

Interview mit Andreas Hoessli über **Der Nackte König**

Die Fragen stellte Eberhard Köhler

Das Gespräch fand Ende Dezember 2018 statt.

INHALTSVERZEICHNIS:

• Zum Titel	S. 1
• Frühe Phase des Projektes	S. 2
• Von Kapuściński hin zum Thema der Revolutionen	S. 4
• Zur Gesprächsweise mit den Interviewpartnern	S. 6
• Zu Form und Dramaturgie	S. 8
• Synchronizität und Ungleichzeitigkeit	S. 11
• Orte	S. 12
• Wiederholungen	S. 13
• Varianten des lyrischen Ichs: a) Manipulation	S. 13
• Varianten des lyrischen Ichs: b) Utopie	S. 15
• Kriegszustand in Polen	S. 16
• Geschichte der Revolution als Geschichte über sich selbst	S. 17
• Eigenleben des Filmes / Dinge, gegen die sich das Material sträubt	S. 18
• Varianten eines möglichen Filmendes	S. 20

Zum Titel:

Eberhard Köhler: Ist "Der nackte König" das gleiche Märchen wie "Des Kaisers neue Kleider"?

Andreas Hoessli: Ja, der Titel ist davon abgeleitet. Ich hatte ihn erst in der letzten Schnittphase gewählt. *Der nackte König* verweist auf ein grundlegendes Phänomen aller Revolutionen: Die Macht, in Gestalt eines Kaisers oder Königs, oder aber einer Parteilite wie im Falle Polens, verliert ihre Legitimation, sie steht „nackt“ da, die Rituale der Machtausübung erscheinen ihres Sinnes entleert. Das ist nicht das Ergebnis einer Revolution, sondern die Voraussetzung, schreibt Hannah Arendt in ihrem Buch über die Revolution. In meinem Film habe ich Aufnahmen von jenem Tag eingebaut, an dem der Schah sein Land verlässt, am 16. Januar 1979, als der Schah einem Reporter ein kurzes Interview gibt. Er sagt: *Ich bin müde, ich fahre in den Urlaub, solange, bis meine Regierung die Lage wieder unter Kontrolle hat.* Wenn ich in diesen Aufnahmen den Schah sehe, weiß ich, dass er selbst nicht daran glaubt,

dass er auf eine einfache Urlaubsreise geht, und dass er weiß oder zumindest ahnt, dass er nie wieder in sein Land zurückkehren wird.

Der *nackte König* kann sich aber auch auf die Revolutionäre beziehen, auf ihr Verhalten in dem Moment, in dem sie selbst Macht übernehmen oder glauben, dass die Macht in ihren Händen liegt. Im Film sind Aufnahmen mit einer jungen Frau zu sehen, die Fragen eines britischen Reporters beantwortet. Die junge Frau ist Sprecherin der Studentengruppe, die die US-amerikanische Botschaft besetzt hält und die Angestellten als Geiseln genommen hat. Die Studenten fordern die Auslieferung des Schahs, der sich in diesem Moment in New York aufhält. Der Reporter fragt die junge Frau, ob sie persönlich imstande wäre, eine Waffe an den Kopf einer der Geiseln zu halten und abzudrücken. Die junge Frau sagt, ja, selbstverständlich, da sie gesehen habe, wie amerikanische Waffen ihre Schwestern und Brüder auf den Straßen getötet hätten. Die Frau aus dem Interview des britischen Reporters von damals heißt Masoumeh Ebtekar, ist heute eine der iranischen Vizepräsidentinnen und eine der Protagonistinnen in meinem Film. Sie hätte niemals getötet, da bin ich mir sicher, aber was sie damals dem Reporter sagte, bedeutet: Wir sind jetzt die Könige, wir entscheiden über Leben und Tod. Der Revolutionär, in diesem Fall die Revolutionärin, entblößt sich in ihrem Wunsch, die absolute Macht zu verkörpern und über die letzten Dinge zu entscheiden, über Leben und Tod.

E.K.: Im Märchen ist die Macht so eine Art Vereinbarung: Alle sehen, dass der König ohne Kleider dasteht, nur er selbst weiß es nicht.

A.H.: Das ist ja das Interessante an dieser Konstellation im Märchen. Als der Schah des Iran, der den offiziellen Titel *König der Könige* trug, angesichts der wachsenden Massenproteste den Ausnahmezustand verhängte und eine Militärregierung einsetzte, hielt er eine Ansprache am Fernsehen, in der er sagte: Ich verstehe Euch, das Volk, ihr wollt eine Revolution, und ich werde mich selbst an die Spitze Eurer Revolution stellen.

Frühe Phase des Projektes:

E.K.: Ein zentrales verbindendes Element von beiden Handlungssträngen ist ja Ryszard Kapuściński. Sein Buch über den Iran hast Du auf Deiner ersten Reise in den Iran wiedergelesen.

A.H.: Ich habe [Kapuściński](#) im Verlaufe meines Lebens mehrmals wiedergelesen. Und ich habe sein Buch *Schah-In-Schah* auf eine Reise in den Iran mitgenommen – ich war eingeladen zu einem Filmfestival in Teheran mit meinem Film *Epoca*. Ich hatte einfach Lust, das Buch mitzunehmen und an Ort und Stelle zu sehen, ob es mir etwas davon erklärt, was ich in dem Land sehen und erleben werde. Das Buch hat mich tief enttäuscht. Es schien mir, dass das Buch überhaupt nichts erhellt, es erschien mir als ein ideologisches Konstrukt über die Geschichte des Iran. Erst später, im Verlaufe der Arbeiten an meinem Film hat sich meine Haltung verändert und ich fand und finde noch immer, dass das Buch von [Kapuściński](#) ein großes Werk über die Revolution ist – nicht nur über die Revolution im Iran.

Meine ursprüngliche Filmidee war viel näher mit [Kapuściński](#) verbunden, als dies jetzt mein Film ist. Meine erste Reise in den Iran fand 2002 statt. Im Januar 2007 starb [Kapuściński](#). Nur Wochen nach seinem Tod wurde [Kapuściński](#) aufgrund von offengelegten Geheimdienstakten als Agent der Staatssicherheit und des Geheimdienstes denunziert. Ich habe schnell festgestellt, dass das falsche Anschuldigungen waren. Aber dies war auch Anlass für mich, meine eigenen Akten des Geheimdienstes zur Einsicht anzufordern. Es dauerte einige Jahre, bis ich Zugang bekam. 2010 kam eine Biografie von [Kapuściński](#) heraus, verfasst vom Journalisten Artur Domosławski, einem Schüler von [Kapuściński](#). Es war ein interessantes und zugleich abstoßendes Buch, mit einem boulevardistischen Ansatz, dem Versuch der Demontage eines Menschen, der in Polen als großer Schriftsteller galt. Das alles reizte mich, und ich begann, über ein Filmprojekt nachzudenken, in dem ich [Kapuściński](#) – als Reporter, der Revolutionen erlebt hatte und darüber schrieb – in den Mittelpunkt stellen wollte. Und dabei stieß ich auch auf meine eigenen Aufzeichnungen und Tonbandaufnahmen von Gesprächen mit [Kapuściński](#).

E.K.: In deinem Film tritt ein Mann auf, er heißt Parviz Rafie, der glaubt, deine Anwesenheit im Iran und dein Filmprojekt gehe darauf zurück, dass du ein Verwandter [Kapuścińskis](#) bist, ein Sohn oder ein Neffe, oder einfach jemand, der eine letzte Mission von [Kapuściński](#) erfüllen soll.

A.H.: Parviz Rafie hatte eine tiefe Bewunderung für [Kapuściński](#). Er hatte diesen während der Revolution auf den Straßen von Teheran gesehen und viele Jahre später sein Buch *Schah-In-Schah* gelesen, das 2000 in einer Übersetzung in Farsi herauskam – wenn auch mit vielen Eingriffen

der Zensur. Er hatte das Foto von [Kapuściński](#) im Buch gesehen und war sicher, dass dies die gleiche Person ist, der er damals auf den Straßen von Teheran begegnet war. Das Buch faszinierte ihn, es war das Buch eines Reporters, der der Revolution mit Sympathie und gleichzeitig kritisch gegenüberstand, und gleichzeitig ein persönliches und atmosphärisches Buch, das die Stimmung von damals wiedergab. *Schah-In-Schah* ist das Buch eines Beobachters von außerhalb des Landes, das war für Parviz Rafie wichtig. Es gehörte nicht zum offiziellen Kanon der Revolutionsgeschichte, der in den iranischen Schriften zum Thema zum beherrschend ist.

Von [Kapuściński](#) hin zum Thema der Revolutionen:

E.K. Was waren die Gründe, warum du dich später von der ersten Idee eines Films über [Kapuściński](#) und die Revolution abgewendet hast?

A.H.: Mich begann mehr zu interessieren, auf einen kurzen Zeitraum in der Geschichte zu blicken, an dem ich selbst auf irgendeine Art beteiligt war. Nachzuforschen, was es eigentlich war, das in dem Zeitraum 1979 und 1980 geschah, in der Zeit, in der ich in Polen lebte, in der Zeit, in der diese beiden großen Revolutionen geschahen, die die Welt – im Nachhinein gesehen – tiefgreifend veränderten. Das ist in den Vordergrund gerückt.

E.K.: Es geht also nicht mehr um einen Film über [Kapuściński](#), sondern, im Gegenteil, das Schreiben von [Kapuściński](#) wird zum dramaturgisch strukturierenden Element, oder zum Katalysator für das Erzählen über Revolte und Revolution.

A.H.: Ja, genau. [Kapuściński](#) ist zu einem Anlass, zu einem Stimulus geworden. Er hat im Film keine Biografie. Er erscheint nicht bildhaft als Person, ausser an einer bestimmten Stelle, wo er von einer Redakteurin des polnischen Fernsehens interviewt wird, aber das ist eigentlich filmisches Material, das ich an einer bestimmten Stelle in die Filmerzählung integriere.

E.K.: Aber [Kapuściński](#) ist in meiner Wahrnehmung in deinem Film so etwas wie ein Fluchtpunkt, in der Perspektive, der diese beiden Revolutionen miteinander verbindet. Dadurch dass er in den Iran reist, und wenn er nach Polen zurückkehrt, beginnen dort die Streiks.

Gibt es für dich noch Dinge, die spezifisch diese beiden Revolutionen im Iran und in Polen miteinander verbinden?

A.H.: Dass es vermutlich die massenhaftesten Revolutionen der Menschheitsgeschichte waren. Für den Iran rechnen Historiker, dass sich 20 Prozent der Bevölkerung direkt beteiligten. Es gab Tage, an denen Millionen von Menschen auf den Straßen gegen die Herrschaft des Schahs protestierten. In Polen traten in den ersten vier Monaten nach dem Abkommen von Gdansk zehn Millionen Menschen in die neu gegründete unabhängige Gewerkschaft Solidarność ein. Das war fast ein Drittel der Gesamtbevölkerung von damals 34 Millionen. Eine ziemlich unglaubliche Zahl. Verglichen mit den Zahlen der Teilnahme an anderen Revolutionen ist das immens.

E.K.: In der russischen Revolution waren es viel weniger...

A.H.: Im Iran ist die alte Macht sozusagen implodiert. Und in Polen ähnlich. Eine Implosion. Aber es gibt noch etwas anderes, was die beiden Revolutionen verbindet. Ich spreche jetzt von [Kapuściński](#) und auch von meinem Film. [Kapuściński](#) hat in *Schah-In-Schah* über die Revolution im Iran geschrieben, und gleichzeitig auch über die Revolution in Polen. Der Dritte Teil von *Schah-In-Schah* – mit dem Titel *Die tote Flamme* – ist eine Beschreibung und Auseinandersetzung mit der erlahmenden und sich selbst auslöschenden Revolution. Eine ziemlich tiefgründige Analyse, die aber nicht die Form einer Analyse hat, sondern aus Fragmenten von Beobachtungen, Gedankensplittern und Reflexionen besteht. Diesen dritten Teil schrieb [Kapuściński](#), als er schon zurück aus dem Iran war, und er schrieb es zu Ende in den ersten Monaten 1982, nach der Verhängung des Kriegszustands, in Polen. Man spürt das. Thematisch dreht sich das Buch um den Iran, und gleichzeitig erzählt es von der zerschlagenen Revolution – auch – in Polen. Das fühle ich ganz deutlich, wenn ich auch nur ein paar Seiten dieses dritten Teils von *Schah-In-Schah* aufschlage.

E.K.: Frau Masoumeh Ebtekar, eine deiner iranischen Protagonistinnen im Film, sieht sich heute noch immer als Revolutionärin und wirft die Frage auf: Kann man sich treu bleiben als Revolutionärin und gleichzeitig offen das kritisieren, was man damals dachte, sagte und tat?

A.H.: Frau Ebtekar war die Pressesprecherin der Studentengruppe, die damals die US-amerikanische Botschaft besetzte und die Angestellten der Botschaft als Geiseln nahm. Die Botschaftsbesetzung von damals zu kritisieren, gilt im Iran bis heute als Überschreitung einer roten Linie. Ich vermute, Frau Ebtekar würde heute sagen: Das war falsch und wir hätten Menschen nicht in diese Situation hineinbringen dürfen, fast eineinhalb Jahre waren sie Geiseln, das war menschenunwürdig. Das öffentlich zu sagen ist jedoch tabu, das darf man nicht. Eigentlich sagt sie – und das ist aufrichtig gemeint – *ich möchte diesen Idealen der Revolution treu bleiben, und es wäre gut, sich heute kritisch mit der real existierenden Revolution von damals auseinanderzusetzen*. Sie denkt an Ideale, die sie als junge Frau hatte, und die sie zur Revolutionärin machten. Die Menschen, die ich im Iran kennenlernte, würden sagen: Die Revolte gegen die Herrschaft des Schahs war berechtigt und notwendig. Mit ihrer Kritik würden sie an der darauffolgenden Institutionalisierung der Revolution als islamischer Staat ansetzen.

E.K.: Die Botschaftsbesetzung hat auch zum Rücktritt der ersten Revolutionsregierung geführt, und in dieser war Masoumeh Ebtekar's Vater Vizeminister...

A.H.: Ja. Die Botschaftsbesetzung hat die erste Regierung der Revolution unter Ministerpräsident Bazargan, die die Botschaftsbesetzung nicht akzeptieren wollte, in Bedrängnis gebracht, die Machtergreifung durch die islamische Partei unter Chomeini beschleunigt und dazu geführt, dass die politisch laizistischen Gruppierungen, vor allem die Linken und demokratischen Nationalisten, mit raschen Schritten entmachtet und verfolgt wurden. Frau Ebtekar's Vater war in dieser ersten Regierung von Ministerpräsident Bazargan Vizeminister und zuständig für Umweltfragen – wie übrigens seine Tochter später auch.

Zur Gesprächsweise mit den Interviewpartnern:

E.K.: Hat es deine Recherche beeinflusst, dass du Polnisch sprichst, aber kein Farsi?

A.H.: Das hat natürlich einen Einfluss. Auch, dass es im Iran viel schwieriger ist, für einen Film zu drehen. Man braucht Bewilligungen für jeden einzelnen Drehort. Wir planten, an viel mehr Orten für diesen Film zu drehen, als uns bewilligt wurde. Dazu kommt die Präsenz der

verschiedenen Geheimdienste. Zwei Mal wurde ich verhaftet, an Drehorten, für die ich offiziell eine Drehgenehmigung hatte.

Für die Recherchen und Dreharbeiten habe ich etwas Farsi gelernt. Ich kann nicht zusammenhängend sprechen, aber verstehen kann ich etwas. Ich habe schon während der Recherchen die Gespräche mit einer kleinen Kamera aufgenommen. Mit Hilfe eines einfachen und schnell aufzubauenden technischen Setups mit Simultanübersetzung auch meiner Fragen oder Zwischenfragen. Dazu muss ich noch sagen, dass – zu meinem anfänglichen Erstaunen – diese iranische Kultur der unseren sehr nahe ist. Das ist sofort zu spüren. Sogar in die feinsten Verästelungen dessen, was normalerweise Kulturen unterscheidet, wie etwa im Humor. Das hat mich überrascht.

E.K.: Wenn man deinen Film sieht, ist man beeindruckt, wie frei die Leute reden. Ich denke jetzt auch an die drei polnischen Geheimdienstleute.

A.H.: Ich war am Anfang nicht davon überzeugt, dass diese Kontakte und diese Gespräche gelingen würden. Ich habe eine Art Netz ausgeworfen, aufgrund der Informationen in den Geheimdienstakten über mich. Dann habe ich mit Hilfe von Bekanntschaften auch Zugang zu realen Namen und zu Telefonnummern gefunden. Was mich in Polen immer fasziniert hat, ist der Zug zum Narrativen, dieser Drang zum Erzählen, zum Weiterreichen von Informationen und Kontakten, ich glaube, das hat etwas mit der schwierigen Geschichte zu tun, in der sich sehr schnell Netzwerke bilden. Ich meine die fast 150 Jahre dauernde Nichtexistenz als Staat; das Narrative als Beharrungsstrategie.

Zum Beispiel Herr Piwowar. Er war anfangs der achtziger Jahre Attaché an der polnischen Botschaft in der Schweiz. Wir kannten uns von damals, da jedes Visagesuch für Journalisten über ihn lief. Es war nicht schwer, in meinen Akten sein Pseudonym zu entziffern: Midak. Ich wollte ihn wiedersehen, wollte ihn für ein Gespräch vor der Kamera. Ich fand seine Telefonnummer heraus und rief ihn an. Es brauchte mehrere Versuche, um ihn zu erreichen. Ich sprach auf seinen Anrufbeantworter. Dann erreichte ich ihn, erklärte, wer ich war, und er kannte mich sofort wieder. Wir vereinbarten, dass wir uns in meinem Studio treffen, dort, wo ich in Warschau in der Zeit der Dreharbeiten wohnte.

Er klingelt, ich öffne die Türe, und es war, wie wenn wir uns erst vor kurzer Zeit gesehen hätten. Und es war auch eine Art von gegenseitiger Sympathie da. Ich machte einen Kaffee und sagte, ich hätte meine

Geheimdienstakten, und fragte ob er darin blättern würde. Das tat er und nach einer Weile sagte er: *Das tut mir leid.*

Ich weiß nicht genau, was er damit meinte. Die Tatsache, dass der Geheimdienst so detailliert über mich berichtet hatte? Er war einverstanden mit einem Gespräch vor der Kamera. Warum, weiß ich auch nicht. Aber es hatte vermutlich damit zu tun, dass er über diese seine Geschichte sprechen wollte. Auch wenn er dann im gefilmten Gespräch so zu tun versuchte, als ob er nichts mit dem Geheimdienstmann Midak zu tun hätte. Aber eigentlich sprach er dann doch über sich als früheren Geheimdienstagenten, so etwa, wenn er von der Zerstörung der Akten spricht.

Ich glaube, es gibt etwas, was immer unterschätzt wird. Dass jeder einzelne Mensch eine ganz eigene, besondere Geschichte hat, und dass der Mensch mit dieser Geschichte auch umzugehen versucht – natürlich gibt es da Unterschiede, gerade in der relativ abgeschlossenen Welt der Geheimdienste, aber fast immer ist ein solches Bedürfnis spürbar.

E.K.: Zurück zur Frage der Gesprächsführung: Mich beeindruckt, wie *frei* die Leute vom Geheimdienst über ihre Arbeit dort sprechen.

A.H.: Es gibt ja auch so etwas wie Berufsstolz. Das spielte bei den anderen ehemaligen Geheimdienstleuten, die in meinem Film auftreten, eine wichtige Rolle. Ich hatte auch mit dem früheren Innenminister und Geheimdienstchef Kiszczak gesprochen, was mir bei diesen Kontakten sicher geholfen hat. Schon bei anderen Filmprojekten hatte ich mit ehemaligen Geheimdienstleuten Kontakt, u.a. der CIA, und dabei auch festgestellt, dass diese Art von Berufsstolz dazu verführen kann, mehr über Vergangenes preiszugeben, als man eigentlich will.

Und, natürlich, ging es in diesem Film auch um meine eigene Geschichte. Und speziell bei Herrn Piwowar, der ja damals mein weiteres Leben beeinflusste, indem meine Akkreditierung als Korrespondent in Warschau verhindert wurde. Die ganz unterschiedlichen Geschichten zweier Menschen trafen in dieser Begegnung mit ihm aufeinander.

E.K.: Es ist amüsant, wie er formuliert: "Sie waren *noch* linker als wir".

A.H.: Das steht auch in der Charakterstudie über mich, die von Herrn Piwowar stammt und die ich in den Geheimdienstakten gefunden habe. Ich musste innerlich lächeln, da diese Charakterstudie eigentlich auch eine Sympathiebekundung für mich ist. Aber sie ist auch als Warnung zu

verstehen, als Rechtfertigung dafür, mich genau zu beobachten, wegen meiner Fähigkeiten zur Kontaktaufnahme. Ich glaube, diese Texte in den Akten muss man auch so verstehen, dass die konkreten Menschen im Geheimdienst und der Staatssicherheit ihre Aktivitäten zu rechtfertigen versuchen. Dabei können ganz eigenartige Fiktionen aufgebaut werden. So wurde über mich auch geschrieben, ich sei von einem der NATO-Geheimdienste geschult worden, das erkläre meine Fähigkeiten zur Kontaktaufnahme und Konspiration. Absurd.

Zu Form und Dramaturgie:

E:K: Kommen wir zum Thema Form und Dramaturgie. Ich sehe zum Beispiel, dass der kreisende Verkehr eine Rolle spielt. Irgendetwas dreht sich im Kreis, immer wieder. Oder diese ungewöhnlich lange Kamerafahrt von rechts nach links, parallel zu einem fahrenden Flugzeug.

A.H.: Wenn ich dich richtig verstehe, glaubst du, dass ich mit diesen Bildern eine Art Metaphern zu schaffen versuche. Nein, ich arbeite nicht mit Metaphern. Die Bilder sind natürlich im Film bedeutungsschaffend, aber das werden sie erst in der Montage. Wie soll ich das erklären: Wenn ich Dreharbeiten plane und mich dann an Drehorten befinde, werde ich von etwas *getrieben*, das schwer zu beschreiben ist. Was mich antreibt, ist natürlich mit einer Idee des Films verbunden, einer Idee aber, die sich auf eine schwer zu erklärende Art und Weise materialisiert, auf eine Art und Weise, die nicht abstrakt, sondern viel körperlicher ist, als man sich das normalerweise vorstellt. Und die mehr mit der Suche, mit sich umsehen und erforschen zu tun hat als mit vorausgedachten Konzepten.

Zu den kreisenden Bewegungen. Sie erhalten Bedeutung durch die Art und Weise, wie im Film die Verbindungen der inneren mit der äußeren Welt hergestellt werden. Sie sind zu sehen im Blick durch die Fenster auf die Stadt, aufgenommen von einem Studio in einem Hochhaus in Warschau. Dann die Fahrtaufnahmen in der Nacht in Warschau, und auch die Fahrtaufnahmen am Tag und in der Nacht in Teheran mit den Bewegungen im Kreis. Die Idee zu diesen Aufnahmen hatte ich schon sehr früh, ich habe Aufnahmen dieser Art schon während der Recherchen selbst gedreht. Es hat mich zu dieser Art von Bildern *getrieben*. Dass das kreisende Element dabei eine besondere Rolle spielte und spielen sollte, realisierte ich erst in der Montage.

Zum Travelling mit dem Flugzeug auf dem Flugplatz (Warschau): Das konnte man sowieso nur in eine Richtung drehen. Wir fuhren in einem Auto auf dem Flugfeld parallel zur Bewegung des Flugzeugs, das zur

Startposition rollte. Das war eine Entscheidung. Die Idee war, wir versuchen, einem Flugzeug zu folgen. Der Fahrer, ein Angestellter der Flughafenbehörde, war ziemlich talentiert, wir hatten ihm unsere Idee erklärt, aber nicht jeder Fahrer hätte in dieser Art die Parallelität der Bewegungen einhalten können. Der Kameramann, Peter Zwierko, hatte einen Pullover auf den unteren Rand des offenen Autofensters gelegt und die Kamera darauf gesetzt. Die Schwere der Kamera hat geholfen, und das Talent des Kameramanns, sodass man meinen könnte, wir hätten für dieses Travelling Schienen gelegt und ein Dolly, einen Kamerawagen verwendet.

Der Ort im Film, wo dieses Travelling eingesetzt ist, hat natürlich mit der Bewegungsrichtung zu tun, ein Travelling von rechts nach links. Wir hätten wahrscheinlich diese Aufnahme nicht im ersten Akt des Films eingesetzt. Dazu eine Anekdote, die für mich viel mehr ist als eine Anekdote: In einem iranischen Film, der zur Zeit des Kriegs zwischen Irak und Iran spielt, waren Aufnahmen von Flugzeugen zu sehen, die von rechts ins Bild und nach links flogen. Es waren iranische Jagdflugzeuge. Die iranischen Zensoren sagten, das geht nicht, diese Aufnahme muss aus dem Film entfernt werden, denn Flugzeuge, die von rechts kommen, sind Angreifer, nicht Verteidiger. Was die Zensoren sagten, hat natürlich einen Grund, die Bewegung im Bild sagt tatsächlich etwas über die Bedeutung aus.

E.K.: Für mich bleibt es ein Mysterium. Du sagst ja nicht einfach: „ich werde eine nicht-lineare Geschichte in Episoden erzählen und ich generiere jetzt mal das Material...“

A.H.: Was du vielleicht unterschätzt, ist dieses *Getriebensein*, der innere Antrieb, und das Prozesshafte. Mit der Zeit lernt man, zu vertrauen darauf, dass dieser innere Antrieb, der von außen gesehen wie eine *Verrücktheit* erscheinen kann, zu einem Film führt, in dem etwas *Gesamtes* sichtbar wird. Mit dem Prozesshaften meine ich, dass sich im Laufe der Zeit, der Recherchen, der Dreharbeiten und der Montage diese *Verrücktheiten* präzisieren und verdichten. In einem sehr frühen Stadium, noch vor den eigentlichen Dreharbeiten, habe ich zum Beispiel mit den Aufnahmen aus der Recherchezeit einen Filmanfang geschnitten und den Text mit dem Traum geschrieben, mit dem der Film beginnt, sowie eine Sequenz, in der ich die Erzählfigur zu etablieren versuchte, die Ich-Figur im Film.

E.K.: Ich würde das bezeichnen als das *lyrische Ich*. Es ist ja nicht ganz Andreas Hoessli privat, sondern auch eine Filmfigur. Durch die Gestaltung durch den Erzähler - im Deutschen Bruno Ganz - und durch die Auswahl; also irgendetwas ist da ja auch komponiert an diesem *Ich*.

A.H.: Ja, dieses Ich ist natürlich komponiert. Lange vor den Dreharbeiten mit dem Kameramann haben mich für dieses Ich die Spiegelungen interessiert. In „meinem“ Wohnstudio in Warschau experimentierte ich mit meiner Recherchekamera, einer Canon XF100, wann immer ich Zeit hatte. Spätabends wurden im polnischen Fernsehen immer Filmklassiker gezeigt, mit einem polnischen Off Sprecher, bei dem das Gesprochene in der Originalsprache immer noch zu hören ist, und ich machte Versuche mit innen und außen, den Spiegelungen vom Monitor in den Fenstern, mit der seltsamen Tonspur, einer rhythmischen Monotonie des Off-Sprechers. Diese Versuche waren eher ungelent, aber dabei entwickelte ich Ideen für die Erzählebene des Ich-Erzählers, die später in die Arbeit mit dem Kameramann eingingen. Die Erzählfigur dieses – wie du es nennst – *lyrischen Ichs* war von Anfang als Idee da, immer, wenn ich für meine Recherchen auf Reisen ging.

Synchronizität und Ungleichzeitigkeit

E.K.: Diese Erzählung des lyrischen Ichs aus dem off verhält sich ganz unterschiedlich. Manche Dinge sind gleichzeitig in der visuellen Erzählstruktur und werden beschrieben. Manchmal werden sie *anschließend* beschrieben: Die *Redakteurin im geblühten Kleid*, die habe ich schon gesehen, und dann wird sie beschrieben. An einer anderen Stelle – ein junger Demonstrant wird überfahren – ist es umgekehrt.

A.H.: Der Satz lautet: *Ein junger Mann, der von einem Einsatzfahrzeug der Polizei überfahren wird*. Und nicht: *Ein junger Mann wird von einem Einsatzfahrzeug...* Der Relativsatz ist wichtig, denn er sagt etwas über die innere Verfasstheit des Erzählers. Es ist ein Gedanke, nicht eine Information. Es ist ein Satz, der etwas aussagt über das Verhältnis des Ich-Erzählers zu dem, was im Bild geschieht. Die Information ist gar nicht wichtig, denn dass der junge Mann – ein paar Sekunden, nachdem dieser Satz gesprochen wird – überfahren wird, das sieht man im Bild.

E.K.: Es erlaubt auch so eine Unschärfe, z.B. bei der Stelle der brennenden Häuser im Iran, wo es heißt: *Niemand konnte mir sagen, wann das Bild mit den brennenden Häusern aufgenommen wurde.*

A.H. Bei allem, was der Mensch wahrnimmt, versucht er eine Einordnung, versucht, einen Zusammenhang herzustellen in Raum und Zeit. Und wieder: Wenn ich wüsste, diese Aufnahme stammt vom 21. Januar, und ich würde dies sagen, ist es einfach eine Einordnung in der Zeit. Wenn ich sage: *Niemand konnte mir sagen, wann...* ist das eine Subjektivierung. Darauf folgt dann der Fragesatz: *War der Schah noch im Land?* Dieser Satz verweist wiederum auf einen Ich-Erzähler, der versucht, in dem Material Zusammenhänge zu finden, also auf den Versuch einer Einordnung. Das ist etwas ganz anderes als ein Kommentar.

Orte

E.K.: Der Film spielt häufig an den gleichen Orten, die während der Revolutionen eine Rolle spielen. Sie werden zu Fragmenten der Erinnerung.

A.H.: Als ich an dieses Projekt ging, dachte ich, dass es einzelne Orte gibt, die im Film als konkrete Räume aufgelöst werden. Die Werft in Gdansk gehörte dazu. Die Paradedstraße *Marszałkowska* in Warschau. Die Revolutionsstraße in Teheran, die früher *Schah-Reza-Strasse* hiess...

E.K.: Und die ehemalige US-amerikanische Botschaft in Teheran.

A.H.: Ja, die frühere US- Botschaft in Teheran. Und es gab einen weiteren Ort in Teheran, den Friedhof *Behesht-e-Zahra*, von dem jetzt keine Aufnahmen mehr im Film sind, außer den historischen Aufnahmen von der Rückkehr des Ayatollah Chomeini in den Iran. Ursprünglich wollte ich diese Orte als Dreh- und Angelpunkte im Film, wo sich Gegenwart und Geschichte sozusagen treffen, ich wollte sie als Orte und Räume im Film etablieren. Die *Marszałkowska*-Straße in Warschau und die Revolutionsstraße in Teheran wollte ich als Scharniere benutzen, in den dramaturgischen Übergängen von Iran nach Polen und umgekehrt. Diese Idee habe ich in der Montage nicht weiter verfolgt, die beiden Paradedstraßen haben im Film eine andere Rolle erhalten. Sie sind mit den Erinnerungspassagen der Erzählfigur verbunden.

E.K.: Aber die *Marszałkowska* ist auch die Straße, wo die Blumen an der ersten Mai Parade geworfen werden.

A.H.: Ja. In den Archivaufnahmen vom 1. Mai 1980. Das ist eine der Erinnerungspassagen im Film, sie spielt sich auf der *Marszałkowska* ab. Die nächtlichen Fahraufnahmen spielen auch auf dieser Straße, und sie ist auch in den Aufnahmen aus dem Studio im Hochhaus zu sehen. Aber die Idee, einzelne Orte im filmischen Sinn aufzulösen, d.h. diese Orte in verschiedenen Einstellungen in ihrer Räumlichkeit zu zeigen, habe ich nicht weiter verfolgt. Im Nachhinein denke ich, dass es damit tu tun hat, dass in diesem Film die Gegenwärtigkeit keine eigenständige Rolle spielt, sie ist immer verbunden mit dem früher Geschehenen.

Wiederholungen

E.K.: Dann gibt es dieses Gestaltungsmittel von leitmotivisch wiederkehrenden Aufnahmen...

A.H.: Es gibt mehrere Elemente, die sich wiederholen. Das heißt nicht die gleichen Bilder, aber Bilder, die an den gleichen Orten aufgenommen wurden oder aber assoziativ verbunden sind. Dies ermöglicht, einzelne Bilder im Verlauf des Films in anderer Perspektive wahrzunehmen. Die Aufnahme mit den schweren Vorhängen im Chomeini Schrein gehört dazu, das Eröffnungsbild des Films. Die Aufnahmen im Studio im Hochhaus in Warschau. Und auch die Farbaufnahmen mit den streikenden Arbeitern der Lenin-Werft in Gdansk. Das ist ja ein besonderes Element, das einzige Farbbild aus dem Archivmaterial in Polen.

E.K.: Man meint in den Gesichtern sehen zu können, dass die sich selber wahrnehmen, in der Möglichkeit, alles anders zu machen oder genauer: sie selbst haben diese Gestaltungsmöglichkeit.

A.H.: Das Nachdenkliche in ihren Gesichtern ist für mich besonders interessant. Eine Art von Tiefgründigkeit. Sie sind da, auf dem Werftgelände, in einem historischen Augenblick. In einer Halle wird zwischen Regierung und Streikkomitee verhandelt. Die Verhandlungen werden über Lautsprecher auf das Werftgelände übertragen. Niemand weiß, wie es weitergehen wird. Wird die Armee gegen die Streikenden vorgehen? Auf die Streikenden schießen, wie zehn Jahre zuvor bei den

Demonstrationen in Gdansk? Diese Gesichter der Arbeiter drücken nachdenkliche Entschlossenheit aus, Entschlossenheit in der Einsicht, dass es nicht wie bisher weitergehen kann, Entschlossenheit, selbst einzugreifen in die Gestaltung der Zukunft, im Bewusstsein des Risikos, das man einzugehen bereit ist.

Varianten des lyrischen Ichs: a) Manipulation

E.K.: Das lyrische Ich erlaubt sich sogar, direkt in die Geschehnisse vor der Kamera einzugreifen. Es gibt da diese Stelle, wo regelrecht mit offenen Karten gespielt wird und der Ich-Erzähler sagt: Ich spiele den Soldaten die Parole *Tod der Paprika* zu, und dann sehe und höre ich die Soldaten *Tod der Paprika* rufen.

A.H.: Das war ich, das war der Typ, der vor Ort war, der *Ich* war, der sich aufgeregt hat. Ich hatte tatsächlich genug davon, zu oft hatte ich schon die Parolen *Tod Amerika*, *Tod Israel* gehört. Ja, ich habe direkt eingegriffen, das war übrigens spontan, die Parole *Tod der Paprika* ist mir in dem Moment eingefallen.

E.K.: Das lyrische Ich greift ein...

A.H.: Ich habe natürlich mehr als ein Mal direkt eingegriffen. An einer Stelle ist eine Kamerabewegung über die Gesichter von Mädchen in Teheran. Sie kamen zum Jahrestag der Besetzung der US-amerikanischen Botschaft. Sie hatten die offiziellen Parolen vor den Kameras zu rufen. Ich bat sie, für diese Aufnahme stumm zu bleiben und in die Kamera zu blicken.

E.K.: Und der Mann in der Menge am Revolutionsfeiertag...

A.H.: Da war diese fixe Idee, dass wir an diesem Revolutionstag einzelnen Menschen näher treten wollen, sie auch in ihren Bewegungen auf dem Platz verfolgen. Dieser Mann, der mit gesenktem Kopf, in nachdenklicher Pose auf dem Platz steht und sich nicht bewegt, der hat mich besonders interessiert. Und ich habe mit meinem Kameramann, Peter Zwierko kurz gesprochen und wir haben beschlossen, uns ihm zu nähern. Auf diesem Platz waren vielleicht eine Million Menschen. Du suchst, in ein Verhältnis mit dem Einzelnen, einem Individuum zu treten. Dieser Mann war mir irgendwie sympathisch. Weil er sozusagen einen

Gegenpart spielte, zu der Million Menschen auf dem Platz. Er war vollkommen in sich gekehrt.

Übrigens: Die Sequenz mit diesem Mann, und auch die Sequenz mit den Soldaten, die *Tod der Paprika* rufen, haben wir in der Montage in der ersten Phase geschnitten. Sie waren ganz schnell da. Vielleicht gerade wegen der Willkür, die in diesen Szenen vorhanden ist.

Den Erzähltext an der Stelle, wo der in sich gekehrte Mann im Bild erscheint, habe ich mehrmals umgearbeitet. Dieser Text sollte der Frage gerecht werden, die ich mir dabei tatsächlich gestellt habe. Ich bin ein Fremder an diesem Ort. Es ist eine offizielle Veranstaltung, ein Jahrestag einer Revolution. Du willst etwas verstehen, du willst aber auch irgendwie Kontakt aufnehmen zu diesen Menschen. Und da verhältst du dich selber auch ein bisschen daneben. Weil, normalerweise macht man das ja nicht, dass man jemandem mit der Kamera so nahe kommt, den man nicht kennt, mit dem man nicht spricht... das ist ja unanständig irgendwie. Und ich habe versucht, mich selber zu hinterfragen, und so ist dieser Text und diese Sequenz entstanden.

Varianten des lyrischen Ichs: b) Utopie

E.K.: Im Film taucht ein Zitat von Hannah Arendt auf. *Der verlorene Schatz der Revolution*. Es beschreibt, was das Besondere an einer Revolte ist, dieser Moment, der schwer zu beschreiben ist, ein Schatz, der später verlorengelht. Im Film wird später [Kapuściński](#) zitiert, aus einem Text über die Revolte der Arbeiter in Gdansk. *Vollkommen fremde Menschen fühlen plötzlich, dass sie sich gegenseitig brauchen*. Und dann der Satz des Ich-Erzählers: *Ich lese darin wie in einem Buch über die Stadt der Zukunft*. Das ist ein besonderer Moment, denn es ist ein Beschreiben der Vergangenheit, projiziert auf die Zukunft.

A.H.: Ja, die Stadt der Zukunft, das ist meine Formulierung, das was ich empfinde, wenn ich den Text von [Kapuściński](#) über die Stimmung in Gdansk lese. Da geht es tatsächlich um Utopisches, das in dem Moment des Streiks in Gdansk schon vorhanden, zu sehen und zu empfinden war.

E.K.: Ja. Eine Probebohrung in der Vergangenheit im Hinblick auf menschliche Möglichkeiten.

A.H.: Ja, das sehe ich auch so. Das ist ein Grundthema des Films. Wahrscheinlich das, was hinter meinem *Getriebensein* bei diesen Filmarbeiten steht. Dieser Satz: *Ich lese darin wie in einem Buch über die*

Stadt der Zukunft ist in der Montage mit einem Blick aus dem Fenster, aus dem Studio im Hochhaus von Warschau verbunden. Später im Film wird das Bild – ein anderes, aber mit ähnlicher Perspektive – wieder aufgenommen, wenn ich eine für mich zentrale Passage von [Kapuściński](#) in seinem Buch *Schah-In-Schah* aufnehme: *Widerwillig blicken wir einander in die Augen, meiden wir jedes Gespräch. Wir brauchen einander nicht mehr.* Diese beiden Passagen gehören zusammen, und ich bin mir sicher, dass sie auch so gesehen werden, auch wenn das nicht unbedingt bewusst geschieht. Es geht also, wie du sagst, um einen Versuch, die menschlichen Möglichkeiten auszuloten, im Blick auf die Vergangenheit; und das Scheitern gehört in diesen Versuch über die menschlichen Möglichkeiten. Denn die nähere Betrachtung und Reflexion über dieses Scheitern ist meiner Meinung nach die Voraussetzung dafür, diesen Schatz aus der Verlorenheit zurückzuholen, ihn überhaupt wahrzunehmen.

E.K.: Versuch doch mal, diesen besonderen Inhalt der kurzen Phase der erfolgreichen Revolution in Polen genauer zu beschreiben.

A.H.: Die Streiks und Besetzung der Betriebe standen am Anfang. Das waren hoch konzentrierte Arbeiterschaften, mit zehntausenden Arbeitern. Die *Lenin-Werft* in Gdansk war ein Prestigebetrieb, dort wurden Schiffe gebaut, die auch in die Sowjetunion geliefert wurden. Die Stahlindustrie, die Werftindustrie, die Kohlengruben – da wurden relativ gute Löhne bezahlt, die Arbeitsbedingungen waren ziemlich schwer.

Die Arbeiter wurde damals behandelt, wie wenn sie nicht denken würden, die muss man beaufsichtigen, die besaufen sich, und nach Arbeitsende lassen sie Werkzeuge und Materialien mitlaufen. Der Arbeiter wurde auch *Robol* genannt – ein verächtlicher Begriff. Doch in den 70er Jahren kam eine junge, schon viel besser ausgebildete Generation in die Betriebe. Und man darf nicht vergessen: Die Arbeiter sahen in den Betrieben, dass nicht ihre Arbeit das Problem ist. Die Auslastung der Betriebe lag damals wahrscheinlich unter fünfzig Prozent – weil Ersatzteile fehlten, die Stromzufuhr abbrach, Rohmaterialien fehlten, wegen weit verbreiteter Misswirtschaft, Mangelwirtschaft. Das konnte man in den Betrieben sehr klar sehen. Die Ursache lag in den übergeordneten, angeblich geplanten Bedingungen. Ich war damals an Versammlungen von Grubenarbeitern in Schlesien, die haben so Dinge wie Kugellager hochgehalten und gesagt: Das liegt herum, vieles andere mehr, das ist Verschwendung, und ein Redner nach dem anderen sprach

über die Misswirtschaft oder über Villen von Parteifunktionären, für deren Bau Arbeiter der Kohlengruben abkommandiert wurden...

Später, als die unabhängigen Gewerkschaften legal existierten, besuchte ich Betriebe, in denen Selbstverwaltungsorgane eingerichtet waren. Arbeiter, Ingenieure, Oekonomen, die Probleme zu lösen begannen. Ich glaube, das war der letzte Grund für die Verhängung des Kriegszustandes, denn dies bedrohte direkt die Macht der Staats- und Partielite.

Kriegszustand in Polen:

E.K.: Die Verhängung des Kriegszustands, die militärische Niederschlagung der Revolution in Polen, wird in deinem Film mit einer Sequenz eröffnet, die fast träumerisch erscheint, eine schneebedeckte Landschaft, ein Zug fährt durch das Bild, aus dem Off ist ein Lied zu hören...

A.H.: Es ist die Aufnahme eines Liedes von Federico García Lorca, in der er selbst Piano spielt, es singt die damals berühmte Sängerin *La Argentinita*, die Aufnahme stammt von 1931. Ich weiß nicht warum, aber ich wollte dieses Lied von Anfang an in meinem Film haben. Die Sequenz über den Kriegszustand ist in dieser Form in der Montage spät entstanden. Lange Zeit war diese Sequenz viel zu detailliert erzählt, mit mehr an Archivaufnahmen, u.a. mit Ausschnitten aus der Fernsehansprache des damaligen Generals und Ersten Parteisekretärs Wojciech Jaruzelski. Auch die Geschichte von Józef Pinior, dem Aktivisten der *Solidarność* im Untergrund, wollte ich zuerst erzählen. Er hatte eine Woche vor Verhängung des Kriegszustands das Geld der *Solidarność*, das sich auf einem Bankkonto befand, in einer abenteuerlichen Aktion abgehoben und an einem geheimen Ort versteckt. Mit diesem Geld wurden dann unter dem Kriegszustand die Aktivitäten der *Solidarność* im Untergrund finanziert.

In dieser ursprünglichen Schnittversion stand die Sequenz über den Kriegszustand dem Fluss des Films im Wege. Sie war zu sehr aus den Ereignissen der Zeit heraus erzählt. Das mussten wir durchbrechen. In der einleitenden, und wie du sagst *träumerischen Sequenz*, gehen wir vom Resultat der Geschichte aus, von der Landschaft, in der Ruinen stehen, die Musik deutet vielleicht an, dass an dieser Stelle der Versuch unternommen wird, zu erforschen, was hinter dieser Geschichte, hinter dieser Landschaft als Geschichte steckt.

E.K.: In dieser Sequenz gibt es auch eine Aufnahme, in der Józef Pinior, der Solidarność Aktivist, nach seiner Verhaftung in einem Raum zu sehen ist, neben ihm ein Oberst der Staatssicherheit. Ein seltsamer Vorgang, er sitzt an einem Tisch, vor sich die Akten, die er studieren soll, aber er schaut sich diese dann doch nicht so richtig an. Es ist eine kurze Einstellung, aber die interessiert mich total, die hat mich richtig berührt.

A.H.: Das ist eine Aufnahme mit einer vermutlich fest installierten, versteckten Kamera im Polizeihauptquartier. Pinior war steckbrieflich gesucht worden, zu diesem Zeitpunkt war er Präsident der verbotenen Solidarność im Untergrund. Als er von diesem Mann der Staatssicherheit in den Raum geführt wurde, ahnte er, dass irgendwo eine versteckte Kamera installiert war. Wahrscheinlich hat man erwartet, dass er unter Druck beginnt, Namen zu nennen, Namen von Helfern u.s.w., das war das Setting. Dort, wo wir die Szene im Film abgeschlossen haben, gehen die Aufnahmen noch weiter. Pinior geht später aus dem Bild hinaus. Natürlich nicht in Freiheit, sondern nur dorthin, von wo er hereingeführt wurde, um angeblich seine Akten einzusehen. Es ist ganz klar zu sehen, wie er realisiert, was da geschieht, mit einer versteckten Kamera. Übrigens ist der Ton erstaunlich präsent, ich vermute, dass das Mikrofon im Tisch eingebaut war, man hört ziemlich laut, wenn der Oberst der Staatssicherheit auf den Tisch klopft.

Geschichte der Revolution als Geschichte über sich selbst

E.K.: Zurück zu einer inhaltlichen Frage. Die junge iranische Frau im Film, Negar Tahsili, bringt in meiner Wahrnehmung ein besonders Motiv ein, nämlich dass man auch eine Geschichte der Revolution als Geschichte über sich selbst erzählen kann. Sie hat diesen Gedanken an Filmaufnahmen, in denen Massenszenen zu sehen sind, in denen man sich selber sucht, obwohl man weiß, dass man damals noch gar nicht geboren war.

A.H.: Was mich besonders interessierte: Wenn wir uns heute mit Geschichte befassen, so tun wir das immer mit dem Gedanken, dass wir nicht dabei waren. Selbst wenn wir zu der Zeit schon lebten. Selbst wenn wir zum Zeitpunkt der Geschichte irgendwie *dabei* waren. Das, was für uns Geschichte ist, befindet sich immer ausserhalb von uns selbst. Negar Tahsili, die junge iranische Frau, kehrt dieses Verhältnis auf besondere, ganz eigene Art um. Sie spricht darüber, wie die Geschichte dieser Revolution in ihr drinq ist, dass sie *diese Geschichte ist*, auch wenn sie

zum Zeitpunkt der Revolution noch nicht existierte. Das zeigt sich auch in dem seltsamen Phänomen, dass sie sich in Filmaufnahmen aus der Zeit der Revolution selbst sucht, auch wenn sie weiß, dass sie zu dem Zeitpunkt noch nicht geboren war.

Eigenleben des Filmes / Dinge, gegen die sich das Material sträubt

E.K.: Gibt es so etwas wie ein Eigenleben des Filmes im Prozess der Montage? Dass er sich gegen gewisse Dinge sträubt?

A.H.: Wir hatten ziemlich rasch eine erste Schnittversion des ganzen Films. Wenn ich *wir* sage, meine ich immer auch Lena Rem, mit der ich diesen Film montierte, sie ist eine sehr scharfsinnige und analytisch wie schnittechnisch begabte Editorin. Wir hatten also diese erste Schnittversion und stellten fest, dass die Dramaturgie ab einem bestimmten Punkt nicht mehr funktionierte. Wie wenn der Film an diesem Punkt auseinanderbrechen würde. Es brauchte nicht lange, um herauszufinden, woran dies lag: Der Film suggerierte im ersten Teil, vor dem kritischen Punkt, eine Art Chronologie der erzählten Ereignisse. Auch wenn das nicht die Absicht war, und in der Logik der Montage auch nicht vorhanden war, löste er dieses Gefühl aus. Um dann an jenem kritischen Punkt, ungefähr in der Mitte des Films, auseinanderzufallen. Wir mussten das ganz bewusst durchbrechen. Und die Abfolge von thematischen Sequenzen verändern. Das waren eigentlich nur wenige Eingriffe, die aber ein grundlegendes Problem lösten. Wir setzten zum Beispiel eine Sequenz, die vom Streik in der Werft von Gdansk im August 1980 handelt, vor eine Sequenz mit Filmmaterial von Warschau am Ersten Mai 1980.

Und etwas anderes: Ich hatte sehr interessantes Filmmaterial über einen Besuch des Schahs von Iran in Polen 1977. Es war Rohmaterial, auf 16mm Film, noch ungeschnitten. Und ich hatte ein langes Gespräch aufgenommen mit dem damaligen Ersten Sekretär der Partei in Gdansk, Tadeusz Fiszbach. Er war es, der den Schah bei seinem Besuch in Gdansk empfing und begleitete. Er erzählte mir mit großer Bewunderung vom iranischen Schah, dem einzigen Schah-In-Schah, dem Kaiser, den er kennengelernt habe. Schah-In-Schah bedeutet *König der Könige*, und dieses Wort benutzte er auch. Ein hoher Funktionär einer kommunistischen Partei, der in den höchsten Tönen über den *Schah-In-Schah* spricht. Dazu kommt, dass der Schah von Iran und dessen Frau, Farah Diba, auf dieser Reise den Ehrendokortitel der Universität von

Poznan erhielten. Auch diese Szenen waren in dem Filmmaterial. Und Szenen einer Schiffsfahrt des Ersten Parteisekretärs Fiszbach mit dem Schah und Farah Diba in den Gewässern der *Lenin-Werft*. Es waren viele hilfreiche Elemente in diesem Filmmaterial, um historische Ereignisse zu verbinden. Der Besuch des Schahs in Polen fand 1977 statt, zwei Jahre später wurde der Schah im Iran gestürzt. Und drei Jahre später dann die Streiks in Gdansk und im ganzen Land. Ich wusste auch, dass Polen dem Schah und der Farah Diba den Ehrendokortitel nach der Revolution im Iran wieder abgesprochen hatte. Und vieles mehr.

Mit diesem Material hatten wir eine Sequenz geschnitten. Wir mussten sie wieder herausnehmen. Der Film sträubte sich dagegen. Wahrscheinlich aus mehreren Gründen. Einer davon war wohl mit der Figur des Ersten Parteisekretärs verbunden. Wie glaubwürdig ist er? Gibt es eine innere Verbindung mit anderen der im Film auftretenden Personen? Dann die Frage der historischen Details. An welcher Stelle im Film und in welcher Abfolge und Detailhaftigkeit kann ich auf einen Besuch des Schahs in Polen im Jahre 1977 zurückkommen?

E.K.: Noch andere Beispiele?

A.H.: Ich wollte einen Bezug zur Gegenwart in Polen herstellen. Ich wollte thematisieren, wie die autoritär-nationalistische Regierung in Polen die Geschichte der *Solidarność* neu zu schreiben und zu monopolisieren versucht. Ein klassischer Fall eigentlich, in dem eine autoritäre Staatsmacht die Geschichte umschreibt und sich zu Diensten macht. Mein Ansatzpunkt war die Verhaftung von Józef Pinior, einer meiner Protagonisten, im November 2016. Pinior, der schon in den Zeiten des real existierenden Sozialismus Jahre im Gefängnis verbracht hatte, wurde nun wegen angeblicher Korruption verhaftet. Man kann davon ausgehen, dass die Anklage konstruiert wurde und noch immer wird, denn ein Prozess steht bevor, die Justiz in Polen ist schon weitgehend unter Kontrolle der autoritär-nationalistischen PIS-Regierung.

Es geht dabei um die Demontage eines Aktivisten der *Solidarność*, der landesweit bekannt und als absolut unkorruptierbar respektiert wird. Am Tag seiner Verhaftung sah ich die Tagesschau des Polnischen öffentlich-rechtlichen Fernsehens TVP, das zu einer Propagandamaschinerie für die PIS umfunktioniert worden ist. Der Kommentator der Tagesschau sagte: *Leider, leider ist Józef Pinior, der Held der Solidarność, Teil einer Korruptionsbande. Die Beweislage ist erdrückend.*

Wir hatten eine Sequenz geschnitten, in der es um dieses Umschreiben der Geschichte der Solidarność ging. Um die Verhaftung von Pinior, und um die Kampagne gegen Lech Wałęsa, in der behauptet wird, er sei ein Agent der Staatssicherheit gewesen. Darum, wie eine autoritär-nationalistische Staatsmacht versucht, sich als einzige legitime Nachfolgerin der Solidarność zu etablieren.

E.K.: Und warum ging das nicht?

A.H.: Ich glaube, wir waren und sind in der Zeit zu nahe daran. Das ist Gegenwart, es fehlt die Distanz, die den Blick schärfen kann. Die Sequenz passte überhaupt nicht in den Ablauf des Films, wie wenn ich ein zu kleines oder zu großes Rad an einem Fahrzeug hätte montieren wollen. Ich musste darauf verzichten, das war ganz klar.

Varianten eines möglichen Filmendes:

E.K.: Am Ende des Films gibt es diesen Traum von der neugeborenen Julia, die unmittelbar nach der Geburt sprechen kann, und dann am Ende sich umschaute. Was ja *herumschauen* sein kann oder auch quasi sich umschaute wie *zurückblicken* in die Vergangenheit, in etwas, das man selber gar nicht erlebt hat.

A.H.: Für das Filmende habe ich vieles ausprobiert. Lange Zeit war das Filmende mit *Kapuściński* verbunden. Und immer wieder dachte ich an einen meiner Träume. Ich habe immer wieder Träume von mir aufgeschrieben, wenn sie nach dem Aufwachen noch da waren, auch in der Zeit, in der ich an diesem Film arbeitete. Und am Anfang des Films stand schon sehr früh eine Traumerzählung.

Ich hatte noch vor den Dreharbeiten einen Filmanfang und weitere Sequenzen testweise mit Drehmaterial von den Recherchereisen geschnitten. Schon da begann der Film mit dem Traum von meinem Freund und Kameramann, den ich im Film „M“ nenne. Und irgendwie drängte es mich dazu, den Film auch mit einem Traum abzuschließen. Ich hatte mehrere Möglichkeiten, mehrere meiner Träume. Die Frage – die hat sich übrigens die ganze Zeit gestellt – wie hört das Ding überhaupt auf...

E.K.: ...weil man sehr leicht vom Ende dann auf das Ganze schließt. So eine Art interpretatorischer Schlüssel für alles.

A.H.: Genau. Ich hatte verschiedene Varianten, was die Filmerzählung betrifft. Zuerst eine Variante – *Kapuściński* hat sehr schöne Texte geschrieben, als er schon im Spital lag, noch kurz vor seinem Tod. Darunter ein kleiner Tagebucheintrag über Freunde, die ihn im Spital besuchten und vereinbart hatten, nicht über die Krankheit zu sprechen, überhaupt nicht über schwere Themen, und sich deshalb eine Frage ausgedacht hatten: Wie wird eine Giraffe geboren, die schon bei der Geburt einmeterfünfzig groß ist? Und darüber schreibt er. Ein sehr schöner kurzer Text. Er, der Jahre seines Lebens in Afrika gelebt hatte, und keine Antwort wusste.

Später dachte ich, ich müßte am Filmende einen Abschluss meiner Geschichte mit dem Geheimdienst finden. Vom letzten Tag meiner letzten Reise damals nach Polen, von der Leibesvisitation und wie ich den Flug verpasste, und wie plötzlich wie zufällig ein Mann auftaucht, von dem ich weiß, dass er den Auftrag hatte, mich noch an diesem letzten Tag auf dem Flughafen *umzudrehen*.

Das war irgendwie zu wenig offen, zu viel die Rede vom Geheimdienst, zu wenig persönlich, noch zu tief im Ereignishaften steckend. Ich habe dann zwei Varianten für die Filmerzählung mit Bruno Ganz im Tonstudio aufgenommen, einen, der noch an die Geschichte mit dem Geheimdienst anschließt, und einen zweiten mit dem Traum. Erst nach der Aufnahme haben wir uns dann endgültig entschieden, ein Filmende mit der Erzählung vom Traum zu montieren.