wohnungsecke noch aufnehmen.

Immer mehr kam dann natürlich die Frage des 'Wie' hinzu. Wie kann ich etwas von dem damaligen Schrecken vermitteln, wie für die Mutter, wie für das damalige Kind einen Ort im Film schaffen. Dann habe ich nach 'Zeugen' gesucht, habe mit der Nachbarin gesprochen, einer Tante oder dem ehemaligen Chef der Frau, der gar nicht so leicht zu finden war. (...)

(Das Interview führte Gabriela Seidel im Januar 2001.)

Biofilmographie

Karin Jurschick wurde am 17. Oktober 1959 in Essen geboren. Sie studierte Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften an der Universität Köln. Sie ist eine der Gründerinnen des in Köln stattfindenden Internationalen Frauenfilmfestivals Feminale. Fünf Jahre lang war sie als Kulturredakteurin der 'Stadtrevue Köln' tätig, seit 1995 arbeitet sie als freie Hörfunk- und Fernsehautorin (u.a. für den WDR Köln). DANACH HÄTTE ES SCHÖN SEIN MÜSSEN ist ihr erster langer Film.

K.J.: I know I definitely didn't start out with such a grand idea. But from the very beginning I was interested in discovering the link between the wars portrayed in westerns and comics about which I daydreamt as a child and the invisible, private, adult wars and the historical wars they had both experienced. Both grew up and were brought up in times of war.

The stories of the father, who has lived throughout almost the entire century, reflect experiences of war and the story of a generation, but also the relationships between the sexes. The same goes for the mother, for whom I wanted to find a place in the film that tells a story about her.

I then searched the archive material for structural connections to the personal story. I tried, for example, to choose material that visually conveyed the idea of a machine, of working perfectly at all costs, of perfect control, with which my father identified so strongly and under whose strictures my mother grew up too.

That certainly has something to do with the way people were brought up under the Nazis and even after the war, when things had to be kept constantly moving, rolling, functioning.

G.S.: You speak of a kind of complicity between mother and daughter, between 'the woman' and 'the child'. How did that influence your work?

K.J.: That is a very difficult and complex question. 'Complicity' is the wrong word, but the child tries to put itself on the mother's side, which it considers that of the victim. At the same time it sometimes hates the mother, who increasingly falls apart and whose suffering is also a kind of terror. The passage in the film is therefore, 'Opposing her means being on the father's side. That is the logic of war.' Standing between the two fronts, as it were, was a painful experience, and perhaps the motivation for this work because it enables me to step out of this intermediary position and become a speaking third party.

G.S.: Did the form of your film emerge from the preparations you had made or from processing the material you gathered from your encounters with your father?

K.J.: At first the work was a process that developed from one meeting to the next and in which I re-discovered my father. I almost became obsessed, thinking, "I must ask him this, I must record this corner of the apartment."

The question of how naturally became more and more important: How could I represent something of the horror of the time? How could I create a space for the mother and for the child of the time? Then I went looking for 'witnesses', spoke to a neighbour, an aunt and the woman's former boss, who wasn't that easy to track down.

(The interview was conducted by Gabriela Seidel in January 2001.)

Biofilmography

Karin Jurschick was born on 17 October 1959 in Essen. She studied theater, film and television at the University of Cologne. Co-founder of the international women's film festival Feminale in Cologne. Five-year term as editor for culture for the 'Stadtrevue' Cologne monthly magazine; since then she has worked as an author for radio and television. IT SHOULD HAVE BEEN NICE AFTER THAT is Karin Jurschick's first full-length film.