

24. internationales forum des jungen films berlin 1994

2

44. internationale
filmfestspiele berlin

ANNA ZEIT LAND

Land	Deutschland 1989-1993
Produktion	Christoph Hübner
Filmproduktion	
Regie	Christoph Hübner
Buch	Christoph Hübner, Gabriele Voss
Kamera	Christoph Hübner, P.C. Neumann
Musik	Erwin Stache
Ton	Rainer Komers
Photographien	Tina Bara, Ina Eder
Montage/ Herstellungsleitung	Gabriele Voss
Kamera-Assistenz	Frantek Brand, Uwe Schäfer
Darsteller	
Anna I	Angela Schanelec
Anna II	Stephanie Adams
Landphotograph	Werner Hinz
Mann im Café	Olaf Stallknecht
Souvenirladen	Familie Göswein
Rundfunkarchivar	Walter Roller
Reiseleiterin	Christine Uhlmann
Musiker	Erwin Stache
Photographin	Tina Bara
Mann im Theater	Wolfgang Krause
Junger Pole	Robert Sledzinski
u.a.	
Uraufführung	11. 2. 1994, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	16 mm, Farbe
Länge	100 Minuten (25 Bilder/Sek.)
Weltvertrieb	Christoph Hübner Filmproduktion In der Lake 12 D-58456 Witten Tel.: (49-2302) 25300 Fax: (49-2302) 55355

Hergestellt mit Unterstützung der kulturellen und wirtschaftlichen Filmförderung Nordrhein-Westfalen

Zu diesem Film

Eine Reise, ein Land, eine Zeit, zwei Frauen. Beide sind Anna. Die eine sammelt Bilder, die andere Töne. Begegnungen mit Menschen der Zeit. Gelegenheitsarbeiten: ein Landphotograph, die Bildredaktion einer Tageszeitung, ein Empfang zur deutschen Einheit, ein Tonarchiv, die Parzival-Geschichte, die Welt der Medien... Keine lineare Geschichte, eher ein Gemälde, eine Zeit-Fläche. Deutschland 1989 bis 1993. Eine Improvisation zwischen den Genres, gedreht auf Video und Film. Dokumentarisches steht neben Inszeniertem, Historisches neben Gegenwärtigem. Nichts ist fest, alles gilt gleich...

Annas Reise, das ist Kommen und Gehen, ohne Spuren zu hinterlassen. Hinschauen, hinhören, ohne zu urteilen. Bilder und Töne sammeln, ohne sie zu verwerten. Fremd sein, fremd bleiben. Eine Reise ins Offene. Ein Kino der Momente.

Produktionsmitteilung

Der Regisseur über seinen Film

Am Anfang der Wunsch, eine Geschichte zu erzählen, in der eine erfundene Figur auf die ‚dokumentarische‘ Realität trifft, eine improvisierte Reise durch unsere Zeit, durch ein ‚fremdes‘ Deutschland.

In der Arbeit an Dokumentarfilmen habe ich das Überraschende, Improvisierte, Lebensnahe dieser Art von Filmarbeit schätzen gelernt. Das wollte ich mir erhalten und zugleich eine oder zwei Personen im Zentrum des Films haben, jemanden, der durch den Film führt, der sichtbar ist, über den ich etwas vermitteln kann, was über die Möglichkeiten des Dokumentarfilms hinausgeht.

Zu Beginn der Arbeit war es eine Person, Anna, die vom Osten Deutschlands in den Westen kommt und von der einen Geschichte in die andere gerät. Im Verlauf der Arbeit am Film wurden daraus zwei Personen, zwei Annas, die unabhängig voneinander durch Deutschland reisen, die sich im Film nicht begegnen, und doch auf geheimnisvolle Weise miteinander verbunden sind. (Vielleicht sind es auch nur die zwei Gesichter einer Person.)

Auf der Reise der beiden Frauen durch die Zeit gibt es weitere Begleitmotive: da ist zunächst einmal die Welt der Medien, der Bilder und Töne, Zeitungsredaktionen, Tonarchive, Videoinstallationen etc., in die die beiden Frauen immer wieder geraten. Auch sie selbst nehmen die Welt durch Medien wahr: die eine mit ihrem Photoapparat, die andere mit einem Kassettenrecorder, mit dem sie Geräusche und Töne aufnimmt. Dann ist da das Parzival-Motiv. Das Motiv des Fremd-Umherirrens, des Sich-nicht-Berühren-Lassens und das Motiv des Findens-ohne-Suchen sind Elemente, die mit der Geschichte Annas korrespondieren und im Film immer wieder auftauchen. Dann gibt es da noch das Motiv des Wassers, der improvisierten Musik.

Während der Recherchen und der Dreharbeiten kamen wir immer wieder mit der neueren deutschen Geschichte in Berührung: der Fall der Mauer und die nachfolgenden Umwälzungen in Deutschland. Das hat uns erst einmal mitgerissen - und die Figuren traten etwas in den Hintergrund. Viele Stunden Material haben wir für die Ereignisse dieser Zeit aufgewandt.

In der Montage, die uns mehr als ein Jahr beschäftigte und für die in der Hauptsache Gabriele Voss verantwortlich zeichnet, haben wir versucht, die verschiedenen Stränge der Geschichte zusammenzuführen. Es ergab sich eine Form, in der die einzelnen Momente des Films zu einem komplexen Geflecht zusammenwachsen, in dem Inszeniertes neben Dokumentarischem, Videoaufnahmen aus den Recherchen neben den Filmszenen mit Anna, Motive der deutschen Geschichte bis hin zur Gegenwart nebeneinander stehen. Der jetzige Film ist ein Extrakt aus über 100 Stunden Film- und Videomaterial, aus Hunderten von Photos und Tönen.

Im Arbeitstitel hieß der Film lange Zeit ‚Abschied von mor-

gen' - Ausdruck einer Haltung, die aus dem Moment lebt, nicht aus der Planung, dem Denken an Morgen. So sollten die Figuren sich im Film bewegen: improvisierend, ohne Absicht, ohne Urteil. Und so sollte auch die Haltung des gesamten Films sein: keine Hierarchien, jede Szene zählt für sich. Natürlich hieß das auch: Abschied nehmen von der klassischen, theatralischen Dramaturgie des Kinos: keine Höhepunkte, keine dramatischen Zuspitzungen - stattdessen das Gleichmaß der Momente, jeder neu und jeder gleich intensiv. Das ist ein Wagnis, und man wird sehen, wie der Zuschauer damit umgeht.

September 1993

Montage der Erinnerung

Im Laufe der Arbeit wurde Chronologie immer unwichtiger. Es kam die Idee, das Ganze zu montieren, als zeige der Film, wie Annas Reise erinnert wird und nicht, wie sie wirklich abgelaufen ist. In der Erinnerung bleiben die Dinge anders, als sie real abgelaufen sind. Erinnerung verzichtet auf Vollständigkeit. In ihr lösen Chronologien sich auf, werden Akzente und Gewichtungen nach persönlichen, oft nicht nachvollziehbaren Kriterien gesetzt. Film ist doch gerade ein Medium, das sichtbar werden lassen kann, welche inneren Bilder und Montagen durch die Erinnerungstätigkeit in uns entstehen. Erinnerung setzt Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges nebeneinander. Auch die im Alltagsverständnis immer in einem Nacheinander gedachte Zeit verschmilzt zur Gleichzeitigkeit des Zeit-Raums. Die Synchronität von Bildern und Tönen kann aufgelöst werden. So weit, daß eine Szene ohne Ton läuft, oder aber der Ton ohne ein Bild. Töne können genauso erinnert werden wie Bilder, selbständig und asynchron zu ihrem Entstehungszusammenhang. Man wird auf die Qualität des Einzelnen aufmerksam, indem es aus den gewohnten Kontexten herausgenommen wird. Erinnerung läßt auch Unvermitteltes zu. Es wird so viel Schindluder getrieben, weil die Dinge *für sich* nicht geachtet werden. Sie werden immer untergeordnet. Jede Einstellung, jedes Detail wird normalerweise in den Dienst von etwas anderem gestellt. Erinnerung kann jede Einstellung nehmen, als wäre sie ein Pinselstrich in einem mehr oder minder abstrakten Gemälde, in einer großen Fläche des Gleichzeitigen.

Aus: Notizen der Autoren

Christoph Hübner: Das Dokumentarische als Haltung

Vor die Frage gestellt, was mich am Dokumentarischen interessiert, oder warum ich solche Filme mache, denke ich, daß mein Interesse wohl weniger einem bestimmten Genre von Film als einer bestimmten Haltung gilt, man könnte sie ruhig ‚dokumentarische Haltung‘ nennen. Diese ‚dokumentarische Haltung‘ ist nicht etwa nur interessiert an der ‚Wiedergabe von Tatsachen‘. Eher schon ist sie eine ‚ästhetische‘ Haltung, und sie findet sich im Spielfilm ebenso wie im sogenannten Experimentalfilm, jedenfalls nicht nur im Dokumentarfilm. (...)

Dokumentarische Filme sind kaum reproduzierbar. Sie lassen sich nicht vorher in einem Drehbuch festlegen. Im Gegenteil: Das Dokumentarische hat seine Stärken in der Entdeckung, in dem immer neuen Versuch, eine Form für diese Entdeckungen zu finden, das entstandene Material auf eine ihm angemessene Weise zusammenzufügen. So ist kein Film von uns - und anderen Dokumentaristen wird es da nicht anders gehen - später so geworden, wie wir ihn ursprünglich geplant haben. Die Filme ändern sich mit der Arbeit, mit den Arbeitsbedingungen und mit dem entstandenen Material. Wir sind angewiesen auf unsere Sensibilität und

unsere Beobachtungsgabe, unser Gefühl für Rhythmus und unser Interesse am Gezeigten. Das, was man Ästhetik nennen könnte, wird uns in gewisser Weise vorgegeben, vorgezeichnet vom Material - oder besser: entsteht aus der Auseinandersetzung mit ihm. Das Dokumentarische ist schnell tot, leblos, wenn es sich nicht mehr bewegt. (...)

Von Rossellini gibt es den Satz zu lesen: „Wahrheit entsteht aus der Unvollkommenheit.“ Ob man will oder nicht, mit der Zeit entwickelt sich ein Widerwillen gegenüber allem Glatten, Geleckten, Perfekten; in gewisser Weise gegenüber allem Eindeutigen, oder besser: Eindimensionalen. Es wächst das Bedürfnis und das Interesse an einer Art von ‚brüchigem Realismus‘. Man wird infiziert.

Unser Vorzug und zugleich unser Hindernis auf dem Weg zum Zuschauer ist, daß wir es ihm nicht zu leicht machen. Er bekommt nichts vorgeserviert, er muß selbst hinsehen, zusammensetzen, Geduld und Interesse aufbringen. Wenn er das nicht will und dazu nicht bereit ist oder auch nicht in der Lage, weil er z.B. müde ist, wird er umschalten, wird er sich unseren Film nicht anschauen. Und gegenwärtig allerdings werde ich das Gefühl nicht los, daß unsere Bedürfnisse und die der Zuschauer sich eher auseinanderentwickeln, daß das Bedürfnis nach einfachen Lösungen vorherrscht. Ich denke aber, daß dies kein Dauerzustand sein kann.

aus: H. Prinzler u. E. Rentschler (Hg.): Augenzeugen. 100 Texte neuer deutscher Filmemacher, Frankfurt/New York 1988

Gespräch mit Christoph Hübner und Gabriele Voss

Frage: Hat sich euer Film, an dem ihr seit 1989 gearbeitet habt, aus der Arbeit an dem *Van Gogh*-Film ergeben, den ihr vorher gemacht habt und in dem ihr auch schon auf mehreren Ebenen ‚erzählt‘ habt?

C.H.: Eigentlich ist es eine Geschichte, die ich schon lange vor dem *Van Gogh*-Film mit mir herumgetragen habe. Das Aufeinandertreffen von Realität und Fiktion hat mich formal immer gereizt. Das wollte ich irgendwann einmal ausprobieren. Die Dokumentarfilme, die wir gemacht haben, hatten ja stets eine Nähe zur Erzählung. Auch den *Van Gogh*-Film hat mal jemand einen ‚Spielfilm ohne Schauspieler‘ genannt. Insofern ist der neue Film eine Weiterentwicklung. In die Herstellung einer Fiktion wollte ich das dokumentarische Improvisieren und Entdeckenkönnen mit hinübernehmen. Mich hat immer geärgert, wenn Dokumentarfilmer einen Spielfilm gemacht und dann alles vergessen haben, was sie vorher gemacht haben; wenn sie sich damit begnügten, gute Handwerker zu werden, anstatt den Reichtum der dokumentarischen Methode mit hineinzunehmen und auf diese Weise eine andere Form zu finden. Ich wollte mir nicht vorher alles ausdenken und am Schreibtisch festlegen, sondern hatte das Bedürfnis, einfach loszugehen, mit einer Vorstellung, was man will, an ein paar Orte, die man kennt, aber dann zu improvisieren und zu entdecken.

G.V.: Ein wichtiger Ausgangspunkt für den Film war, daß die Figur ohne Ziel und ohne Auftrag reist, sich treiben läßt. Sie fährt, sie schaut, sie erlebt etwas, ohne eine Auswahl zu treffen, was sie wichtig oder unwichtig findet, ohne Stellung zu beziehen. Ein Arbeitstitel des Films war *Abschied von morgen*. Die Figur versucht nicht, mit Blick auf die Zukunft etwas zu tun, sondern in der Gegenwart einfach nur da zu sein.

C.H.: Das spielt eine wichtige Rolle für die Haltung des Films: sich nicht versichern, nicht aus der Zukunft leben. Unser ganzes Leben ist so oft bezogen auf die Absicherung von morgen. Man denkt gewöhnlich: was wird morgen sein? und plant danach sein Heute. Die Figuren in dem Film tun das nicht, sie denken nicht an morgen, sondern leben aus

dem Heute, lassen sich treiben, schauen, was ihnen begegnet und was sich daraus ergibt.

Frage: Der Arbeitstitel ‚Abschied von morgen‘ signalisiert, daß der Film eine Antwort auf Alexander Kluges *Abschied von gestern* sein könnte.

C.H.: Ja, aber auch in dem Sinne, daß sich die Zeit gewandelt hat. Die Idee eines ‚Abschieds von gestern‘ enthält ja den Optimismus, daß die Vergangenheit vorbei ist und etwas Neues beginnt. Eine vergleichbare Situation haben wir heute auch, nur daß der Aufbruch ins Neue eigenartigerweise überhaupt nicht mit Euphorie oder Optimismus geschieht. Heute lebt man weniger aus der Zukunft als aus der Gegenwart und Vergangenheit. Das hat sich in der Zeit geändert.

Frage: Bei Kluge heißt es: „Uns trennt von gestern kein Abgrund, sondern die veränderte Lage.“

C.H.: Oder Christa Wolf, die sagte, das Vergangene sei nicht tot, es sei nicht einmal vergangen. Wenn die beiden Annas im Film auf ihrer Reise verschiedenen Zeitaltern deutscher Geschichte begegnen, ist es doch so, daß sie immer der Gegenwart begegnen. Sie begegnen nicht der Vergangenheit, sondern deren Spuren in der Gegenwart. So trifft die eine Anna in Wolframs-Eschenbach auf die Frau mit den Parzival-Souvenirs. Als eine Reiseleiterin ihr an anderer Stelle nahelegt, Buchenwald zu besuchen, geht sie nicht dorthin, jedenfalls sieht man es nicht. Dafür aber geht die andere Anna in Berlin an die Gedenkstätte des deutschen Widerstands, wo man auch nur Dokumente, Photos sieht. Wenn man sich auf die Gegenwart einläßt, wird man feststellen, daß in ihr alles enthalten ist. Man muß nicht Jahrhunderte zurückgehen. Alles ist gleichzeitig vorhanden. Dieser Umgang mit der Gegenwart ist vielleicht der Schlüssel für die Dramaturgie unseres Films, die keine Hierarchie aufstellt. Im Film gibt es Geschichten, die kommen und gehen und parallel geführt werden, aber alles existiert gleichzeitig nebeneinander. Der Landphotograph vom Anfang des Films kommt am Ende wieder und macht immer noch seine Gruppenphotos. Alles bleibt, nur daß auf manches gerade kein Licht fällt. Das ist sicher eine ungewohnte Dramaturgie. Gewohnt sind wir, daß uns die Dinge hintereinander mit einer Logik präsentiert werden und mit einer Hierarchie, was wichtiger und was weniger wichtig ist. Die Dramaturgie unseres Films ergibt sich aus einer anderen Wahrnehmung der Gegenwart. Wie *Abschied von gestern* ist es der Versuch, etwas der Zeit Angemessenes zu machen, nur hat sich die Zeit seit *Abschied von gestern* verändert.

Frage: Warum gibt es im Film nicht nur eine Zeit-Reisende, sondern zwei, die durch die Gemeinsamkeit des Namens wie eine Allegorie von Teilung und Einheit erscheinen?

C.H.: Vom Ende des Films her könnte man dafür viele Erklärungen finden. Aber es hat sich eigentlich so ergeben. Ursprünglich haben wir mit nur einer Figur angefangen: Anna, die fotografiert. Da war an eine zweite Figur noch nicht gedacht. Die Methode der Improvisation gibt einem aber die Möglichkeit, beim Drehen schlauer zu werden. Beim Drehen hatten wir das Gefühl, das reicht nicht, es fehlt etwas. Wir haben die Dreharbeiten mit Anna bis zu einem bestimmten Punkt gebracht und dann angefangen, mit der zweiten zu drehen, ohne genau zu wissen, wo uns das hinführt. Die Montage, die der Film jetzt hat, war nicht geplant. Von mir kann ich sagen, daß ich eher etwas durcheinander war. Da war nur eine Ahnung, daß da etwas hinzukommen mußte. Bei der Montage fügte sich das dann zusammen. (...) Anna I und Anna II verkörpern zwei verschiedene Modelle des Sammelns. Anna II ist mehr eine Seismographin, die unberührt bleibt und wirklich unter-

schiedslos alles sammelt. Anna I dagegen macht die Andeutung einer Entwicklung durch und verändert ihre Haltung zu dem, was sie sammelt. Selbst wenn das jetzt zusammengewachsen ist, so sind die beiden Figuren doch in einer jeweils anderen ästhetischen Haltung gedreht (...). Anna II ist auf Video gedreht, mehr beobachtend. Das ist eine andere Ästhetik. (...) Durch die Montage bekommt die Spaltung jetzt natürlich eine andere Bedeutung.

G.V.: (...) Beim Drehen bestätigte sich dann auch, daß die Darstellerin der Anna, die fotografiert, einen Teil unserer Vision von Anna ausfüllte, daß aber ein anderer Teil Annas, den wir uns auch vorstellten, fehlte. Es ist einfach unheimlich schwer, alles in eine einzige Figur zu projizieren. Wenn man davon ausgeht, daß jeder Mensch mehrere Personen in sich hat und gar nicht so eindeutig nur eins ist, ist auch klar, daß beide Figuren Anna heißen und zwei Personen oder aber auch verschiedene Aspekte einer Person sein können. Damit korrespondiert dann noch, daß Bilder und Töne auch zwei Seiten einer Sache sind. Dann ergab sich die Frage, ob sie sich begegnen sollen oder nicht. Unter dem Gesichtspunkt der Gleichzeitigkeit haben wir gesagt, sie begegnen sich in der Zeit und in dem Zeitraum, in dem sie sich bewegen, ohne konkret zusammenzukommen. (...)

Frage: Es gibt insbesondere eine Szene im Film, in der man das Gefühl hat, daß sie sich begegnen. Aber das ist eine utopische Begegnung, die durch die Montage geschaffen wird. Beide sind im Profil zu sehen, stehen sich sozusagen gegenüber und schauen sich an.

C.H.: Utopisch ist ein schöner Ausdruck dafür. Das heißt ja nirgendwo, an keinem konkreten Ort. Sie werden nur durch die Montage zusammengeführt. Das ist die Stelle im Film, wo sie am engsten zusammen sind. Wir hatten das Gefühl, daß beide irgendwann im Film einmal in einer vergleichbaren Einstellungsgröße und in einer gleichen Haltung einander gegenübergestellt werden sollten, damit man weiß, daß es zwei Figuren sind. Lange Zeit muß man ja rätseln: ist es eine, sind es zwei, was macht die eine, was macht die andere? Deshalb haben wir gesagt, einmal sollen sie sich direkt angucken, aber nur durch die Montage, nicht wirklich. Beide Einstellungen standen nicht im Buch, sie entstanden ohne gemeinsamen Bezug beim Drehen. Bei der Montage hatten wir dann das Gefühl, wir müßten sie an dieser Stelle zusammenfügen. Beide Figuren sind in einer zuhörenden Haltung zu sehen und dabei verbunden durch etwas Drittes. Das ist für den Film wichtig. Mich interessiert nicht nur die Figur und ihre Entwicklung, sondern die Figur und ein Gegenüber. Mich hat immer gereizt, daß sich da etwas begegnet. Wenn man so will: Anna - Zeit, Land. (...)

Frage: Ihr bezeichnet euren Film im Vorspann als ‚Fragmente eines Films‘. Heißt das, daß diese Fassung nicht die endgültige ist und ihr daran denkt, aus der Fülle des Materials noch einmal eine längere Version zu erstellen?

C.H.: Meine ursprüngliche Vision des Films waren schon fünf, sechs Stunden. Nun hat sich in der Montage für die erste Fassung diese Verdichtung ergeben. Eine lange Fassung würde einen anderen Rhythmus haben, die Episoden könnten länger ausgespielt werden. Es ist denkbar, daß es noch eine andere, längere Version oder vielleicht auch andere Versionen, mehrere kleine Filme geben wird.

G.V.: ‚Fragmente eines Films‘ soll aber nicht bloß heißen, daß das jetzt eine vorläufige Version des Films ist. Es geht auch darum, daß viele Dinge in dem Film nur angedeutet werden, daß es Bruchstücke von Geschichten gibt, die man sich weiterdenken kann, so daß im Kopf des Zuschauers ein umfassenderer Film entsteht. Das ist dann der Gesamtfilm, von dem man auf der Leinwand nur Fragmente sieht. Zum

Beispiel die Geschichte mit dem Polen am Ende des Films: Fahren sie über die Grenze oder fahren sie nicht? Oder auch die Parzival-Geschichte... - das sind alles nur Fragmente. Die Dramaturgie des Films funktioniert so, daß wir nicht sagen: hier ist jetzt eine Geschichte zu Ende, sondern die Geschichte geht weiter, aber wir gucken jetzt nicht mehr hin.

C.H.: Es heißt nicht ‚Film aus Fragmenten‘, sondern ‚Fragmente eines Films‘. Gemeint ist ein Entwurf, von dem man Teile sieht. Es gibt kein Ende, es kann so weitergehen.

Frage: Am Ende sind die Figuren auch wieder am Anfang.

C.H.: Ja, es beginnt am Fluß, und ich wollte, daß es wieder am Fluß endet. Wasser ist ein wichtiges, wiederkehrendes Motiv in dem Film. Die Überfahrt über den Fluß, etwas hinter sich lassen, es beginnt eine andere Geschichte... Genau betrachtet sind es zwei Überfahrten, die zu einer Überfahrt zusammengeschnitten sind, in der beide Figuren vorkommen: die eine Anna fährt über den Rhein, die andere über die Elbe bis zur Oder, über Berlin. Bei Anna II ist es eine Kreisbewegung. Beide Bewegungen enden wieder am Fluß. Die eine Anna setzt mit der Fähre über, die andere ist an der Grenze; es ist nicht sicher, ob sie über die Grenze gehen wird. Ein Kreis und eine Linie ergeben übrigens, wenn man sie zusammennimmt, eine Spirale.

G.V.: Auch Wasser bewegt sich spiralförmig.

C.H.: Das ist auch die Form des Films: immer wieder an der gleichen Stelle anfangen und woanders hinkommen - wie das Wasser. Es gibt kein Ende, nur einen Durchgang, Transit.

G.V.: Der Film ist insgesamt so offen strukturiert, daß er auch offen enden muß. Wenn es in dem Sinne keine Vergangenheit gibt und keine Zukunft, auf die bezogen man etwas betrachtet, wenn alles Gegenwart ist, hier und jetzt, dann gibt es in dem Sinne auch keinen Anfang und kein Ende. Man kann nur an einem Punkt anfangen hinzuschauen und an einem anderen schaut man wieder weg. Die beiden Annas sind von daher nicht so sehr Personen mit einem konkreten Charakter und einer individuellen Geschichte, sondern Figuren ohne Vergangenheit und ohne Zukunft, die ab einem bestimmten Punkt da sind, und dann sind sie wieder weg. Die Geschichte geht weiter, nur wir sehen sie nicht mehr.

Frage: Es gibt eine Szene, die wie ein dramaturgischer Höhepunkt wirkt: wenn die gesammelten Töne sich akkumulativ in mehreren Ebenen überlagern und zugleich auch eine Überlagerung der Bildebenen stattfindet.

C.H.: Das ist die Stelle, an der man das Gefühl hat, daß es so mit dem Sammeln nicht mehr weitergehen kann. Das ist die Krise, ein Zustand der Erschöpfung. Alle Elemente, die sich bis dahin angesammelt haben, geraten durcheinander. Das ist wie ein reinigendes Gewitter für den Rest des Films. Danach spielt das Sammeln für beide Figuren nicht mehr eine so große Rolle. Danach wenden sie sich mehr den Menschen zu oder den persönlichen Dingen. (...)

Frage: Formal betrachtet, hat das den Effekt eines Anschwellens und Sich-wieder-Beruhigens. Im Sinne einer musikalischen Struktur?

C.H.: Wenn ich einen Film beginne, steht am Anfang meist ein musikalisches Gefühl: keine Melodie, sondern ein Rhythmus, eine Gangart, ein Klang. Dieser Film ist eher polyphon strukturiert. Lange Zeit habe ich überlegt, ob er dem Modell einer mehrstimmigen, kontrapunktisch angelegten Fuge folgen könnte. Immerhin gibt es ja auch zwei Figuren. Letztlich steht der Rhythmus des Films aber den Neutönen näher als klassischen Modellen...

Das Gespräch führte Peter Kremski, 4.1.1994

Biofilmographie

Christoph Hübner, geboren am 26.12.1948 in Heidelberg, studierte bis 1971 Jura, anschließend bis 1975 an der Hochschule für Film und Fernsehen in München. Ab 1975 war er für drei Jahre als Dozent in der Filmklasse der Hochschule für Bildende Kunst in Hamburg tätig. 1978 zog Hübner ins Ruhrgebiet um, wo er im selben Jahr das RuhrFilmZentrum und seine eigene Produktionsgesellschaft gründete. Neben zahlreichen überwiegend dokumentarischen Filmen entstanden auch Texte und Photographien.

Filme (Auswahl):

- | | |
|----------|---|
| 1974 | <i>Huckinger März</i> |
| 1975 | <i>Vom Alltag einer Krise</i> |
| 1977/78 | <i>Lebens-Geschichte des Bergarbeiters Alfons S.</i>
(zusammen mit Gabriele Voss) |
| 1979-83 | <i>Prosper/Ebel - Chronik einer Zeche und ihrer Siedlung</i> (fünfteiliger Filmzyklus:) |
| 1980 | <i>Die vierte Generation</i> |
| 1981 | <i>Grüße vom Nachbarn Karl</i> |
| 1981/82 | <i>Die Einwanderer</i> (zusammen mit Gabriele Voss) |
| 1982/84 | <i>Inmitten von Deutschland</i> (zusammen mit Gabriele Voss) |
| 1985 ff. | <i>Menschen im Ruhrgebiet</i> (Filmzyklus, bisher:) |
| 1985/86 | <i>Hans Karl Steffen, Dortmund, Maler</i>
(Montage: Gabriele Voss) |
| 1986 | <i>Theo Jörgensmann, Bottrop, Klarinette</i>
(Montage: Gabriele Voss) |
| 1987 | <i>Ekkes Schulz, Dortmund, Steeldrums</i>
(Montage: Gabriele Voss) |
| 1989 | <i>Ilse Kibgis, Gelsenkirchen, Gedichte</i>
(zusammen mit Gabriele Voss) |
| 1988 | <i>Die Stadtprobe oder Sieben Arten, von Unna zu sprechen</i> (Montage: Gabriele Voss) |
| 1987/89 | <i>Vincent van Gogh - Der Weg nach Courrières</i>
(zusammen mit Gabriele Voss) |
| 1990 | <i>Dialog mit Jürgen Böttcher</i> (Video)
(Montage: Gabriele Voss) |
| | <i>Dialog mit Hellmuth Costard</i> (Video)
(Montage: Gabriele Voss) |
| 1989/93 | <i>ANNA ZEIT LAND</i> (zusammen mit Gabriele Voss) |

Gabriele Voss, geboren 1948 in Hagen/Westfalen, promovierte 1976 zum Dr. phil., anschließend Lehrtätigkeit in den Bereichen Kunst und Medien. Seit 1975 gemeinsame Filmarbeit mit Christoph Hübner (Mitbegründerin des RuhrFilmZentrums). Diverse Veröffentlichungen, u.a. ‚Die Kunst die Welt zu zeigen‘ (1980), ‚Der zweite Blick‘ (1983).
Filme: s.o.; außerdem: *Frauen-Leben* (1980)