

# 26. internationales forum des jungen films berlin 1996

# 4

46. internationale  
filmfestspiele berlin

## DIE ÜBERLEBENDEN

The Survivors

**Land:** Deutschland 1995. **Produktion:** Journal-Film, Klaus Volkenborn. **Regie, Buch:** Andres Veiel. **Kamera:** Lutz Reitemeier. **Ton:** Paul Oberle. **Schnitt:** Bernd Euscher. **Produzent:** Klaus Volkenborn.

**Uraufführung:** 22. Februar 1996, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin.

**Format:** 35mm, 1:1.66, Farbe. **Länge:** 90 Minuten.

**Weltvertrieb:** Journal-Film, Klaus Volkenborn KG, Potsdamer Str. 18, 12205 Berlin. Tel.: (49-30) 833 01 51

### Inhalt

Klassentreffen, Abitursjahrgang 1979: nach sechzehn Jahren treffen wir uns wieder. Drei fehlen: sie haben sich in den letzten Jahren umgebracht. Kurz nach dem Abitur - 1979: Thilo, mit langen Haaren, rennt einen Hügel hinauf. Er tanzt, springt. Rebellischer Aufbruch. Er will Musiker werden. Sieht aus wie John Lord von Deep Purple. Er spielt das gleiche Instrument, Keyboard. Thilo kämpft - für seine Musik, für eine andere, gerechtere Welt. Seine Mutter hat Angst, daß sein Name einmal in der Zeitung auftauchen könnte - im Zusammenhang mit der RAF. Thilo bricht aus, haut mit einem Freund nach Frankreich ab. Sie klauen ein Auto, landen im Knast. Ein Wendepunkt? Thilo will Medizin studieren. Will er? Rudi, der Sohn eines Gemüsehändlers. In der Klasse wird er Bananenrudi genannt. Am Reck hängt er wie ein nasser Sack. Bei der Tanzstunde kriegt er die Dickste ab. Rudi ist beliebt, ein lieber 'süßer Kerl'. Aber er kann das den Mädchen nicht so klar machen. Das Abitur macht er mit Eins Komma. Der Vater wünscht sich einen Rechtsanwalt Rudi Jaschke. Rudi gibt das Jurastudium auf, nach zwei Semestern. Er geht nach Schottland, als Assistent an einem College. Er atmet durch. Ein Schritt aus der beengten Stuttgarter Vorstadt. Es geht ihm so gut wie noch nie. Nach einem Jahr kehrt er nach Stuttgart zurück. Etwas stimmt nicht mit ihm. Er fühlt sich nicht gut. Ein Klassenkamerad sieht ihn auf dem Feld spazierengehen, mit einem Buch in der Hand. Drei Wochen später ist er tot.

Tilman: er hat mit Thilo Musik gemacht, sich seinen ersten Rausch mit ihm angesoffen. Er verläßt das Gymnasium nach der elften Klasse, macht eine Schlosserlehre. Er baut in Kleinwagen Motoren ein, mit x-facher PS-Leistung. Bastelt an Pistolen herum, unscharfen, die er zu scharfen macht. Aber leichtsinnig ist er nie. Er geht nach Berlin, um sich dem Bund zu entziehen. Thilo besucht ihn dort. Freunde hat er sonst wenige. Er will auch etwas der Ungeliebte sein, der Außenseiter. Eines Morgens geht er in eine Garage, verschließt das Tor. Er läßt den Motor an. Als Tilman stirbt, geht Thilo zur Polizei, zeigt sich selbst an. Bei den Eltern von Tilman erscheint die Kripo: wir haben den Mörder ihres Sohnes. Thilo wird verhört, verwickelt sich in Widersprüche. Er kann der Täter nicht sein. Niemand glaubt ihm. - Zwei Jahre später geht auch Thilo in eine Garage. Er bringt sich um - auf die gleiche Weise wie Tilman.

Der Film versucht, den Spuren der drei Klassenkameraden nachzugehen. Erzählt wird über sie, indem die noch Lebenden gezeigt werden: Mitschüler, Freunde, Eltern und Geschwister. Ein Film über einen Stuttgarter Vorort, den Versuch, zu entkommen - und über Menschen, die geliebt sind. Dabei entsteht ein

### Synopsis

High school reunion, graduation class of '79: we meet again after 16 years. Three of us are missing: they have committed suicide in the intervening years.

Shortly after graduation - 1979: Thilo, long hair, runs up a hill. He dances and prances. A rebel, ready to charge ahead. He wants to be a musician. Looks like John Lord from Deep Purple. He plays the same instrument, the keyboard. Thilo is a fighter - for his music, for more justice in the world. His mother is afraid that his name might appear in newspapers - in connection with the RAF. Thilo breaks free and disappears to France with a buddy. They steal a car, end up in jail. A turning point? Thilo wants to study medicine. Will he? Rudi, son of a greengrocer. He is called Banana-Rudi in class. At the horizontal bar, he can't do much more than hang there like a wet sack. Rudi is popular, a 'sweet guy'. Only, he can't communicate this to the girls. He graduates with an 'A' average. His father wants him to become Lawyer Rudi Jaschke. Rudi quits law school after two semesters. He goes to Scotland and works as an assistant at a College. He can finally breathe. Away from the narrow suburban atmosphere outside Stuttgart. He has never felt better. After one year he returns to Stuttgart. Something is wrong with him. He doesn't feel well. A former classmate sees him taking a walk in the open country, book in hand. Three weeks later he is dead.

Tilman: he played music with Thilo. Together, they got drunk for the first time. He leaves high school after 11th



passant das Porträt einer Generation, die scheinbar durch den Rost der Geschichte gefallen ist - die Generation der 79er.

### Reise mit offenem Ausgang Interview mit Andres Veiel

*Michael Wedel:* Wie entstand die Idee, aus den Biographien Deiner Mitschüler einen Film zu machen? Kannst Du den Prozeß beschreiben, in dem die Lebensläufe aus Deinem direkten persönlichen Umfeld zu einem - auch filmisch interessanten - Material wurden? Oder gab hier ein bestimmtes Ereignis den Ausschlag?

A.V.: Der Tod von Rudi und Tilman liegt schon einige Jahre länger zurück. Ich hatte damals Freunde und Klassenkameraden gefragt, was sie wissen. Aber letztendlich habe ich nichts weiter unternommen. Irgendwann habe ich die Namen aus meinem Adreßbuch gestrichen. Als dann Thilo sich das Leben genommen hatte, war für mich klar, das lasse ich nicht auf sich beruhen. Der erste Impuls war ein Gefühl von Ohnmacht und auch Wut, als ich die Todesanzeige in der Hand hatte. Unter seinem Namen stand 'Arzt im Praktikum'. Ich wußte, wie er sich mit dem Studium abgequält hatte. Da war so viel von mir und der eigenen Geschichte berührt.

Wir waren vielleicht nicht die besten Freunde, wir hatten eher eine problematische Beziehung mit vielen Streitigkeiten und es gab auch Jahre, in denen wir uns aus den Augen verloren hatten. Aber die Idee, darüber einen Film zu machen, war ganz schnell da. Erst einmal vorwiegend über Thilo. Der übergreifende Aspekt war wohl auch eine Rechtfertigung vor mir selbst: machst du das jetzt, um die Geschichte von Thilo aufzuarbeiten? Ist es nur eine 750.000 DM teure Filmtherapie für mich selbst, oder welche Relevanz hat die Geschichte möglicherweise auch für Außenstehende?

Es handelt sich um eine Generation, um meine Generation des Jahrgangs 1959/60, die so zwischen den Seilen hängt, die im Grunde nichts Prägendes zustande gebracht hat. Wir sind nicht mehr diejenigen, die gegen die Väter rebelliert haben. Diese Form des Zwischen-den-Generationen-Hängens hat mich dann auch wieder gereizt. Ich weiß nicht, wie exemplarisch der Film schließlich geworden ist. Der Weg war allerdings nicht, einen Thesenfilm zu machen von der Art, wie sich vorher die '68er selbst dargestellt haben, und inzwischen die sogenannten '89er. In diesen Dialog - oder Monolog - einzusteigen und zu sagen, „uns gibt's auch noch“, erschien mir dann zu wenig. Was mich interessiert hat, war eine Reise mit offenem Ausgang; den Weg Stück für Stück zu gehen, erst einmal möglichst viele Bruchstücke aus dem Leben der drei zu sammeln und zu verfolgen und danach - indem ich das Material aufbaue, sortiere, weglasse, strukturiere - zu sehen, was für ein Bild entsteht und welche Bedeutung es haben könnte.

Mich interessieren immer Einzelpersonen, individuelle Biographien, die können etwas ausstrahlen, müssen aber nicht, da kann jeder sich bedienen. Es ist also nicht so, daß ich von vornherein eine These habe. Im Gegenteil, wenn eine These entsteht, versuche ich sofort wieder, ihr entgegenzuarbeiten. Ich baue etwas auf, um es gleich wieder zu zerstören. Immer dort, wo ich merke, daß etwas zu eindeutig wird, wenn sozusagen die Rutschbahn zum Tod zu glatt wird - bei Rudi zum Beispiel: schwächlich, möglicherweise schwul, möglicherweise Aids - versuche ich dem etwas entgegenzusetzen, zu zeigen, so einfach ist es eben nicht. Der Film war für mich eine Reise, die an einem bestimmten Punkt in einer Nebelmaschine endet. Je mehr ich glaube zu wissen, desto weniger weiß ich. Ich habe im Vorhinein natürlich bestimmte Überlegungen, die sich in der Recherche verfeinern, das ist das, was ich glaube, in der Hand zu halten. Dieses Chaos entsteht dann aber auch in mir, und ich kann das eigentlich nur so weitergeben, daß Fragen bleiben. Anders gesagt, in DIE ÜBERLEBENDEN erzähle ich zwar die Geschichte der drei, aber die

grade, begins an apprenticeship as a metalworker. He installs extra powerful motors into small cars. He messes around with pistols, repairing them. But he is never careless. He moves to Berlin to avoid the military draft. Thilo visits him there. He has few friends in Berlin. He likes the pose of the Unloved One, the outsider. One morning he goes into a garage, closes the gate and turns on the motor.

When Tilman dies, Thilo reports himself to the police. The police visits Tilman's parents: 'We have caught your son's murderer'. Thilo is interrogated, contradicts himself. He can't possibly be the murderer. Nobody believes him.

Two years later Thilo also goes into a garage. He kills himself - in the same way as Tilman.

The film tries to trace the lives of the three classmates. Talks about them by letting the survivors speak: classmates, friends, parents and siblings. A film about a Stuttgart suburb, about the attempt to break away - and about people who have remained. What emerges is the portrait of a whole generation, one that has fallen through the grid of history - the generation of '79.

### Open-ended Journey: Interview with Andres Veiel

*Michael Wedel:* What made you want to turn your fellow classmates' biographies into film? Can you describe the process?

A.V.: Rudi's and Tilman's deaths occurred a few years back. At the time, I asked former classmates and friends what they knew about it. I didn't pursue the matter and finally erased their names from my address book. When Thilo committed suicide, I realized I had to do something. My first reaction to his death was a feeling of helplessness and rage. In the obituary he was described as a physician-in-training. I knew how he had struggled with his studies. Our lives had converged even though we hadn't been best friends, we had argued a lot, and in some years we didn't see each other at all. But I immediately thought of making a film. Primarily about Thilo. Of course I asked myself: why am I making this film? Is it anything beyond a 750 000 DM therapy for myself? Is the story relevant to other people? This was about my generation, born 1959/60, a generation which has achieved nothing of lasting importance. We didn't rebel against our fathers. And in the end, I was fascinated by this 'being-between-generations'. I don't know whether the film is exemplary. It was no solution, however, to make a statement film of the kind that the '68 generation or even the '89 generation had produced. This kind of monologue - 'we are still around!' - didn't seem sufficient to me. I was interested in an open-ended journey. To take it step by step. To collect as much information as possible. To collect material, to sort it, to leave it out, to structure it, to see what kind of image might emerge. I am always interested in the individual and in individual biographies which may or may not be attractive to others. I don't have a ready-made thesis to start with. Quite the opposite, if a thesis develops, I undermine it instantly. I construct something only to take it apart immediately. Every time an episode looks too smooth, when the road to death appears too obvious, like when Rudi sounds weak, perhaps gay and possibly infected with Aids, then I try to show that it wasn't as simple as that. For me, the film was a journey into the obscure. The more I thought I understood, the less I actually knew. I started out with a certain concept,

eigentliche Geschichte liegt dahinter und bleibt nur erahnbar. Z.B. die Frage, wie Tilman ums Leben gekommen ist, und warum, was war die genaue Ursache? Was ist in den letzten Sekunden und Minuten in ihm vorgegangen? Jean Améry hat einmal gesagt, diese Entscheidung fällt in einem dunklen Raum, und da haben weder Wissenschaft noch Kunst noch irgend jemand die Möglichkeit, ihren erhellenden Spot hineinzurichten. Die Entscheidung ist eine einsame. Und auch ich bleibe mit der Kamera vor diesem Raum stehen, und auch wenn ich zwei Jahre recherchiert habe, sage ich nicht, ich wüßte, was dort vorgegangen ist.

M.W.: *Balagan*, Dein letzter Film, und *DIE ÜBERLEBENDEN* behandeln auf den ersten Blick sehr unterschiedliche Stoffe. Eine gewisse Parallele zwischen beiden Filmen besteht allerdings darin, daß beide von der sogenannten Zweiten Generation handeln und deren Problemen mit dem Erbe der Elterngeneration. Gibt es darüber hinaus thematische oder andere Bezüge zwischen beiden Filmen?

A.V.: *Balagan* erzählt davon, wie die Zweite Generation in Israel sich mit ihrer Wunde auseinandersetzt, mit welcher Kraft und Notwendigkeit sie sich ihrer Geschichte stellt. Mit den *ÜBERLEBENDEN* werfe ich einen Blick auf mich, auf meine Generation hier. Vielleicht auch durch den Titel *DIE ÜBERLEBENDEN* entsteht die Erwartung, daß der Film Menschen zeigt, die eine ähnliche Notwendigkeit in sich spüren oder gespürt haben - eben sich der eigenen historischen Gewordenheit zu stellen.

Bei Thilo gibt es diese Notwendigkeit. Er wurde von der Frage umgetrieben, ob sein Vater NS-Richter war. Sie wird aber sofort wieder zurückgenommen. Und die Schwester sagt dann: "Er hat was gebraucht, was schlecht ist an unserem Vater." Das ist eine stellvertretend wichtige Stelle im Film: wir können uns auseinandersetzen, aber wir müssen nicht. In *Balagan* zeige ich Leute, die das tun müssen. Das ist für mich der Unterschied, den ich aber nicht weiter forciert habe. Ich hätte ja auch sagen können, die Vergangenheit wird ein Schwerpunkt.

Die Präsenz der Vergangenheit ist für mich vergleichbar mit einem ganz feinen Ton, der immer hörbar ist. Auschwitz bleibt Taktgeber unserer Befangenheit, unserer rituellen Bemühenheit, unseres Stotterns... Hier in Deutschland können wir diesen Ton überlagern. Er ist leise, wir müssen ihn nicht hören, wir können etwas darüberlagern, wir müssen uns nicht danach richten - und trotzdem kommen wir nicht darum herum.

In den *ÜBERLEBENDEN* ist diese Auseinandersetzung kein tragender Ast. Es ist ein kleiner Teil, der mit reinspielt - etwa bei der Auseinandersetzung zwischen Rudi und seinem Vater, einem Flüchtling aus dem Sudetenland. Die Juden sind aus Stuttgart vertrieben und nun ist halt der Sudetendeutsche der 'Jude', der einem die faulige Erdbeere rüberschiebt. Er muß jetzt beweisen, daß er als Flüchtling mehr arbeiten kann, als es die Schwaben dort tun. Dadurch berühre ich Geschichte, aber sie ist beiläufig, sie hat nicht diesen Schmerz, hat nicht diese Notwendigkeit, und deswegen glaube ich, daß man diese beiden Schablonen, *Balagan* und *DIE ÜBERLEBENDEN*, nicht übereinanderlegen kann.

Es gibt allerdings eine andere Verschränkung zwischen beiden Filmen, die darin besteht, daß ich mit den *ÜBERLEBENDEN* angefangen hatte und an einem sehr persönlichen Punkt angelangt war, als ich erfuhr, daß Gudrun, die Freundin von Thilo, von ihm vergewaltigt worden war. An dem Punkt konnte ich erstmal nicht weitermachen, ich hatte für mich keinen Weg, es als 'Material' zu betrachten, zu dem es werden muß, um einen Film daraus zu machen. Es hat noch zu sehr geglüht. Über die Arbeit an *Balagan* hatte ich wieder eine Distanz bekommen, auch zu diesem Punkt. Und dann war es der Versuch, sehr dicht, sehr nah die drei Lebensgeschichten von Thilo, Rudi und Tilman zu verfolgen. Was bei Thilo vielleicht dadurch am schwierigsten

refining it during research, but beyond that I didn't retain control. In the end, lots of unanswered questions remained. In other words, in *THE SURVIVORS* I tell my friends' story but the real story is located elsewhere. For example, how did Tilman die and why, what was the precise cause of death? What did he think about during the last minutes of his life? Jean Améry once said that this kind of decision is surrounded by darkness, neither science nor art nor a person can throw light on the matter. It is a lonely decision. I can't penetrate this space with my camera, even after researching for two years I can't claim to know what has happened.

M.W.: At first glance, your last film *Balagan* and your latest film *THE SURVIVORS* deal with very different topics. There is a parallel, however, in that both have to do with a so-called 'second generation' and with difficult parent-child relationships. Are there other analogies between the two films?

A.V.: In *Balagan* I examined closely how Israel's second generation deals with its trauma. In *THE SURVIVORS* I take a close look at my own generation in Germany. The title alludes to the fact that in both cases people feel compelled to confront their own history. Thilo feels this. He is haunted by a suspicion that his father was a Nazi judge. But the suggestion is immediately withdrawn. His sister claims that 'he needed his father to have a skeleton in the closet.'

This point is a crucial one in the film: our generation is at liberty to deal with the issue or to drop the subject. In *Balagan* I show people who have no choice in the matter. That's the main difference, although I didn't develop this point any further. I could have focused on the past. The past is always present in Germany, like a very delicate, yet audible note. Other sounds may overlay it but you can always hear it. Auschwitz, I think, sets the tone, directs our awkward movements. But it is a muted sound, we can choose to drown it out, submerge it, we can close our ears to it. In *THE SURVIVORS*, however, this debate is not my primary concern, it only has a minor part to play. On another level, it comes back in Rudi's story. His father was a German refugee from the Sudeten. The Jews had been chased away from Stuttgart and he replaces the 'Jew' who cheats you with rotten strawberries. Now the refugee has to prove that he can work even harder than the local Swabians. I allude to history but only in passing, this doesn't have the same pain, the same urgency. Therefore I don't think that *Balagan* and *THE SURVIVORS* belong to the same category. Mind you, there is another link between both films. *THE SURVIVORS* was the first project, but I experienced a personal deadlock when I found out Thilo had raped his girlfriend Gudrun. I couldn't continue, I was unable to think of the event as story material, which you have to do when you want to turn it into a movie. It was too painful. By working on *Balagan* I achieved the necessary distance, even to the rape incident.

In the film, I trace Thilo's, Rudi's and Tilman's life stories very carefully, very assiduously, in an attempt to move from the particular to the general. Thilo's case was the most problematic one because he had become a psychotic, if I may use this label just once. There was a danger in all three instances, in that all of them could be dismissed as special cases under the heading 'suicides are sick people, you can't generalize.' Strangely enough,

war, daß er - ich benutze das Etikett jetzt mal - psychotisch wurde. Die Gefahr war für mich immer, daß sie als drei Sonderfälle abgetan werden könnten, so etwa „wer sich umbringt, ist sowieso krank, da ist nichts verallgemeinerbar“.

Verrückterweise ist mir das auch in Israel bei *Balagan* vorgeworfen worden. Die Kritik in Israel gegen *Balagan* war ja auch, es wären Sonderfälle und das alles wäre pathologisch. Wie auch immer, für mich war nach *Balagan* der Punkt erreicht, aus dem gewonnenen Abstand zu sagen, gut, ich mache jetzt den Schritt, ich versuche diesen Film. Es hat sehr viel mehr Vorbereitungszeit gebraucht als bei *Balagan*.

Als Freund und Klassenkamerad war ich bei meinen Gesprächspartnern immer willkommen, das war praktisch mein Eintrittsticket. Aber als dann klar war, daß ich irgendwann die Kamera auspacke, und das, was mir gesagt und offenbart wurde, wird jetzt öffentlich und die Nachbarn hinterm Gartenzaun können das jetzt potentiell auch sehen - das war der Moment, wo das Tabu sich aufgebaut hat, das Freitod immer noch mit Scham und Schuld, mit eigenem Versagen sowieso, nicht nur bei den Eltern, belegt. Wobei ich mich hier nicht ausnehme. Es ist immer die Frage, was hätte ich tun können, um es zu verhindern. Diese Frage stellt sich den Eltern noch drastischer und persönlicher. Und auf dieses Dilemma, diese Tragik eine Kamera zu richten... Da war mir klar, da gehe ich in eine Grauzone rein. Das hat mich gerade interessiert. Es gab auch die Überlegung, fiktiv mit Schauspielern zu arbeiten. Ich dachte aber, es ist eine Chance, genau den Versuch zu machen, soweit es geht, in diese Grauzone dokumentarisch vorzudringen.

M.W.: Verschiedene Stellen in Deinem Film deuten auf eine ausgeprägte Skepsis gegenüber gängigen Interpretationsmodellen, die die beschriebenen Lebensgeschichten zu Fallstudien reduzieren würden. Die Einstellung im Anatomiesaal des Medizinischen Seminars, in der man mehrere Studenten an einer Leiche arbeiten sieht, ragt zum Beispiel aus dem übrigen Material heraus in der schonungslosen Deutlichkeit, mit der dieser Vorgang gezeigt wird. Läßt sie sich über den inhaltlichen Bezug zu Thilo hinaus auch als Kommentar oder sogar als Metapher für Dein eigenes Vorgehen in diesem Film lesen?

A.V.: In der Anatomie wird der Tod 'profaniert' - er wird zu einem Stück Material, mit dem gearbeitet wird - jenseits aller Scheu und Befangenheit. Auch darum geht es in den ÜBERLEBENDEN: sich den Geschichten der drei jenseits aller Tabus und Mauern in Kopf und Bauch anzunähern. Also auch da nicht wegzusehen, wo es unerträglich wird. Das funktioniert nur dann, wenn - bei aller emotionalen Nähe - aus den Geschichten eben auch 'Material' wird.

Dieses Grenzängertum zwischen gefühlshafter Verwicklung und dem Versuch, Distanz zu erlangen, manchmal zu erzwingen, war für mich das Schwierige an dieser Arbeit. Die Überwindung, in der Anatomie zu filmen, war dagegen harmlos.

Das scheue Lächeln der Studenten angesichts der aufgedeckten Leiche enthält Skepsis, Ekel - aber auch Momente der Faszination. Ich habe mich darin wiederfinden können.

Meine Auseinandersetzung mit dem Tod ist geprägt von Bildern aus den Konzentrationslagern, die ich - zufällig - als sechsjähriger Junge gesehen hatte. Die Bilder von den Leichen, die von einer Raupe zusammengeschoben werden, hatten für mich auch etwas Faszinierendes. Das Begreifen oder der Schockzustand kamen viel später. So entstand meine eigene Ambivalenz gegenüber dem Tod. Als wir in der Anatomie gedreht haben, hatte ich mir einmal die reale Ebene vorgestellt, daß Thilo selbst in der Pathologie als Fallbeispiel vorgestellt wurde und von seinen ehemaligen Mitstudenten betrachtet wurde, weil er stehend in der Garage gestorben und somit etwas Außergewöhnliches war; die zweite Ebene war diese Mischung aus Ekel und Faszination, von

I heard the same accusation in Israel in relation to *Balagan*. The film was criticised for featuring special cases, all of them pathological. Anyhow, after *Balagan* I was ready to take the plunge and go back to THE SURVIVORS. I needed a lot more preparation time than with *Balagan*.

My interviewees accepted me readily since I was their friend and fellow classmate. That was my entry ticket. But it got tricky when I unpacked the camera and they realized their statements would be recorded. After all, it now turned into a public act and neighbours would potentially see this...at that moment, the taboo about suicide emerged, which is still loaded with feelings of shame and guilt, with personal failure, and not just parents' failure. I am no exception. I am still asking myself what I could have done to prevent it. This question is even more relevant and poignant for parents. And to point a camera at this dilemma, this tragedy... I knew I had entered a grey area. On the other hand, this is what really interested me. I had also considered working with actors, but I liked the idea of using documentary to penetrate into this grey area as far as possible.

M.W.: At different points in the film one gets the impression that you are very sceptical about current models of interpretation which reduce life stories to case studies. For example, the shot of the anatomy where a group of students work on a corpse. This is ruthlessly direct. Is this a commentary beyond a statement about Thilo's life, or is it perhaps a kind of metaphor?

A.V.: Death looks mundane in this setting. Death assumes material existence, it is 'matter' which is investigated, beyond any bashfulness and history. That's what THE SURVIVORS is all about: an approach to their stories beyond all taboos, minus mental or emotional blockages. Not to look away when it becomes unbearable. It only works if, despite emotional involvement, their life stories are perceived as 'material'.

I was walking a tightrope throughout the project, it was very difficult to maintain the balance between emotional involvement and intellectual distance. Filming the anatomy scene was comparably easy.

Scepticism, disgust as well as fascination reflected in students' uneasy smiles when faced with the exposed corpse. They mirrored my own emotions.

My relationship to death was decisively influenced by coming across pictures of concentration camps at age six. I was fascinated by pictures of corpses which had been piled up by a bulldozer. Understanding or a state of shock manifested themselves at a much later date. That's how my ambivalence about death came about. When we were filming the anatomy lesson, I tried to imagine a realistic scenario: how Thilo would have been an interesting case study because he had died standing up in a garage, and how his body would have been scrutinized by his former fellow students. I thought it was important to show the mixture of disgust and fascination. On the other hand, I didn't want to speculate nor create a superficial kind of disgust, but to make death a conceivable reality. It was a crucial part of Thilo's job as a physician, a profession in which he had failed. I also knew that Thilo had looked exactly like that corpse.

The anatomy lesson signifies the impossible image: the actual moment of death cannot be portrayed. Do I have

der ich dachte, das ist wichtig zu sehen. Andererseits wollte ich nicht spekulativ sein, mir ging es also nicht darum, vordergründig Ekel zu erzeugen, sondern begreifbar zu machen, daß das dazugehört. Es hat für Thilo damals in seinem Beruf, in dem er gescheitert ist, dazugehört. Und gleichzeitig weiß ich, daß Thilo unmittelbar nach seinem Tod in dem selben Zustand war wie diese Leiche. Deshalb steht ja die Anatomie auch für die Bilder, die es nicht gibt: Der eigentliche Moment des Todes ist nicht darstellbar. Welche Bilder habe ich? Keine. Ich habe keine Bilder dafür, wie Thilo sich in der Garage vergast. Läuft er auf und ab, übergibt er sich, hustet er? Da kann ich eigentlich nur einen Menschen zeigen, der sich vorstellt, wie es gewesen sein könnte. Jedes andere Bild wäre eine Anmaßung.

M.W.: Und doch gibt es gegen Ende des Films eine Einstellung, in der Du mit der Kamera in die Garage fährst, sozusagen stellvertretend für Thilo und Tilman, deren Ende hier in ein Bild zusammenfällt und durch das Zuschlagen des Garagentors versinnbildlicht wird. Auch an früheren Punkten im Film übernimmt die Kamera den Blickpunkt einer der drei Personen und versucht, als Gegengewicht zu den Interviews mit den hinterbliebenen Freunden und Verwandten für kurze Zeit in der ersten Person von ihnen zu erzählen. Diese Bilder - auch die authentischen Super-8 Bilder von Thilo - vermitteln einen starken Eindruck der Vitalität, während über den Gesprächen logischerweise immer bereits der Tod schwebt. Diese Zweiteilung des Films und der daraus resultierende Eindruck, daß der Tod immer ein Problem der Überlebenden ist, scheint mir im Film einen zentralen Schwerpunkt zu setzen, den auch der Titel des Films akzentuiert.

A.V.: Es war zunächst die Absicht, etwas vom Lebensgefühl der drei zu vermitteln, das ja auch zeitweise meines war. Mit Thilo hatte ich am meisten gemeinsam. Die Super-8-Bilder zeigen etwas von der Energie, der Ausgelassenheit, der rebellischen Lebensfreude. Er dachte, er macht alles anders. In dieser Aufbruchstimmung war er ansteckend, mitreißend. Ich kannte ihn auch damals schon anders: brüsk, unberechenbar, jähzornig, aber auch hilflos, jämmerlich.

Es war für mich wichtig, ihn im Film nicht zu idealisieren, nicht zu banal zu werden und zu sagen, aus diesen Gründen - erstens, zweitens, drittens - ist er das geworden, was er dann nachher wurde. Zunächst ging es für mich darum, dieses Lebensgefühl aufzubauen, zugleich aber auch schon die Irritation, wenn Gudrun, recht früh im Film, Thilos Eltern schildert und wie er bei ihnen geduckt sitzt und den Schlag erwartet. Wenn man ihn dann vorher in den Super-8-Bildern so scheinbar unbeschwert und ausgelassen gesehen hat, dann bringt man das im ersten Moment nicht zusammen. Und das war genau auch meine Verwirrung: daß Thilo eigentlich zwei oder drei oder vier Personen in einer ist, und für mich im Film deshalb auch der Schwierigste. Rudi läßt sich durch fünf, sechs Personen so erzählen, daß man ein bestimmtes, wenn auch grob skizziertes Bild erfaßt. Über Thilo sprechen vierzehn oder fünfzehn Leute, ich weiß gar nicht wieviele, aber er zerfällt in die vielen Gegensätze und zum Teil auch Extreme. Das war auch für mich immer das Gefühl von heiß und kalt bei ihm, selbst auch in der Freundschaft, und deshalb auch das Grundprinzip im Film: auf der einen Seite die Musik und die Vitalität, auf der anderen die Hilflosigkeit gegenüber den Eltern, die Gewaltausbrüche gegenüber seiner Freundin, die sich in den Gesprächen herausstellen. So war die innere Struktur schon, wie ich ihn erlebt habe, und so mußte dann der Film auch sein. Rudi und Tilman haben sich dadurch, daß ich zu ihnen auch mehr Distanz hatte, auch in einer einfachen Form erzählen lassen. Ich weiß nicht, inwieweit das für den Zuschauer bemerkbar ist, aber wir haben am Material über Thilo beim Schnitt am meisten gearbeitet, Rudi stand wie aus einem Guß, wir haben zwar hier und da auch noch etwas geändert, aber es stand sehr

any images? None. I have no images of Thilo gasping himself in the garage. The only alternative is to feature a talking head who speculates what the end might have been like. Any other approach would have been presumptuous.

M.W.: And yet, towards the end of the film you take the camera into the garage, imitating Thilo's or Tilman's last moves, and by shutting the gates you reduce their end into one single image. At earlier points, too, the camera assumes the perspective of your dead friends, telling their story in the first person singular, a counterbalance to the interviews with friends and relatives. And although these images are full of vitality, including the authentic super-8 movies of Thilo, death always hovers about. The central argument of your film seems to be precisely this division and, consequently, the impression that death is always a problem for the survivors.

A.V.: At first I wanted to demonstrate their feeling for life which I had shared at times, especially with Thilo. The super-8 images reflect some of his vitality and boisterousness, his rebellious joy of life. He thought he would do everything differently. This mood was infectious. But I also knew the other Thilo: abrupt, unpredictable, irascible as well as helpless and wretched. It was important to me not to idealize him in the film. I didn't want to use trite explanations and give one, two or three reasons why he turned out the way he did. I was primarily interested in recreating his feeling for life, but also a feeling of irritation, for example, when Gudrun describes Thilo's parents early on in the film. The way he cringes in front of them, expecting a devastating blow. It's difficult to reconcile this image with the carefree, happy Thilo of the super-8s right before. I was very confused because Thilo is really two, three, four persons all in one, and, for me, the most difficult one to portray in the film.

Rudi is described by five or six people, and a certain, if roughly sketched image, emerges from their narratives. About 14 or 15 people talk about Thilo, and he comes across as a person of many opposites and extremes. That's my perception of him: hot and cold, even in friendship. And that's the structuring principle of the film. On the one hand, music and vitality, on the other hand, helplessness in the face of his parents, acts of violence towards his girlfriend. That's how I had experienced him and that's how the film had to be. Rudi and Tilman were not as difficult to portray because I kept more of a distance. I am not sure whether it is apparent how much editing we did with Thilo's footage. Rudi was a unified whole, we only changed a few things here and there, but it worked out the way we had planned it. We re-edited Thilo seven or eight times.

M.W.: There is a clear hierarchy between the three. Rudi's biography, for example, only seems to function as one aspect of Thilo's narrative.

A.V.: Did this disappoint you?

M.W.: At first, yes. In the course of the film it became more interesting in terms of dramaturgy. I was fascinated to see how the transitions and connections worked thematically and filmically. They are not created via the interviews or comments but through montage and the use of photographs. In the end, one gets the sense that

schnell so, wie wir es uns vorher gedacht hatten. Bei Thilo haben wir sieben oder acht Mal umgeschnitten.

M.W.: Es besteht eine deutliche Hierarchisierung unter den drei Figuren. Rudis Biographie z.B. scheint im Film nur eine Funktion zu erfüllen innerhalb der Geschichte Thilos.

A.V.: Hat dich das enttäuscht?

M.W.: Zunächst ja. Mit zunehmender Dauer des Films aber vom dramaturgischen Aufbau eher interessiert und schließlich hat mich auch fasziniert, wie präzise die Übergänge und Querverbindungen nicht nur inhaltlich, sondern auch filmisch ineinandergreifen. Sie werden nicht in den Interviews hergestellt oder kommentiert, sondern in der Montage oder anhand der verwendeten Photographien. Das führt auch dazu, daß man am Ende das Gefühl hat, die Überlebenden, die Gesprächspartner viel besser zu kennen, sehr viel leichter und schneller charakterisieren zu können, als die drei, die von ihnen beschrieben werden.

A.V.: Ja, unter anderem auch deshalb der Titel DIE ÜBERLEBENDEN. Auch wenn die Befragten etwas Wesentliches über die drei Topen sagen - en passant erzählen sie über sich. Erinnerung ist immer auch Interpretation. Der zweite Grund für den Titel ist die Gruppe, die ja hier auch porträtiert wird: die Klassengemeinschaft aus früher fünfzehn ehemaligen Mitschülern, jetzt sind es noch zwölf. Der Landwirt sagt am Ende: „Das kann jedem von uns passieren.“ Das ist eine streitbare These, aber auch für mich war die Nähe zwischen den Überlebenden und dem Tod sehr deutlich. Nicht auf den ersten Blick, aber vielleicht auf den zweiten oder dritten.

Das Gespräch führte Michael Wedel am 11.1.1996 in Berlin.

#### **Biofilmographie**

**Andres Veiel** wurde 1959 in Stuttgart geboren. Von 1982-88 studierte er Psychologie in Berlin. 1985 nahm er an einer Regie- und Dramaturgie-Ausbildung im Rahmen der Internationalen Regieseminare am Künstlerhaus Bethanien teil, u.a. bei Krzysztof Kieslowski. Seit dieser Zeit entstanden Filme, Drehbücher, Theaterstücke ('Hier drin kannst du alles haben', 1987; 'Die letzte Probe', 1991) und Inszenierungen. Andres Veiel lebt in Berlin.

one knows the survivors much better than the three dead men.

A.V.: Yes, that's one reason for calling the film THE SURVIVORS. Even when the survivors discuss essential aspects of their classmates' lives - they always reveal even more about themselves. Remembering is an act of interpretation. The second reason for giving it this title is the group itself: it is a portrait of a class of 15 former schoolmates, now reduced to 12. The farmer says at the end: "It could happen to any of us." Even if this is a debatable point, it was clear how much death is part of the survivors' lives. Not at first glance perhaps, but on second or third.

Interview with Michael Wedel, Berlin, January 11th, 1996

#### **Biofilmography**

**Andres Veiel** was born 1959 in Stuttgart. From 1982-88 he studied psychology in Berlin. In 1985 he participated in the International Directors' Seminars in the artists' house Bethanien, a.o. with Krzysztof Kieslowski. He has made a number of films, written numerous scripts and plays ('Hier drin kannst du alles haben', 1987; 'Die letzte Probe', 1991). He lives in Berlin.

#### **Filme/Films:**

1982: *Machbar* (Video-Dokumentation). 1985: *Warum läuft Herr Z. nicht Amok?* (Kurzfilm). 1991/92: *Winternachtstraum*. 1993: *Balagan*. 1995: DIE ÜBERLEBENDEN