

TRANSIT LEVANTKADE

| | |
|---|---|
| Land | Niederlande 1990/91 |
| Produktion | Casa-Film für ZDF (Mainz) (‘Das Kleine Fernsehspiel’) VPRO & COBO |
| Buch und Regie | Rosemarie Blank |
| Kamera | Stef Tijdkink |
| Schnitt | Rosemarie Blank Mara Loytved-Hardegg Frans van de Staak |
| Ton | Jac Vlesshouwers |
| Mit Sladjana, Christine und den Transit-Bewohnern der Levantkade aus Ost- und Westeuropa sowie Jacqueline Maris und Kees Rijken | |
| Uraufführung | 1. Februar 1991, Rotterdam |
| Format | 16mm, s/w |
| Länge | 82 Minuten |
| Weltvertrieb | Casa-Film van Diemenstraat 410-412 1013 CR Amsterdam Fax (031) 20209253 Tel. (031) 20265550 |

Die Regisseurin über ihren Film

Der Film erzählt die Geschichte der Levantkade, einem Kai in den alten Amsterdamer Hafenanlagen. In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts war die Levantkade eine Zwischenstation für Einwanderer aus Osteuropa auf ihrem Wege in die Neue Welt. Ende der achtziger Jahre wurde die Levantkade ein Zufluchtsort für Außenseiter, Heimatlose und Ausländer aller Nationalitäten, die hier bis zur polizeilichen Räumung des Gebiets in selbstgebauten Hütten und Wohnungen lebten.

‘Back to the future’, sagt Sladjana, ein jugoslawisches Mädchen, das nach Südamerika will, von ‘hot sound, warm sea, Mayas and red skin people’ träumt. ‘South America...another deal, another restaurant’, antwortet ihr ein israelischer Tramper, desillusioniert.

Christine aus Dresden ist mit ihrem Schäferhund gerade erst auf der Levantkade angekommen und will erst einmal bleiben, nicht zurück nach Westdeutschland, und erst recht nicht zurück in die ehemalige DDR.

Angelo aus Verona ist froh, daß er hier ungestört seinen Joint rauchen kann, ohne dafür im Gefängnis zu landen.

Ein staatenloser Armenier ist auf der Flucht - wie damals, als seine Großeltern vor den Türken geflohen waren. Vor Chomeini ist er nach Deutschland geflüchtet, und vor der deutschen Ausländerpolizei zur niederländischen.

Iranische Asylanten stehen vor dem ehemaligen Emigrantenhotel, das bis vor kurzem ein Jugendgefängnis war, und berichten von einem Brief aus Teheran.

Eric, ein Holländer, braucht Geld für seinen täglichen Bedarf an Drogen - ‘een bedelaar aan het werk’ (ein Bettler an der Arbeit), wie er selbst sagt.

Eine Gruppe von Algeriern hat ganz andere Sachen im Kopf: die Beschaffung illegaler Pässe, das Überleben in einer Hütte zu dritt.

Stephan, ein Rockgitarrist aus Süddeutschland, versucht immer ‘auf der Höhe der Zeit’ zu sein und kann sich NO FUTURE nicht vorstellen.

Harvey, ‘the English hair-cutter’, braucht keinen Spiegel: ‘I have been living without self-image’.

Filmmaterial, das vom Gesundheitsamt der Stadt Amsterdam 1926 im Lloyd-Hotel aufgenommen war, zeigt osteuropäische Emigranten, Männer, Frauen und Kinder mit runden Gesichtern. Sie steigen aus dem Zug, der vor dem Lloyd-Hotel hält. Dort werden sie entlaust und desinfiziert, bevor sie an Bord der ‘Gelria’, einem Überseedampfer nach Südamerika, gehen.

In Dokumenten der Amsterdamer Fremdenpolizei von 1926 ist von Personen die Rede, die es nicht geschafft haben, durch die Arzt- und Paßkontrollen zu kommen und wieder abgeschoben worden sind.

Bei dem Hutmacher Werosta aus Wien waren die Papiere nicht in Ordnung; ein Filmvorführer aus Neuss hatte gehofft, durch Vermittlung eines gewissen Frank, der im Lloyd-Hotel arbeiten sollte, gratis nach Südamerika zu kommen.

Philippine Seiffert, Landarbeiterin aus Alexandrost, war mit ihrem 18jährigen Sohn Daniel im Lloyd-Hotel angekommen und von dem Schiffsarzt abgelehnt worden; desgleichen ein Landarbeiter, der nicht schreiben kann, und mit Frau und drei kleinen Kindern nach Südamerika auswandern wollte.

Eine Radiojournalistin untersucht die Ereignisse auf der Levantkade während der deutschen Besatzung. Ein Zeuge berichtet von einem Mord an einem Juden durch die ‘Grüne Polizei’.

Im selben Schuppen, wo nach 1940 niederländische Zwangsarbeiter auf ihre Deportation nach Deutschland warteten, waren nach der Befreiung niederländische Kollaborateure interniert.

Der Film TRANSIT LEVANTKADE spielt vor dem Hintergrund der tatsächlichen Ereignisse. Er zeigt die Gegenwart wie auf einem ‘anderen Planeten’, und die Vergangenheit, als ob es erst gestern gewesen wäre. Er endet mit der polizeilichen Räumung des Gebietes und dem Abriß der letzten Schuppen.

Transit-Passagiere - gezwungenermaßen oder freiwillig: 1926 hatten die Transit-Passagiere nur eines im Kopf: so schnell wie möglich weg und ja nicht zurückbleiben. Die letzten Transit-Bewohner wollten bleiben, solange wie möglich. Sie lebten hier wie die von Artaud beobachteten Turahumana-Indianer, die ‘die Realität nicht wahrnahmen und aus der Verachtung für die Zivilisation magische Kräfte schöpften’.

Beim Drehen des Films wie bei der Montage habe ich mich wie ein Hund von den sensorischen Attraktionen des Ortes leiten lassen. Fast niemals bin ich geradeaus gegangen, jeder Augenblick war einmalig und nicht wiederholbar.

Der Film besteht aus einer Mischung verschiedener Genres: aus dokumentarischen Aufnahmen, dramatisierten Szenen und Archivmaterial. Mir war daran gelegen, diese unterschiedlichen Materialien, trotz der notwendigen Verknüpfung, in ihrer spezifischen Eigenart zu unterstreichen. Die Hauptdarsteller gehen wie ein roter Faden durch den ganzen Film, und die Nebenfiguren verschwinden genauso grundlos wie sie aufgetaucht waren.

Im Gespräch mit Rosemarie Blank

Frage: In Ihrem letzten Film wie in den vorletzten *Demieren* (Die Ameisen) und *La terra in due* (Die geteilte Erde) spielt der Ort eine dominierende Rolle. In *La terra in due* wird ein Ort und seine soziale Geschichte vorgeführt, in *De mieren* die Innenansicht eines Ortes mikroskopisch zerlegt, und in TRANSIT LEVANTKADE geht es um dieses ehemalige Hafengebiet in Amsterdam, was ja genau genommen noch nicht einmal ein Ort ist, sondern eher eine Station, ein Durchgangsort. Welches Verhältnis haben Sie selbst zu dem Ort, wo Sie leben und arbeiten? Sie kommen aus Deutschland, leben seit zwölf Jahren in Amsterdam und haben zwei Filme in Italien gedreht?

R.B.: Ich lebe da, wo ich arbeiten kann, wo es etwas gibt, was mich beschäftigt. Ich meine, was mit meinen Vorstellungen zu tun hat und wo die Bedingungen so sind, daß die Ideen auch realisiert werden können. Im Grunde bin ich dann von dem Ort, wo ich lebe ziemlich unabhängig, egal, ob das in Deutschland, in Italien oder in den Niederlanden ist. Wichtig ist mir, an etwas anknüpfen zu können, was meine eigene 'Ortlosigkeit' wenigstens in der Vorstellung aufhebt und sie durch die Arbeit an einem Film sozusagen schwerelos macht. Aber das heißt nicht, daß ich ganz frei und konzeptionell an ein Filmvorhaben herangehe.

Ich würde mir dies wünschen, es wird Zeit, aber so weit bin ich noch nicht. Bis jetzt ist mein Erfahrungshintergrund mit den Orten der Filme eng verknüpft.

Frage: Und wie sind Sie auf die Levantkade, diesen Zufluchtsort für Asylanten und Außenseiter gekommen?

R.B.: Mich hatte vor ein paar Jahren der Sohn eines älteren Bruders aufgesucht. Mein damals zwanzigjähriger Neffe, der vor einigen Jahren als Wehrdienstverweigerer nach Berlin gekommen war, in der Hausbesetzerszene lebte und mit Drogen in Berührung gekommen war, erzählte mir viel von sich.

Wir sind Freunde geworden. Und über diese Freundschaft habe ich viel über die Generation der damals Zwanzigjährigen mitbekommen. Bei den Recherchen zu einem Film, wo wiederum ein Mädchen eine zentrale Rolle spielen sollte, das sowohl zu der Generation der heute Zwanzigjährigen zählt, wie ich sie im Umkreis meines Neffes angetroffen hatte, als auch mit meiner eigenen Zeit als zwanzigjährige Kunststudentin an der HdK in Berlin zu tun hatte, war ich auf die Levantkade gestoßen.

Zuvor hatte ich selber zeitweilig in einem besetzten Häuserkomplex in Amsterdam gewohnt und dort bis zur Räumung 1986/87 zusammen mit Marieke Verheyen einen kurzen Film gedreht. Das Milieu der Amsterdamer Hausbesetzerszene war mir nicht ganz unbekannt, und einige Leute, die von der Conradstraat vertrieben wurden, waren auf der Levantkade wieder aufgetaucht.

Aber die Levantkade war für mich noch etwas anderes als nur ein zufälliger Ort, wo die Obdachlosen und internationalen Outsider zeitweilig Unterschlupf fanden. Gefühlsmäßig ahnte ich, daß dieser Ort eine brisante Geschichte hat. Dieses große, unwirkliche Gelände, wo fast immer ein kalter Wind weht und es einem fröstelt, als hätte man keine Hose an, diese Abschußrampe kam mir machmal vor, als wäre dies der 'Osten im Westen', wo ich mich irgendwie zu Hause fühlte, wenn Sie mir erlauben, daß ich es etwas melodramatisch ausdrücke.

Zunächst wollte ich mich auf die Phantasien, die dieser Ort in mir hervorrief, ungestört einlassen. Ich schrieb ein neues Szenario mit einer eindeutigen Spielfilmhandlung, worin ein deutsches Mädchen und ein großer Schäferhund die Hauptfiguren des Films waren. Später tauchten das Mädchen und der Hund dann wirklich auf, als hätte ich sie bestellt. Und es passierten laufend irgendwelche Sachen, die sich von meinen ausgedachten Spinnereien kaum unterschieden. Bei den Recherchen über die Geschichte dieses Ortes kamen dann so ungewöhnliche Dinge ans Licht, daß ich die Spielfilmkonzeption über den Haufen warf und mich ganz auf diese Sachen einließ und auf das, was mir von den Bewohnern auf

der Levantkade angeboten wurde.

Frage: Einige Menschen im Film mögen unter Einfluß von Drogen stehen, auf den ersten Blick mehr abwesend als anwesend erscheinen, sie machen nicht immer einen fröhlichen Eindruck. Sie mögen ungewaschen sein, doch kommt es mir vor, als hätten sie einen unglaublichen Lebenswillen und als wüßten sie genau, was sie zu sagen hätten. Diese Kraft, die da herüberkommt, finde ich ganz ungewöhnlich, und ich habe mich gefragt, ob sie nicht im Film ein zu positives Bild von diesen Leuten gezeigt haben? Sie sehen vielleicht ein wenig wild aus, aber sie kommen mir ziemlich friedliebend vor.

Wie haben Sie zu den Leuten Kontakt bekommen und wo sind die Menschen nach der Räumung des Gebietes im November 1989 geblieben?

R.B.: Im Film kann man sehen, wie die Wohnwagen und Autos am Tage der Räumung auf Transportlader geschoben werden.

Die Stadt Amsterdam ließ es sich etwas kosten, die provisorischen Behausungen gemäß den Regeln des bürgerlichen Gesetzbuches (Nichtantastung des Besitzes) zu respektieren und sie außer Sichtweite zu bringen. Die ehemaligen Bewohner der Levantkade sind ganz schlicht an den Rand der Stadt, in der Nähe einer Mülldeponie, auf ein gottverlassenes Gelände abgeschoben worden.

Ich selber bin da nur einmal gewesen. Einige Leute habe ich aus dem Auge verloren, manche sollen in den Süden gefahren sein, und andere haben später auf anderen Plätzen in den Ritzen und Zwickeln der Stadt ihren Wohnwagen aufgestellt. Sladjana ist tatsächlich in Brasilien gewesen und ziemlich desillusioniert zurückgekommen, und Christine pendelt zwischen zwei Wohnungen in Amsterdam und Hamburg hin und her und ist immer da, wo gerade was los ist.

Es war für mich nicht so schwierig, Kontakt zu bekommen, obgleich meine Lebenslage eine ganze andere ist. Aber ich bin ja in diesem Land selber eine Ausländerin. Unser Team bestand zum Teil aus Personen, die mit dem Milieu vertraut sind; zudem konnte sich fast jeder unter der frühen Geschichte der Levantkade etwas vorstellen und erzählte sie weiter.

Aber das heißt nicht, daß wir planmäßig hätten vorgehen können. Es war fast unmöglich, mit jemandem eine Verabredung zu treffen.

Die Bewohner auf der Levantkade hatten ihren eigenen Rhythmus, und wir mußten uns da einklinken, wenn wir etwas von ihnen wollten. Wir hatten auf diesem Gelände einen Atelierraum gemietet und eine vortreffliche Küche organisiert. Bei uns gab es immer was zum Essen. Trotzdem, die ganze Planung und Ausführung dieser Arbeit geschah Hals über Kopf, und mir kam es vor, als würden wir immer nur auf einen fahrenden Zug springen.

Denn die Finanzierung dieses Projektes war erst in letzter Minute durch einen Auftrag des Kleinen Fernsehspiels gesichert. Der niederländische Filmfonds hatte mich zwar immer zu neuen Szenario-Versionen ermuntert, aber das Projekt schließlich abgelehnt.

Erst sehr viel später hat dann das niederländische Fernsehen, die VPRO, einer kleinen Finanzierung zugestimmt. Die geplante Räumung des Gebietes war dann noch eine Woche früher als angekündigt. Sie wurde mit einer bis heute noch ganz ungeklärten Brandstiftung begründet, wobei dann unser Projektbüro völlig ausgebrannt war und wodurch wir zeitweilig blockiert waren.

Wir drehten in den dunkelsten Monaten des Jahres: vor allem im Oktober und November. An den Vormittagen, wenn noch alles schlief, fuhr ich meistens sondierend mit dem Fahrrad übers Gelände, ohne vorher zu wissen, was wir eine Stunde später drehen würden.

Selten sind wir geradeaus gegangen. Wir hielten uns an einige Personen, die uns aufgefallen waren und deren Tun wir manchmal aus der Ferne beobachteten, wenn sie wie im Film mehrere Male und an verschiedenen Orten auftauchten.

Beim Drehen des Films reagierte ich fast nur auf diese sensori-

schen und visuellen Attraktionen des Ortes und ließ mich davon leiten.

Mit dem Kameramann war abgesprochen, daß die Kamera sich zu ihrem einmal gewählten Ausschnitt bekennen sollte, ohne mit den Bewegungen der Menschen mitzugehen, ganz gleich, ob da ein Kopf abgeschnitten ist, oder nicht. Die Menschen sollten sich in diesem Bildausschnitt bewegen und selber entscheiden, ob sie die Konfrontation mit der Kamera angehen wollten. Wir wollten keine Intimität vortäuschen und uns der Neugier von Kleinbürgern verweigern, die immer nur wissen wollen, was der Nachbar macht. Diese feste Einstellung ohne Kamerabewegung (auch bei der Kamerafahrt gab es immer einen festen Bildausschnitt) war im Grunde mein wichtigster Anhaltspunkt, um eine folkloristische und voyeuristische Perspektive auf diesen 'anderen Planeten' zu vermeiden.

Je nach dem, wie die Beziehungen lagen, war die Kamera mal dichter dran oder weiter weg. Häufig haben wir mit der Kamera eine bestimmte Distanz bewahrt, weil wir das Geschehen vor der Kamera nicht stören wollten und weil uns daran gelegen war, nicht die Personen zu individualisieren. Wir wollten zeigen, wie sie diesen großen Raum besetzen und wie sie ihn sich zu eigen machten.

Beim Drehen haben wir uns auf ganz alltägliche und manchmal kaum nennenswerte Geschehnisse konzentriert. Das konnte ein besonderer Lichteinfall sein, eine flüchtige Geste, ein Blick oder ein Bild, das man ebensogut nur hätte fotografieren können.

Regie bedeutet in einem solchen Augenblick für mich nichts anderes, als zu versuchen, die manchmal schwerfälligen Produktionsumstände zu überlisten, um einen einmaligen Augenblick festzuhalten und in den Kasten zu kriegen.

Es gab auch Momente, wo wir mit den Protagonisten etwas in Szene gesetzt haben, aber entweder haben sie selber Vorschläge gemacht oder wir haben eine Situation geschaffen, in der sie sich ganz natürlich bewegen konnten. Es gab ein paar Szenen, die aus den früheren Spielfilmversionen übriggeblieben waren und wo ein ganz genauer Arbeitsplan vorlag. Mit diesen ausgedachten Szenen hatte ich selber die meisten Schwierigkeiten, weil da wenig Unvorhergesehenes passierte. Der Kameramann jedoch war ganz erleichtert, wenn mal etwas nach Plan verlief.

Jeder Kameramann hat es mit mir schwer, weil ich zumindest im Augenblick des Drehens diese Partikel von Leben suche und sie immer der genauen Planung und Reproduktion von Bildern vorziehe. Manchmal habe ich einen Plan auch nur zum Anlaß genommen, um mich auf etwas einzulassen, was hinter unserem Rücken passierte. Im Oktober und Novemberlicht waren unsere Drehtage kurz. Und die wichtigsten Einstellungen fanden wir manchmal blitzschnell, wenige Minuten, bevor sich der Himmel verdunkelte.

Zuerst ist der Film im Kopf da, ein verschwommenes Gebilde, das hauptsächlich von Bildern kommt. Im Szenario ist der Film noch ein Leichnam, und beim Drehen setze ich alles daran, daß da Leben reinkommt. Und Drehen heißt für mich, genau hinsehen, die Kamera an die richtige Stelle stellen und den Bildausschnitt bestimmen.

Ich kriege erst das Gefühl für den Film, wenn ich durch die Kamera schaue. Der Blick durch die Kamera gibt mir die größte Sicherheit. Was die Wahl des Bildausschnittes betrifft, kann ich schrecklich streng und eigensinnig sein. Inbezug auf die Wahl der Motive hat es manchmal den Anschein, daß ich es mir sehr schwer mache und ein großes Chaos verursache.

Am Ende der Drehperiode von TRANSIT LEVANTKADE hatte ich einen ganzen Haufen verschiedener Materialien: lose Einzelbilder, dokumentarisch gedrehte und inszenierte Bruchstücke, die unter ganz verschiedenen Lichtbedingungen aufgenommen waren, und Töne ganz verschiedener Art, die auf den ersten Blick nicht miteinander zu reimen sind.

Frage: Sie bieten dem Zuschauer ihre Beobachtungen an und

lassen ihm auch die Zeit, daß er sich etwas genau ansehen kann, aber sie erlauben ihm nicht, daß er sich bei den Emotionen lange aufhalten und ausruhen kann. Das macht Ihre Filme in manchen Teilen schwierig. Man muß sich gedulden, bis man belohnt wird. Als Zuschauer muß man da sehr mitarbeiten, daß einem nichts entgeht. Die Bedeutung von kleinen Details erschließt sich einem erst später.

R.B.: In der Montage kämpfe ich erst einmal gegen meine eigenen Projektionen an, und ich suche mir Mitarbeiter, die das verstehen und mir helfen, indem sie sich kritisch auf dieses noch unbekannte Gebilde einlassen, ohne mit vorschnellen Strukturvorschlägen zu kommen. Ich dränge erst einmal alles zurück, was von außen kommt und versuche so naiv wie möglich herauszufinden, was das Material von sich selbst erzählt.

Ich gehe da ganz bildnerisch vor, wobei die Zeit im Film ein Hilfsmittel sein kann, um durch die Dauer etwas sichtbar zu machen. Ich möchte, daß ein Bild auch für sich selber stehen kann. Im Grunde arbeite ich wie früher, nämlich als Bildhauerin. Ich bewerte die Einstellungen nach ihrer stofflichen Qualität, wobei das erzählerische Element eher unterdrückt wird. Die Bewegung des Films wird meistens darum nicht durch den Fluß der Erzählung ausgelöst, sondern eher durch die Beobachtung sensorischer und rein visueller Ereignisse.

Ich möchte Sturm, Kälte, die Sonne oder die Beschreibung eines geographischen Raumes fühlbar machen und diesen Bildern neben den fragmentarischen Beschreibungen einer Person oder eines Handlungsablaufes einen gleichberechtigten Platz geben. Montage bedeutet für mich auch, die spezifische Eigenart unterschiedlicher Materialien trotz der notwendigen Verknüpfung hervorzuheben und ein proportionales Zeitmaß dafür zu finden. Anders ausgedrückt: es geht mir wie bei der Zubereitung einer Mahlzeit um eine bestimmte Anzahl von Zutaten, die erst durch die richtige Mischung und Zubereitung ihren vollen Geschmack ganz entfalten können. Die italienische Küche ist mir lieber als die französische, weil vieles roh und in seiner ursprünglichen Form belassen ist und weil ich es mir selber mischen kann. Wenn man das richtige Verhältnis mißachtet, etwas zu süß, salzig oder verkocht ist, ist alles aus dem Gleichgewicht oder in bezug auf den Film: aus seinem Rhythmus geworfen.

Der Inhalt des Films kommt nach dieser Idee erst durch die Behandlung der Form zutage. Nicht immer gelingt das Vorhaben, manchmal bleibt man im Inhaltlichen stecken, was ja bekanntlich mit alten Fixierungen zu tun hat. Die Arbeit am Schneidetisch ist für mich immer ein Balance-Akt, ein Ringen um die richtige Form. Und manchmal habe ich das Gefühl, daß ich durch diese Arbeit am Film anders rausgekommen bin als reingegangen. Die Zeit ist mein Kapital, und ich arbeite solange am Schneidetisch, bis der Film seine Form gefunden hat. Ich kann mir gut vorstellen, daß es Zuschauer gibt, die sich darüber ärgern, wenn ich ihnen erst eine Portion Fiktion verspreche, für die sie schließlich bezahlt haben, und dann der Nachtschicht (Plot) ausbleibt.

Das Gespräch führte Ellen Waller am 6. 2. 1991 in Amsterdam.

Biofilmographie

Rosemarie Blank, geb. 1939 in Schneidemühl (heute Polen). Studium in Berlin an der Hochschule der Künste, Bildhauerei und freie Grafik. Bis 1971 als bildende Künstlerin tätig, dann absolvierte sie ein Zweitstudium als Diplompädagogin an der Pädagogischen Hochschule in Berlin. Seit 1978 lebt sie in Amsterdam, wo sie bis 1983 mit dem Filmkollektiv Amsterdams Stadsjournaal zusammenarbeitete. Filme:

1976 *Christa, Lagerarbeiterin* (Video), 55 Min.; 1980 *Übergang/Wechseljahre*, 45 Min.; 1982 *Leven met de belt/Leben mit der Müllkippe*, 55 Min.; 1984 *La terra in due/Die geteilte Erde*, 82 Min.; 1986 *De mieren/Die Ameisen*, 30 Min.

1990/91 TRANSIT LEVANTKADE