



© Svenja L. Harten / pong

## Revision

### Philip Scheffner

In 1992, two men were shot in a field near the German-Polish border. The circumstances which led to the death of Grigore Velcu and Eudache Calderar have not been clarified even today. According to official reports, they were victims of a hunting accident, a tragic mix-up over wild boar. The hunters were never convicted, as the protracted trial failed to pursue many of the most decisive questions and eventually ended in an acquittal. Nearly 20 years later, Philip Scheffner carries out the painstaking investigation that never took place back then. He seeks out the dead men's relatives in Romania and records the statements they were unable to give until now. As with the other witnesses and different experts he returns to question, he gives them the opportunity to listen to their own statements and reassess them as necessary – unlike standard practice, which elevates statements to fact the very moment they are made. In this way, Scheffner performs a cinematic revision of the case and the medium simultaneously. His diligent handling of material and reports creates a web of landscapes, recollections, case files and German political sentiment all of an increasingly oppressive complexity.

*Hanna Keller*

1992 werden zwei Menschen auf einem Feld nahe der deutsch-polnischen Grenze erschossen. Die Umstände, die zum Tod von Grigore Velcu und Eudache Calderar führten, wurden bis heute nicht aufgeklärt. Offiziell handelte es sich um einen Jagdunfall, eine tragische Verwechslung mit Wildschweinen. Zu einer Verurteilung der Jäger kam es nie, der sich über Jahre schleppende Prozess, in dem entscheidende Fragen nicht verfolgt wurden, endete mit einem Freispruch.

Knapp 20 Jahre später führt Philip Scheffner die gründliche Ermittlung durch, die damals nicht stattfand. Er sucht die Angehörigen der Getöteten in Rumänien auf und lässt sie die Aussagen machen, die nie gehört wurden. Wie allen anderen Zeugen und Sachkundigen, die er erneut befragt, gibt er ihnen die Möglichkeit, ihre Statements anzuhören und zu überdenken – anders als die gängige Praxis, die einmal gemachte Aussagen zum Fakt erhebt. So unterwirft Scheffner nicht nur den Fall einer filmischen Revision, sondern auch das eigene Medium. Mit sorgsamer Handhabung von Material und Zeugnissen und zunehmend beklemmender Dichte webt er ein Netz aus Landschaft, Erinnerung, Akten und „deutschen Zuständen“.

*Hanna Keller*

## Fortress Europe

The film begins at the end of the story: according to a statistic from the NGO Fortress Europe, between 1988 and August 2009, the press reported on at least 14,687 people who died along the European borders. Their deaths make them part of European history in the form of a news report – and at the same time deprive them of the right to their own voice in the writing of history. They appear as mute witnesses to a European discourse on security that is primarily focused on itself – and that tacitly accepts these deaths.

*Revision* is an attempt to pick up the open ends of such a report and to plumb film's possibilities of understanding its protagonists as actors in a story. A story with many beginnings. Where and when does this story begin? On 29 June 1992, in a grain field near the German-Polish border? At the same time in an asylum hostel in Rostock? A few months earlier in Romania? Nineteen years later, when the families of the people killed learn that the accused have been acquitted? With the title sequence of the movie?

The film reconstructs biographical and political perspectives of the tale, which at the same time take as their theme – and question – the conditions and conventions of my own cinematic narration as part of an overall political context.

On a formal level, dealing with the concept of "testimony" was important: this concept is the intersection of a juristic investigative process or a trial with the work of the documentary filmmaker. Interestingly, the juristic procedure that plays a role in *Revision* fails at precisely this point: the testimonies of the witnesses did not suffice to reconstruct the details of the crime.

Legally, a witness is defined as a person who "is to report on perceived facts". Pure perception alone is not enough – it must be "reported" or "testified" to another person or an institution. For a person to become a witness, a counterpart is always needed – a listener, who in turn functions as the witness of the actual witness' testimony. Exploring this complex relationship of tension between a speaker and a listener plays a central role in the film. The actors appear in various roles: a witness tries to remember and begins to speak. In another shot, he listens to his own testimony and can make the narration pause, comment on it, or correct it. In the moment of listening, he becomes a witness to his own testimony and thereby creates a connection to the viewer, who experiences the *Revision* of what is said.

In the course of making the film, I experienced the filmed listening as a very active process. It gives the person in front of the camera a means of control and alters the power relationships in the room. The aspect of documentary quality, the seeming authenticity that arises when someone forgets that the camera is rolling, is already counteracted the moment it is recorded.

*Philip Scheffner, Januar 2012*

## Listening as a method

### Resonance

Had they existed at the time of the crime – 3:45 a.m. on 29 June 1992 – the windmills would have been the most important witnesses. But if we listen closely, we nonetheless recognise a testifying resonance with the atmosphere of the scene

## Festung Europa

Der Film beginnt mit dem Ende einer Geschichte: Laut einer Statistik der NGO Fortress Europe wurde in der Presse zwischen 1988 und August 2009 über mindestens 14.687 Menschen berichtet, die entlang der europäischen Grenzen starben. Ihr Tod macht sie in Form einer Nachricht zu einem Teil europäischer Geschichte – und entzieht ihnen gleichzeitig das Recht auf eine eigene Stimme in der Geschichtsschreibung. Sie erscheinen als stumme Zeugen eines europäischen Sicherheitsdiskurses, der sich vor allem um sich selbst dreht – und diese Toten billigend in Kauf nimmt.

*Revision* ist ein Versuch, die offenen Enden einer solchen Nachricht aufzunehmen und die filmischen Möglichkeiten auszuloten, ihre Protagonisten als Akteure einer Geschichte zu verstehen. Einer Geschichte mit vielen Anfängen.

Wo und wann beginnt diese Geschichte? Am 29. Juni 1992 auf einem Getreidefeld nahe der deutsch-polnischen Grenze? Zur gleichen Zeit in einem Asylbewerberheim in Rostock? Ein paar Monate vorher in Rumänien? 19 Jahre später, wenn die Familien der Getöteten erfahren, dass die Angeklagten freigesprochen wurden? Mit der Titelsequenz des Films?

Der Film rekonstruiert biografische und politische Perspektiven der Erzählung, die gleichzeitig die Bedingungen und Konventionen meiner eigenen, filmischen Narration als Teil eines politischen Gesamtzusammenhangs thematisieren und infrage stellen.

Auf der formalen Ebene war die Auseinandersetzung mit dem Begriff der „Aussage“ wichtig: Dieser Begriff bildet die Schnittmenge zwischen einem juristischen Ermittlungsverfahren bzw. einem Prozess und der Arbeit des dokumentarischen Filmemachers. Interessanterweise ist das juristische Verfahren, das in *Revision* eine Rolle spielt, genau an diesem Punkt gescheitert: Der Tathergang ließ sich anhand der Aussagen nie eindeutig rekonstruieren.

Juristisch wird ein Zeuge als eine Person bezeichnet, die über „wahrgenommene Tatsachen berichten soll“. Die reine Wahrnehmung allein reicht nicht aus – sie muss gegenüber einer anderen Person oder einer Institution „berichtet“ bzw. „bezeugt“ werden. Damit eine Person zu einem Zeugen werden kann, bedarf sie immer eines Gegenübers – eines Zuhörers, der wiederum als Zeuge der eigentlichen Zeugenaussage fungiert.

Die Auseinandersetzung mit diesem komplexen Spannungsverhältnis zwischen Sprechendem und Zuhörendem spielt im Film eine zentrale Rolle. Die Akteure erscheinen in unterschiedlichen Rollen: Ein Zeuge versucht sich zu erinnern – er beginnt zu sprechen. In einer weiteren Einstellung hört er seiner eigenen Erzählung zu – er kann die Erzählung anhalten, kommentieren oder berichtigen. Im Moment des Zuhörens wird er Zeuge seiner eigenen Aussage und stellt damit eine Verbindung zum Betrachter her. Dieser erlebt die *Revision* des Gesagten.

Im Laufe der Dreharbeiten habe ich das gefilmte Zuhören als einen sehr aktiven Prozess erlebt. Es gibt der Person vor der Kamera ein Mittel der Kontrolle und verändert die Machtverhältnisse im Raum. Der Moment des Dokumentarischen, die scheinbare Authentizität, die entsteht, wenn jemand vergisst, dass die Kamera läuft, wird bereits im Moment der Aufnahme gebrochen.

*Philip Scheffner, Januar 2012*

## Zuhören als Methode

Hätte es sie bereits zur Tatzeit – 3 Uhr 45 am Morgen des 29. Juni 1992 – gegeben, dann wären wohl die Windmühlen zu den wichtigsten Zeugen geworden. Hören wir jedoch genau hin, lässt sich dennoch eine bezeugende Resonanz der Befindlichkeit des Tatorts und seiner Geschichten in den Bewegungen der Mühlen erkennen: mal langsam, zäh und daher fast still, mal energetisch angetrieben und eindringlich laut rotierend.

of the crime and its stories in the motion of the rotors: sometimes slow, dragging, and almost still, sometimes energetically driven and rotating penetratingly loudly.

*Revision* holds our attention like a detective novel we can't put down. With seeming lightness and a precisely calculated narrative structure, the film presents a wealth of materials and statements. Thereby our gaze on the homicide to be investigated aggregates and gets increasingly sharpened, while simultaneously an immense scope of political responsibilities opens up; remembering them is imperative, today as much as yesterday and tomorrow.

*Revision* leaves the level of criminology and the documentary and creates a tribunal-like space of negotiation as a cinematic and political event. Working precisely with and at the boundaries of these genres of representation and narration, the film is further able to negotiate the mechanisms of this alternative form of jurisdiction without losing in reflection its focus on the essential.

The families of Eudache Calderar and Grigore Velcu – two fathers and husbands killed en route from Romania to Germany – were not relevant for the proceedings of the responsible German justice system, nor was a precise inspection of the scene of the crime: a grain field near Nadrensee, at the German-Polish border and thus in 1992 on the border of the European Union. Calderar and Velcu are two of the 14,687 immigrants who died at the border of the EU between 1988 and 2009 – according to the figures of the NGO Fortress Europe, as reported in the press.

The filmmaker, with his team, merely did exactly what others, for various reasons, failed to do: he researched thoroughly, questioned all the witnesses who could be found, reconstructed every apparent detail of the crime at the crime scene itself, and above all visited the people directly affected by it, the families and neighbours of the deceased. Along with this responsibility, however, he also recognises the fundamental problem of representation: that in this case and its prior historiography there is no political or legal space, i.e., no subject status, for the deceased and their loved ones, and thus no actual film-aesthetic space within which the existing gaps could simply be closed.

#### A cinematic tribunal

The film must first create precisely this political space in order to lastingly demand a different narration of the case – and of similar cases. It does this by explicitly making listening a cinematic and political method.

Listening becomes a space, an interstice, within and in front of the screen. Listening becomes a new cinematic site, political space, and process of constituting witnessing. Listening becomes hearing one's own testimony, becomes a hearing together and commenting within the family, a shared hearing among witnesses, filmmakers, and viewers. We, as viewers, listen and watch in the act of listening. The witnesses thereby constitute themselves by hearing themselves and not through the efforts of the filmmaker or the viewers, who otherwise would act as judges.

The film avoids the invocation of the family members as victims without "rights to have rights", not by collecting and presenting their statements as "raw evidence", but by constructively appropriating the mediatisation of circumstances. The same method is also applied to those whose position in the

*Revision* fesselt unsere Aufmerksamkeit wie ein Kriminalroman, den wir nicht mehr beiseitelegen können. Mit scheinbarer Leichtigkeit und einer präzise durchdachten Erzählstruktur führt der Film uns eine Fülle an Materialien und Aussagen vor. Dabei fokussiert und verdichtet sich einerseits unser Blick auf das zu ermittelnde Tötungsdelikt, gleichzeitig aber eröffnet sich eine immense Tragweite politischer Verantwortlichkeiten, derer sich zu erinnern heute wie gestern und morgen unerlässlich ist.

*Revision* verlässt das Kriminologische und das Dokumentarische und schafft einen tribunalartigen Verhandlungsraum als filmformales und politisches Ereignis. Indem der Film genau mit und an den Grenzen dieser Repräsentations- und Erzählformen arbeitet, gelingt es ihm, gleichzeitig die Mechanismen auch dieser Form der alternativen Gerichtsbarkeit zu verhandeln, ohne dabei den Fokus auf das Eigentliche in der Reflexion zu verlieren.

Die Familien der beiden Getöteten Eudache Calderar und Grigore Velcu – zwei Väter und Ehemänner auf dem Weg von Rumänien nach Deutschland – waren für die Verhandlungen der verantwortlichen deutschen Justiz nicht relevant, ebenso wenig wie es eine genaue Untersuchung des Tatorts war: ein Getreidefeld nahe Nadrensee, gelegen in Deutschland an der polnischen Grenze und daher 1992 an der Grenze der Europäischen Union. Calderar und Velcu sind zwei der 14.687 Einwanderer, die zwischen 1988 und 2009 an der Grenze der EU starben – so die in der Presse berichteten Zahlen der NGO Fortress Europe.

Eigentlich tut der Filmemacher zusammen mit seinem Team nur genau das, was aus verschiedensten Gründen unterlassen worden ist: Er recherchiert gründlichst, befragt alle auffindbaren Zeugen, rekonstruiert die Koordinaten der Tat am Tatort bis in jedes ersichtliche Detail, und vor allem sucht er die unmittelbar Betroffenen auf, nämlich die Familien und Nachbarn der Toten. Neben dieser Verantwortlichkeit erkennt er jedoch als grundlegendes Problem der Repräsentation, dass es in diesem Fall und seiner bisherigen Geschichtsschreibung keinen politischen und keinen rechtlichen Raum, das heißt keinen Subjektstatus für die Getöteten und ihre Angehörigen und entsprechend keinen eigentlichen filmästhetischen Raum gibt, innerhalb dessen die vorhandenen Lücken einfach geschlossen werden könnten.

#### Ein filmisches Tribunal

Der Film muss genau diesen politischen Raum erst schaffen, um nachhaltig eine andere Narration dieses Falles – ebenso wie verwandter Fälle – zu fordern. Er tut dies, indem er das Zuhören explizit zur filmischen und politischen Methode macht.

Zuhören wird Raum, Zwischenraum, innerhalb und vor dem Bild. Zuhören wird zu einem neuen filmischen Ort und politischen Raum, wird Prozess der Konstitution von Zeugenschaft. Zuhören wird zum Anhören der eigenen Aussage, zum gemeinsamen Hören und Kommentieren innerhalb der Familie, zum gemeinsamen Hören zwischen Zeugen, Filmemacher und Zuschauer. Wir, als Zuschauer, hören und sehen beim Zuhören zu. Die Zeugen konstituieren sich dabei durch ihre eigene Anhörung und nicht durch die des Filmemachers oder des Zuschauers, die ansonsten wie Richter agieren würden.

Die Anrufung der Familienmitglieder als Opfer ohne „Rechte auf Rechte“ wird übergangen, indem ihre Aussagen nicht als sogenanntes „rohes Beweismaterial“ gesammelt und präsentiert werden, sondern indem der Film sich die Mediatisierung von Verhältnissen konstruktiv zu eigen macht. Diese Methode wird auch für diejenigen verfolgt, deren Position im System es ihnen bereits erlaubt, Forderungen zu artikulieren oder Möglichkeiten des Systems zu verschweigen. So wird jede Stimme zur filmisch materiellen, zur akustischen, zur emotionalen, zur inhaltlichen, zur körperlichen und veräußerten, zur ästhetischen und zur politischen Erfahrung. Zugleich sind die Zeugenaussagen fehlendes Beweisstück, Material zur Rekonstruktion und Revision der Geschichte, Facetten

system already permits them to articulate demands or to remain silent about the system's possibilities. In this way, every voice results in a multifaceted experience: cinematically material, acoustic, emotional, substantive, corporeal and disembodied, aesthetic, and political. At the same time, the witnesses' testimonies are similarly missing pieces of evidence, material for reconstructing and revising history, ways of expressing oneself, filmed encounters, the initiation of talks and negotiations that were never conducted, and examples of very varied textures of memories.

Along with the memories of "the good things in life", we also hear who does not need to remember and who sometimes can't remember because it creates too much headache. All the witnesses whose perspectives are invited into this persisting cinematic tribunal find themselves at another beginning of this story of two deadly shots. This plurality, mediation, and reflection lead away from the representation of an existing judiciary and precisely thereby make it possible to find, in the stillness after the film, one's own beginnings in this and similar stories: to further question, to think, to act, to hear – and to follow for a while the intense resonance of *Revision*.

Nicole Wolf, January 2012

**Philip Scheffner** was born on May 28, 1966, in Homburg an der Saar. He has lived in Berlin since 1986, where he works as a documentary filmmaker and video and sound artist.

#### Films (selection)

1995: *Juristische Körper* (short). 1998/99: *Planeta Alemania – Beobachtungen aus der Unsichtbarkeit* (short). 2000: *Workstation* (short). 2002: *Scattered Frequences* (short, 2 parts). 2003: *A/C* (short). *Mit fremder Hilfe* (short). 2004/05: *The Making of... My Brother Nikhil* (short). *From Here to Here*. 2007: *The Halfmoon Files* (Forum 2007). 2010: *Der Tag des Spatzen / Day of the Sparrow* (Forum 2010). 2012: *Revision*.

**Country:** Germany 2012. **Production company:** Pong, Berlin; Blinker Filmproduktion, Köln; Worklights Media Production, Werkleitz; ZDF/Arte, Mainz. **Director:** Philip Scheffner. **Screenwriter:** Merle Kröger, Philip Scheffner. **Director of photography:** Bernd Meiners. **Sound:** Pascal Capitolin, Volker Zeigermann. **Producer:** Merle Kröger; Meike Martens (Blinker Filmproduktion); Marcie K. Jost und Peter Zorn (Worklights Media Production). **Commissioning editor:** Doris Hepp (ZDF/Arte).

**Format:** 35mm (shot on HD), 16:9, colour. **Runningtime:** 106 min., 25 fps. **Language:** German, Romanian, Romany. **World premiere:** February 12, 2012, Berlinale Forum. **World sales:** Pong Kröger & Scheffner GbR, Skalitzer Str. 62, 10997 Berlin, Germany. Phone: (49-30) 6107 6098, E-mail: info@pong-berlin.de

des Sich-Mitteilens, Filmaufnahme, Initiation von nie geführten Gesprächen und Verhandlungen und Beispiel verschiedenster Texturen von Erinnerungen.

Neben den Erinnerungen an das „Schöne im Leben“ hören wir auch, wer sich nicht erinnern muss und wer sich manchmal nicht erinnern kann, weil das zu große Kopfschmerzen bereitet. Alle Zeugen, deren Perspektiven in dieses nachhaltige filmische Tribunal geladen sind, finden sich an einem anderen Anfang der Geschichte zweier Schüsse mit fatalen Folgen wieder. Diese Pluralität, Mediation und Reflexion führt weg von der Repräsentation einer vorhandenen Justiz und schafft gerade so die Möglichkeit, in der Stille nach dem Film eigene Anfänge in dieser und ähnlichen Geschichten zu finden, weiter zu fragen, zu denken, zu agieren, zu hören – und dem intensiven Nachhall von *Revision* ein Stück zu folgen.

Nicole Wolf, Januar 2012



© Svenja L. Harten / pong

**Philip Scheffner** wurde am 28. Mai 1966 in Homburg an der Saar geboren. Seit 1986 lebt und arbeitet er als Dokumentarfilmer, Video- und Soundkünstler in Berlin.

#### Filme (Auswahl)

1995: *Juristische Körper* (Kurzfilm). 1998/99: *Planeta Alemania – Beobachtungen aus der Unsichtbarkeit* (Kurzfilm). 2000: *Workstation* (Kurzfilm). 2002: *Scattered Frequences* (Kurzfilm, 2-teilig). 2003: *A/C* (Kurzfilm). *Mit fremder Hilfe* (Kurzfilm). 2004/05: *The Making of... My Brother Nikhil* (Kurzfilm). *From Here to Here*. 2007: *The Halfmoon Files* (Forum 2007). 2010: *Der Tag des Spatzen / Day of the Sparrow* (Forum 2010). 2012: *Revision*.

**Land:** Deutschland 2012. **Produktion:** Pong, Berlin. **Koproduktion:** Blinker Filmproduktion, Köln; Worklights Media Production, Werkleitz; ZDF/Arte, Mainz. **Regie:** Philip Scheffner. **Drehbuch:** Merle Kröger, Philip Scheffner. **Kamera:** Bernd Meiners. **Ton:** Pascal Capitolin, Volker Zeigermann. **Produzentin:** Merle Kröger. **Koproduzent:** Meike Martens (Blinker Filmproduktion); Marcie K. Jost und Peter Zorn (Worklights Media Production). **Redaktion:** Doris Hepp (ZDF/Arte).

**Format:** 35mm (gedreht auf HD), 16:9, Farbe. **Länge:** 106 Minuten, 25 Bilder/Sekunde. **Sprache:** Deutsch, Rumänisch, Romani. **Uraufführung:** 12. Februar 2012, Forum der Berlinale. **Deutscher Verleih:** RealFiction, Joachim Kühn, Dirk Steinkühler, Hansaring 98, 50670 Köln, Deutschland. Tel.: (49-221) 9522 111, Fax: (49-221) 9522 113, E-Mail: info@realfictionfilme.de. **Weltvertrieb:** Pong Kröger & Scheffner GbR, Skalitzer Str. 62, 10997 Berlin, Deutschland. Tel: (49-30) 6107 6098, E-Mail: info@pong-berlin.de