



DIE LEGENDE VOM POTSDAMER PLATZ

The Legend of Potsdamer Platz

Regie: Manfred Wilhelms

Land: Deutschland 1995-2001. **Produktion:** Lassoband Filmproduktion. **Buch, Regie, Kamera, Schnitt, Produzent:** Manfred Wilhelms. **Kameraassistent:** Andreas Erben u.a. **Ton:** Götz-Michael Rieth, Andreas Mücke-Niesytka, Peter Carstens, Paul Oberle u.a. **Schnittassistent:** Ellie Wiest, Katharina Kulinski, Ingeborg Marszalek. **Recherche, Aufnahmeleitung, Regieassistent:** Claudia Naber, Klaus Meier, Claudia Dufke. **Tonmischung:** Stefan Rüdell. **Musikrecherche:** DJ Bass Dee, Gerd Ahlers.

Mitwirkende: Ralph Hoppe, Hagen Koch, Arno Lühning, Werner Meidow, Birgit Ramsauer, Erika Thomsen, Manfred Walther.

Format: 16mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 355 Minuten, 25 Bilder/Sek.

Sprache: Deutsch.

Uraufführung: 8. Februar 2001, Internationales Forum, Berlin.

Weltvertrieb: Lassoband Filmproduktion, Manfred Wilhelms, Fürbringerstr. 11, D-10961 Berlin. Tel.: (49-30) 693 84 42, Fax: (49-30) 692 53 22.

Manfred Wilhelms über seinen Film

Der Journalist Hardy Worm schrieb in den zwanziger Jahren: „Hier brüllt am Tage fieberndes Leben. Man hat das Empfinden, als werde auf dem Potsdamer Platz ein Riesenfeuerwerk abgebrannt, als schossen Brüllraketen empor, zerplatzten an den Dächern der Häuser und überschütteten die ganze Stadt mit einer Flut von Geräuschen.“ Damals wurde der Mythos vom Potsdamer Platz geboren. Der Potsdamer Platz der Zwanziger: Ein Ort des Vergnügens und des Flanierens. Ein Ort für gutbetuchte Prominenz und Menschen mit Goldgräberstimmung.

Das Areal nach der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg: Eine Brachfläche, Todesstreifen und Niemandsland. Weit und breit kein Stück alter Stadt, an das man anknüpfen könnte. Das Bauwerk Mauer durchkreuzt diesen Dreh- und Angelpunkt zwischen beiden Teilen Berlins. Die Geschichte des Platzes ist zu einem Stück deutscher Geschichte geworden.

Seit 1990 kommt wieder Bewegung in das jahrelange Stilleben im Niemandsland. Wie ein Spiegelbild der deutschen Befindlichkeit setzt nach der Wiedervereinigung ein nicht mehr aufzuhaltender Tatendrang ein. Die jahrelange Enklave in unmittelbarer Mauernähe wird aus dem Dornröschenschlaf geweckt. Die längst verstummte Flut der Geräusche, von denen Hardy Worm noch so lebhaft zu berichten wußte, erklingt nun um so lauter an gleicher Stelle. Baufahrzeuge, Kräne, Betoniermaschinen: Die Bewegung auf der Brachfläche steht keine Sekunde still. Eine Stadt der Bewegung ist zurückgekehrt an einen Ort der metropolitanen Geschwindigkeiten. Die Drehscheibe Potsdamer Platz ist ein 'big point' der Geisterstimmen der Geschichte, die in den Geräuschen der Bau-

Manfred Wilhelms speaks about his film

In the 1920's, journalist Hardy Worm wrote: "Feverish life screams out during the day here. You get the impression that a huge fireworks display is being held on Potsdamer Platz, as if screeching rockets were shooting into the skies, exploding on the roofs of the houses and showering the entire city with a flood of noise." That is when the myth of Potsdamer Platz was born.

The Potsdamer Platz of the 1920's was a place for amusement and casual strolls, a place for well-heeled celebrities and people with a gold-digger mentality.

After the destruction wreaked by the Second World War, the area was a barren place, a dead zone, a no-man's land. Far and wide there was nothing left of the old city. The Wall criss-crossed this pivotal, central point between the two parts of Berlin. The history of Potsdamer Platz has become a part of German history.

Since 1990, what had for years been a still life in no-man's land has once again been set in motion. As if reflecting German sensitivities, an unstoppable thirst for action set in after reunification. The decades-old enclave right by the Wall was awoken from its Sleeping Beauty-like reverie. The long-silenced flood of noise that Hardy Worm described so vividly now bellows all the louder at the same place, issuing this time from building machinery, cranes and cement mixers. The movement on this fallow land does not stop for a second. A city on the move is once again a place of metropolitan speed. The hub that is Potsdamer Platz is a 'big point' for the ghostly voices of history, which seem to live on in the sounds of the building site, wandering, whispering, searching for their lost homes among the new architectural panorama. A legend is being revived.

Interview with the director

Ansgar Vogt: Mr Wilhelms, why do you use the word 'legend' in the title of your film THE LEGEND OF POTSDAMER PLATZ? It is usually used in reference to an unconfirmed story.

Manfred Wilhelms: Potsdamer Platz isn't actually a square, as its name suggests. Leipziger Platz was the original square. Within two hundred and fifty years, a crossroads had emerged outside the city limits by Leipziger Platz. This crossing, in front of Potsdamer Gate, which isn't therefore a square, is called 'Potsdamer Platz' and has subse-

stelle zu leben scheinen, umherirrend, flüsternd, auf der Suche nach ihren abhanden gekommenen Gemäuern in einem neuen Architektur-Panorama. Eine Legende wird wiederbelebt.

Interview mit dem Regisseur

Ansgar Vogt: Herr Wilhelms, warum verwenden Sie im Titel Ihres Films DIE LEGENDE VOM POTSDAMER PLATZ das Wort 'Legende'? Damit ist gemeinhin eine unverbürgte Erzählung gemeint.

Manfred Wilhelms: Der Potsdamer Platz ist eigentlich gar kein Platz. Der ursprüngliche Platz war der Leipziger Platz. Vor der Stadtgrenze entwickelte sich innerhalb von zweihundertfünfzig Jahren vor dem Leipziger Platz eine Straßenkreuzung. Diese Kreuzung vor dem Potsdamer Tor, die eben gar kein Platz ist, wird als 'Potsdamer Platz' bezeichnet, der dann in seiner Bekanntheit den Leipziger Platz überflügelt hat. Dieser Ort wurde dadurch zur Legende, daß er im Zweiten Weltkrieg nahezu vollständig zerstört wurde. Das, was zerstört ist – wie auch das untergegangene Troja –, wird plötzlich zur Legende. Der Potsdamer Platz ist der weltweit zerstörteste Platz überhaupt – mit Ausnahme von einem Ort wie Hiroshima.

Wenn es nicht Dokumente gäbe, die diesen Platz in seiner Existenz belegen, z.B. Photographien, wenige Filmaufnahmen, Zeitzeugen und Schriftstücke, könnte man aus heutiger Sicht sogar fragen, ob es den Potsdamer Platz überhaupt jemals gab. Denn in der Tat weiß man nicht wirklich, ob die Aussagen über diesen Platz der damaligen Realität entsprechen oder nicht. Vor allem die Details über diesen Ort sind äußerst schwierig zu rekonstruieren. Mit dem Wort 'Legende' bezeichne ich also eine Geschichte, die sich zusammensetzt aus historischen Fakten, Texten und Erinnerungen in Form von Überlieferungen, Mythen und Sagen, also eine Geschichte der Verschüttungen. Dieser Film ist der Versuch, eine solche Legende darzustellen – einen Platz, den es nicht mehr gibt. Bis heute nicht, denn der eigentliche Potsdamer Platz ist immer noch die leere Straßenkreuzung, die dort bis heute existiert. Alles um diese Stelle ist lediglich Umgebung, auch die Hochhäuser, die dort neuerdings emporragen. Der Versuch, diese Geschichte in einem Film zu erzählen, bedeutet, diese Legende zu rekonstruieren oder ihr durch die Organisation von Bild- und Textmaterial zu widersprechen. Dies geschieht mit den Mitteln der klassischen Kinematographie, in der die Bilder dominieren, also in Form einer Bildererzählung.

A.V.: Man erkennt diesen Ansatz beispielsweise an dem Gang des ehemaligen Grenzschutzbeamten der DDR, der in Ihrem Film zu Wort kommt: Vor dem Bau der Berliner Mauer betritt er die S-Bahn-Station 'Potsdamer Platz' auf Ostberliner Gebiet und verläßt sie ungehindert in Westberlin. Er war geradezu perplex, denn diese Möglichkeit durfte es ja gar nicht geben.

M.W.: Es vermischt sich seine subjektive Legende mit der objektiven Geschichtslegende. Erst recht ist der Platz später durch den Mauerstreifen verschwunden. Die Luftbildphotos machen das deutlich: Seit 1940, als der Platz noch intakt war, verschwand er auf den Photos nach und nach. Je später die Luftbilder aufgenommen wurden, desto unsichtbarer wird das Oktogon des Leipziger Platzes. Um 1950 ist es sogar noch mit seinen Bäumen zu erkennen, anschließend verschwinden die Bäume, schließlich sieht man die Berliner Mauer, dann wird ein Teil zugebaut. Nach 1989 wird die Straße wiederhergestellt, bis das Oktogon nur noch fragmentarisch existiert. Die Baustelle der neunziger Jahre läßt es vollständig verschwinden. Je mehr der Platz verschwand, desto mehr wurde er zur Legende.

A.V.: In Ihrem Schneiderraum, in dem wir uns befinden, stapeln

quently become more famous than Leipziger Platz. The place became legendary when it was all-but completely destroyed in the Second World War. For that which has been destroyed suddenly becomes legendary, just like the lost city of Troy. Potsdamer Platz is the most destroyed location in the world with the exception of places like Hiroshima.

Were it not for documentary proof – photographs, a few film recordings, contemporary witnesses and writings – of its existence, we could easily ask ourselves from our present point of view if Potsdamer Platz was ever there. In fact, we have no way of knowing if the statements about the square correspond to the reality of the time. The details in particular are extremely difficult to reconstruct. I therefore use the word 'legend' to describe a story fashioned from historical facts, texts and memories in the form of handed-down material, myths and sagas, in other words, a story of burial.

This film is an attempt to present such a legend, a place that no longer exists. Indeed that is still true, because the actual Potsdamer Platz is still an empty cross-roads that exists to this very day. Everything around this spot is merely the surroundings, even the skyscrapers which now tower over it. Attempting to tell this story through a film involves reconstructing this legend or contradicting it through the way the visual and textual material is organised. This is done using classic cinematographic techniques in which images dominate, in other words, in the form of a story in pictures.

A.V.: This approach can be seen in the journey undertaken by the former East German border guard who speaks in your film. Directly in the shadow of the Wall, he enters Potsdamer Platz underground station on the East Berlin side and exits unhindered in West Berlin. He was completely dumbfounded because this shouldn't be possible.

M.W.: His subjective legend became mixed up with the objective legend of history. The square was completely hidden by the Wall. Aerial photographs show it clearly. From 1940 onwards, when the square was still intact, it gradually disappeared on photos. The later the photos were taken, the less visible the octagon of Leipziger Platz becomes. Around 1950, it can still be recognised because of the trees, but they then disappear, eventually the Berlin Wall appears and then the square is partly closed off. After 1989 the road was reconnected, only fragments of the octagon remained. The building site of the 1990s obliterated it completely. The more Potsdamer Platz disappeared, the more legendary it became.

A.V.: In your editing room, in which we are now, there are piles of countless rolls of film marked 'Legend' which you have amassed over the years. Where did you first get the idea for an extensive long-term project?

M.W.: The idea came to me in 1993. In the winter of 1993/94, Munich film expert and art historian Helmut Färber gave a lecture in the Literaturhaus in Berlin. It was entitled 'Architecture, Decoration, Destruction'. During the lecture an entire film played itself out in front of my inner eye. I recognised much of what was happening in Berlin at the time. At first I wanted to make a film about the development of architecture in Berlin, or rather, about the centre of Berlin and what is left of the old Berlin. This

sich geradezu unzählige Filmrollen mit der Aufschrift 'Legende', die sich über die Jahre angesammelt haben. Wie ist anfänglich die Idee zu diesem umfangreichen Langzeitprojekt entstanden?

M.W.: Die Idee ist 1993 aufgekommen. Der Münchener Filmwissenschaftler und Kunsthistoriker Helmut Färber hielt im Winter 1993/94 einen Vortrag im Literaturhaus in Berlin. Der Titel lautete 'Architektur – Dekoration – Zerstörung'. Während dieses Vortrags lief vor meinem inneren Auge ein ganzer Film ab. Vieles fand ich in dem, was sich in Berlin damals abspielte, wieder. Ich wollte zunächst einen Film über die Entwicklung der Berliner Architektur machen. Genauer gesagt, über die Berliner Stadtmitte und das, was vom alten Berlin noch erhalten geblieben ist. Dieser Film hieß dann *Im Lichtbild der Großstadt*, der 1998 im Forum in der Deutschen Reihe lief.

A.V.: Wieviel Material ist insgesamt zusammengekommen?

M.W.: Ich weiß derzeit nicht genau, wie viele Meter ich für den Potsdamer-Platz-Film gedreht habe. Meine Vermutung liegt bei etwa 60.000 bis 80.000 Metern.

A.V.: Die Organisation von Bild und Text, die Sie erwähnten, hat eine wichtige Bedeutung für Ihr persönliches Filmschaffen. Wie würden Sie den Aspekt der Komposition in Ihren Filmen beschreiben?

M.W.: Komposition bezeichnet die Art, wie ich meine Aufnahmen drehe und wie ich versuche, meine Filme zu schneiden, zu montieren. Ich richte mich zuerst nach dem Material, das gedreht vorliegt, und nicht nach dem Inhalt. Mit diesen Bildern möchte ich so umgehen wie jemand, der ein Musikstück komponiert, mit Noten umgeht. Jede einzelne Note hat ihre Bedeutung in der Gesamtkomposition. Das Werk ergibt am Ende einen Gesamteindruck. Bei mir bestehen diese Noten aus den Film-Bildern. Das Wichtigste ist die Photographie, die ich mit der Kamera hergestellt habe, woraus ich einen Film komponiere. Die Komposition dieser Bilder, dieser Noten, hat gegenüber dem Inhalt Vorrang. Wenn die Komposition nicht stimmt, stimmt der Inhalt auch nicht. Darin sehe ich einen grundsätzlichen Unterschied zu der Methode, wie in der Regel Dokumentationen, aber auch Dokumentarfilme in den letzten zwanzig bis dreißig Jahren hergestellt wurden. Dabei handelt es sich hauptsächlich um Inhaltsdarstellungen. Man nimmt sich ein politisches, soziales oder historisches Thema und versucht daraufhin, dieses Thema inhaltlich darzustellen. Bilder sind dabei nur Hilfsmittel, eine Krücke, und untermalen die verbale Erzählung dieses Themas in der vagen Hoffnung, man könne damit an die Öffentlichkeit gelangen. Das ist die Idee des Fernsehens und des Journalismus. Man könnte genauso gut ein Buch schreiben. Ich sehe meine Filme als Gegenstück, denn ich bezeichne sie als nonverbal. Die Musik, die durch die Bilder gespielt wird, ist wichtiger als das Libretto. Wenn man in der Oper nur das Libretto ohne Musik vorgeführt bekäme, würden die Zuschauer die Oper verlassen. Das Wichtigste in der Oper ist aber die Musik. Die Geschichte ist zwar präsent, steht aber nicht an erster Stelle. Ich sehe mich allerdings auch nicht im völligen Gegensatz zum Inhalt. Ich möchte nur darauf bestehen, daß der Inhalt mit den Mitteln der Kinematographie erzählt wird, und das sind die bewegten Bilder und nicht die 'bewegten Worte'.

A.V.: Ich war beeindruckt durch die Vielzahl der Perspektiven, aus denen Sie das Areal um den Potsdamer Platz beschreiben. (...) Gibt es vielleicht dennoch Stellen, an denen Sie keine Drehgenehmigung erhalten haben? Welche Perspektiven würden dann noch fehlen?

M.W.: Ich wollte sehr gern die unterirdischen Tunnelarbeiten der Deutschen Bahn filmen. Ich bekam aber trotz vieler Anläufe mit

film was called *In the Transparency of the City*, and it was screened as part of the Forum's New German Films series in 1998.

A.V.: How much material have you accumulated altogether?

M.W.: I'm not exactly sure how many metres of film I've shot for the Potsdamer Platz film. My guess would be between 60,000 and 80,000 metres.

A.V.: The organisation of the images and text that you mentioned is of great importance for your personal film-making. How would you describe the aspect of composition in your films?

M.W.: Composition refers to the way I shoot and the way I try to edit and piece my films together. I focus primarily on the material that has been shot, not the content. I try to treat these images like a person who composes music, who deals with notes. Every single note has its significance in the final composition. The finished product then conveys an overall impression. In my case, these notes are the images on film. The most important thing is the photography I undertake with the camera, and from which I compose the film. The composition of these images, these notes, has priority over the content. If the composition isn't right, neither is the content. As such it is fundamentally different to the way both reports and documentaries have been made in the last twenty to thirty years. They are primarily concerned with presenting content. The director chooses a political, social or historical subject and then tries to present the content of the issue. In this, images are only aids, crutches which provide the backdrop to the verbal narration of this subject in the vague hope of thereby reaching the public. This is the idea behind television and journalism. You could just as well write a book. I see my films as a counterpart to this because I describe them as non-verbal. The music that plays as the images pass by is more important than the libretto. If you were to perform an opera libretto without the music, the audience would leave the opera house. The most important part of opera is the music. Although there is a story, it is not the main thing. However, I do not believe mine is a completely counter-content stance. I only try to insist that the content is explained by cinematographic means, and that involves moving pictures, not 'moving words'.

A.V.: I was impressed by the many perspectives from which you describe the area around Potsdamer Platz. (...) Was there anywhere where you were refused permission to shoot? Which perspectives are still missing?

M.W.: I very much wanted to shoot Deutsche Bahn's subterranean tunnel work. Despite making many attempts, I was never given permission, for various reasons. Sometimes I was told there wasn't enough time. Sometimes it was apparently too complicated for them. Then again they told me that only 'current affairs' teams were granted access. Now Deutsche Bahn is nowhere to be seen in my film. (...)

A.V.: Many people aren't aware that the Sony complex and the Debis site are private property. An entire area of the centre of Berlin is no longer freely accessible. (...) For instance, there are no homeless people on the site. How important were social aspects such as these for your film?

unterschiedlichen Begründungen keine Drehgenehmigung. Manchmal war, wie mir mitgeteilt wurde, keine Zeit. Manchmal hieß es, es sei ihnen zu aufwendig. Dann wiederum sagte man, es seien nur 'aktuelle' Reportage-Teams zugelassen. Jetzt muß die Deutsche Bahn auf Bilder in meinem Film verzichten. (...)

A.V.: Vielen Menschen ist gar nicht bekannt, daß der Sony-Komplex oder das Debis-Gelände Privatbesitz sind. Ein ganzes Areal mitten in Berlin ist nicht mehr uneingeschränkt öffentlich. (...) Beispielsweise findet man auf dem Gelände keine Obdachlosen vor. Wie wichtig sind Ihnen diese sozialen Aspekte für Ihren Film gewesen?

M.W.: Ich habe hauptsächlich in einer Phase gedreht, in der dieses Gelände eine Baustelle war. So lange war das gar kein filmbares Thema. Erst als ich nach der Fertigstellung und Eröffnung des Debis-Komplexes versuchte, in den Arkaden eine Aufnahme zu drehen, tauchten plötzlich diese Zivil-Cops in ihren Uniformen auf. Sie kamen sofort, wenn ich nur eine Kamera bei mir trug. Ich mußte dann weitere Extra-Genehmigungen einholen. Bei Sony wurde es noch schwieriger – und es war schon schwierig genug während der Bauarbeiten. Insofern war ich bei den Dreharbeiten von diesen Verhältnissen selbst betroffen. Aber es ist kein eigenes Thema dieses Films. Das soziale Thema ist die Wahrnehmung. Deshalb habe ich auch die vielen Perspektiven verwendet. Ich mußte mich irgendwann entscheiden, wie ich den Film komponiere. Man kann nicht alles verwenden. Hätte ich die Wachleute integriert, wäre das ein Extrafilm mit einem anderen Thema geworden.

A.V.: Der Zuschauer wird demnach nicht auf eine Konsumhaltung reduziert, sondern muß aktiv wahrnehmen und somit mitmachen?

M.W.: Er wird hoffentlich im positiven Sinne verleitet, seine Augen zu gebrauchen und die Bilder mit seinen Augen abzusuchen. Er tritt in einen Prozeß ein, der ohnehin einsetzt, wenn man selbst in einer Landschaft steht. Die Augen wandern ja herum und suchen. Sie betrachten nicht nur einen bestimmten Ausschnitt. Dieses Wandern der Augen wird hoffentlich in meinen Einstellungen ermöglicht, sofern dort nicht gesprochen wird. Es wäre jedenfalls mein Ziel.

A.V.: Gibt es für Sie eine Schönheit Berlins?

M.W.: Es gibt eine 'verfremdete' Schönheit, und zwar insofern, als die alte Stadt, wie sie vor dem Krieg war, nicht mehr existiert. Die Zerstörung während und nach dem Zweiten Weltkrieg hat eine 'Verfremdung' hervorgerufen. Heiner Müller formulierte einmal: „Das Schöne ist das Fremde.“ Wenn ich also etwas unter bestimmten Blickwinkeln in einem bestimmten Licht filme, kann man zu dem Schluß kommen, daß auch Berlin schöne Stellen hat. Es handelt sich aber um eine andere Schönheit als die von Paris oder Venedig, die als solche ihre historische Kontinuität und ihr historisches Stadtbild noch besitzen, während es in Berlin nur noch fragmentarisch erhalten blieb. Jede schöne Stelle wird in Berlin auch gleich wieder mit einer häßlichen konfrontiert. Diese nebeneinanderstehenden Einzelteile lösen eine merkwürdige Wirkung aus. Deshalb besitzt Berlin eine ambivalente und widersprüchliche Schönheit, die durch das Ruinenhafte geprägt wird.

(Das Gespräch führte Ansgar Vogt am 20. Januar 2001.)

Biofilmographie

Manfred Wilhelms war Maler und Photograph, bevor er als autodidaktischer Filmemacher tätig wurde. Er studierte bei Helmut Färber und partizipierte in Seminaren über Filme von Griffith, Ozu und Renoir und produzierte kurze TV-Beiträge. Manfred Wilhelms lebt in Berlin.

M.W.: I mainly filmed at a phase in which the area was a building site. Back then it wasn't considered a subject worth filming. It was only when I tried to shoot in the Arkaden shopping mall after the Debis complex was finished and had been opened that civilian cops suddenly turned up. They arrived the moment I even carried a camera around. I then had to get more special permits. It was even harder at Sony – and it was bad enough while construction was still underway. As such, the conditions affected me personally during shooting. But that isn't at issue in this film. The social side is the perception. That's why I chose so many perspectives. Sooner or later I had to decide how to compose the film. You can't use everything. Had I incorporated the security guards, it would have been in a separate film on a different subject.

A.V.: So the audience isn't reduced to a consumer, but must actively experience and therefore participate.

M.W.: Hopefully the viewer is encouraged in the positive sense to use his eyes and to scan across the images with his eyes. He becomes part of a process that automatically begins whenever you stand in a landscape. The eyes look around and search. They don't only look at a particular section. This wandering of the eyes is hopefully facilitated in my takes, provided no one is speaking at the time. That was my aim, at any rate.

A.V.: Do you find Berlin beautiful in any way?

M.W.: It has an 'alienated' beauty, and that because the old, pre-war city no longer exists. The destruction during and after the Second World War produced this 'alienation'. Heiner Müller once said, "Beauty is what is alien". So if I film something from a particular angle and in a particular light, you could conclude that Berlin too has beautiful areas. It is a different beauty to that of Paris or Venice, which still have their historical continuity and their historic cityscapes as such, while this is only present in fragmentary form in Berlin. Every beautiful place in Berlin is immediately confronted with an ugly one. These individual pieces standing next to each other have a strange effect. That is why Berlin has an ambivalent, contradictory beauty influenced by its ruined nature.

(The interview was conducted by Ansgar Vogt on 20 January 2001.)

Biofilmography

Manfred Wilhelms was a painter and photographer before becoming a self-taught film-maker. He studied under Helmut Färber, took part in seminars on the films of Griffith, Ozu and Renoir and produced television programmes. Manfred Wilhelms lives in Berlin.

Films (selection) / Filme (Auswahl)

1985: *Licht singt tausendfache Lieder* (Light Sings a Thousand Songs, 122'). 1988: *Weil ein blondes Weib sich dauernd kämmt – Die Lorelei als Fee und Felsen* (Because a Blonde Constantly Combs her Hair – The Lorelei as Fairy and Rock, 30'). 1990-1992: *Rostige Bilder* (Rusty Images, 114'; Forum 1992). 1995-1998: *Im Lichtbild der Großstadt* (In the Transparency of the City, 82'; Forum 1998). 2000: *A Tale of Two Cities (Henry Ries)*. 1995-2001: DIE LEGENDE VOM POTSDAMER PLATZ.