

DER NACKTE KÖNIG – 18 FRAGMENTE ÜBER REVOLUTION

Ein Film von Andreas Hoessli



Dokumentarfilm / Schweiz / 2019 / 108 Minuten / D/d, F/f und E/d

Kinostart Deutschschweiz: 12. September 2019

Medienbetreuung:

Esther Bühlmann
Niederdorfstrasse 54
8001 Zürich
+41 79 422 29 73
mail@estherbuehlmann.ch

Pressematerial Download:

<http://vincafilm.ch/katalog/42-der-nackte-koenig---18-fragmente-ueber-revolution/>

Verleih Schweiz:

Vinca Film
Limmatstrasse 291
8005 Zürich
+41 43 960 39 16
info@vincafilm.ch
www.vincafilm.ch

Produktion:

Mira Film
Weststrasse 182
8003 Zürich
+41 43 960 36 84
info@mirafilm.ch
www.mirafilm.ch

Der nackte König – 18 Fragmente über Revolution

Logline und Synopsis	4
Iran und Polen 1979-1980 (Hintergrundinformationen)	5
Protagonisten	7
Bemerkungen des Regisseurs	15
Bio-Filmographie Andreas Hoessli	17
Interview mit Andreas Hoessli	18
Mira Film Produktionsfirma	23
Cast & Crew	24
Downloads	26

Logline

Über die Verwandlung des Menschen in der Revolution, über Geheimdienstagenten und den Versuch, ein neues Lebensgefühl im Gedächtnis festzuhalten.



Synopsis

1979: Revolution im Iran. Der Schah, «der König der Könige», muss das Land verlassen, der Ayatollah übernimmt die Macht. 1980: Revolution in Polen. Massenstreiks und die unabhängige Gewerkschaft «Solidarność» fordern die Partei- und Staatsmacht heraus. Nach 18 bewegten Monaten wird «Solidarność» mit militärischer Gewalt niedergeschlagen.

Andreas Hoessli lebte damals als Forschungsstipendiat in Polen. Dort traf er den legendären Reporter Ryszard Kapuściński, der als Korrespondent von der Revolution im Iran berichtete. Vierzig Jahre später kehrt Andreas Hoessli nach Polen zurück und befragt die Agenten des Geheimdienstes, die ihn damals observierten und anwerben wollten. Und er reist in den Iran, wo er Zeugen der Revolution und Nachgeborene interviewt. Im Zentrum steht die Frage: Was hat die Menschen damals bewegt, und was beschäftigt sie heute?

Bruno Ganz führt als Erzähler durch den faszinierenden Filmessay über das Wesen der Revolution.

Iran und Polen 1979-1980 (Hintergrundinformationen)

Im August 1953 stürzte ein Putsch, organisiert von den britischen und US-amerikanischen Geheimdiensten, die demokratisch gewählte Regierung des Ministerpräsidenten Mossadegh im Iran. Im Dezember 1970 liess die Partei- und Staatsführung in Polen auf demonstrierende Arbeiter in der Küstenstadt Gdansk schiessen. Beide Ereignisse hatten grossen Einfluss auf den Verlauf der Geschichte viele Jahre später: Auf den Volksaufstand, der im Iran 1979 zum Sturz des Schahs führte, und auf die Massenstreiks in Polen im Sommer 1980 und die Bewegung der Solidarność. In Polen verlangten die streikenden Arbeiter im August 1980 die Errichtung eines Denkmals für die getöteten Arbeiter vom Dezember 1970. Und im Iran besetzten Studenten im November 1979 die US-amerikanische Botschaft und verlangten die Auslieferung des Schahs, der sich in den USA befand. Sie befürchteten, dass die USA einen neuen Putsch planten, um den Schah wieder als Machthaber einzusetzen.



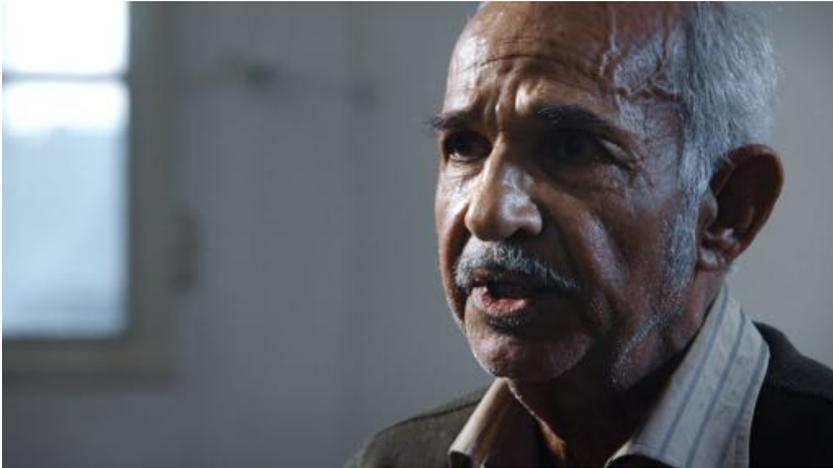
Die Revolution im Iran wurde von breiten Kreisen der Bevölkerung getragen – von intellektuellen Kreisen, von den einflussreichen städtischen Basar-Händlern, von nationalistischen Kreisen, von Sozialisten und den politisch-islamischen Kreisen um den vom Schah ins Exil vertriebenen Ayatollah Chomeini. Zu den ersten grossen Demonstrationen führte anfangs 1978 ein Artikel in einer regierungsnahen Zeitung, der Chomeini diskreditieren sollte. Chomeini wurde darin als Ausländer, als Homosexueller, als Landesverräter bezeichnet. Auf Protestdemonstrationen reagierte die Schah-Regierung mit dem Einsatz der Armee. Versammlungen zum Gedenken an die Toten führten zu neuen Demonstrationen, auf die die Regierung des Schahs wieder schiessen liess. Im November 1978 setzte der Schah eine Militärregierung ein. Massenproteste führten dazu, dass der Schah am 16. Januar das Land verliess, offiziell für eine Urlaubsreise. Am 1. Februar 1979 kehrte Ayatollah Chomeini in den Iran zurück. In seiner Rede auf dem Friedhof Behesht-e Zahra, wo viele der Toten der Revolution begraben waren, erklärte er die letzte Regierung des Schahs für illegal. Strassenkämpfe zwischen Revolutionären und Einheiten der Armee des Schahs folgten. Am 10. Februar erklärte die Armee ihre Neutralität. Eine revolutionäre Regierung unter Ministerpräsident Bazargan wurde eingesetzt, deren Ziel die Errichtung einer demokratischen Republik war. Auf die Besetzung der US-amerikanischen Botschaft am 4. November folgte der Rücktritt des Ministerpräsidenten. Der Machtkampf führte zur Vorherrschaft der politischen Islampartei unter Ayatollah Chomeini. Am 1. April 1979 wurde nach einem Referendum die Islamische Republik ausgerufen, die Verfolgung der nicht-islamischen Revolutionäre, der Linken und der Nationalisten dauerte Jahre an.



In Polen entstand 1976 das *Komitee zur Verteidigung der Arbeiter KOR*, das juristische und materielle Hilfe für die wegen Protestaktionen verfolgten Arbeiter mehrerer Industriebetriebe organisierte. Das KOR bestand aus einigen Dutzend linken Intellektuellen, die sich schon vorher, vor allem 1968, für demokratische Freiheiten engagiert und zum Teil langjährige Gefängnisstrafen verbüsst hatten. Die Mitglieder des KOR waren im Mittelpunkt eines Untergrunds, zu dem auch die Fliegende Universität und die Gruppe um die Zeitschrift *Robotnik – der Arbeiter* – gehörte, die sich zum Ziel setzte, unabhängige Gewerkschaften zu gründen und die Idee der selbsttätigen Organisation der Arbeiter zu verbreiten. Nach neuen Preiserhöhungen für Lebensmittel im Sommer 1980 brachen spontane Streiks in verschiedenen Regionen des Landes aus. Am 14. August begann der Streik in der *Lenin-Werft* in Gdansk, bei dem die kleine *Robotnik*-Gruppe in der Werft eine wichtige Rolle spielte. Die Streikenden verlangten die Wiedereinstellung der Kranführerin Anna Walentynowicz, die einige Tage zuvor entlassen worden war. Sie forderten Lohnerhöhungen und die Errichtung eines Denkmals für die getöteten Arbeiter von 1970. Rasch weitete sich der Streik auf andere Industriebetriebe und die städtischen Verkehrsbetriebe aus. Eine Woche später standen 600 Betriebe im ganzen Land im Streik und wurden von den Arbeitern besetzt. Delegierte aus dem ganzen Land fanden sich in der *Lenin-Werft* in Gdansk ein, ihre erste Forderung lautete nun: Das Recht auf von Staat und Partei unabhängige, selbstverwaltete Gewerkschaften. Zuerst wurde in den führenden Organen der Partei und der Armee der Einsatz bewaffneter Einheiten gegen die besetzte Werft geplant. Am 21. August kam eine Delegation von Partei und Regierung zu Verhandlungen in die Werft. Am 31. August wurde das Abkommen von Gdansk unterzeichnet, in dem die Staats- und Parteimacht 21 Punkte akzeptierte, u.a. das Recht auf unabhängige Gewerkschaften, die Abschaffung der Zensur, die Freilassung aller politischen Gefangenen.

Innerhalb von nur vier Monaten organisierten sich in der neuen Gewerkschaft mit dem Namen *Solidarność* zehn Millionen Menschen – fast ein Drittel der gesamten Bevölkerung. Die Zeit der legalen unabhängigen Gewerkschaft *Solidarność* dauerte 15 Monate. Am 13. Dezember 1981 verhängte die Partei- und Staatsmacht in Polen den Kriegszustand. Mehr als 10'000 Menschen wurden verhaftet, die Gewerkschaft *Solidarność* verboten.

Protagonisten



«Ich hatte immer schon Angst davor, als jemand präsentiert zu werden, der ich nicht bin. Dass ich gezwungen werde, etwas darzustellen, das ich nicht bin. Diese Angst existierte schon immer, auch heute noch.

Wir werden nie wissen, was sich in den Zellen der Gefängnisse abspielt.

Was den Gefangenen widerfährt, überall auf der Welt.

Nirgendwo. Dazu können wir absolut nichts sagen.

Was wir hören, ist von menschlichen Gefühlen beherrscht, und manchmal übertreiben wir, die Wahrheit kennen wir nicht.

Ich kenne einen Gefangenen, der, nachdem er hingerichtet worden war ...

Der Grund, warum er hingerichtet wurde ... das erfuhr ich von seiner Familie ...

Er hatte gesagt, ich will nicht freigelassen werden, weil man denken würde, ich hätte mit den Gefängnisbeamten kollaboriert.

Es ist besser, wenn ich hingerichtet werde.

Ich kenne diese Person.»

Parviz Rafie, war früher Journalist. In der Zeit der Revolution traf er Kapuściński, der als Berichterstatter für die Polnische Presseagentur nach Teheran gereist war. Später las er Kapuścińskis Buch "Shahinshah", das anfangs der 2000er Jahre in einer persischen Übersetzung herausgegeben wurde. Er bewundert Kapuściński und seine scharfen Beobachtungen der damaligen Ereignisse in Iran.



«In jedem Land verfügt der Feind über Kräfte, die die Fünfte Kolonne genannt werden. Ich möchte Ihnen für unser Land ein Beispiel nennen. Der Imam liess zu Beginn der Revolution unsere ganze Nation in einen Zug steigen, und dieser Zug bewegt sich in Richtung Glück. Unterwegs steigen einige aus dem Zug aus, aus verschiedenen Gründen, auch wegen religiöser Einschränkungen, das verleugnen wir gar nicht. Sie können sich der Revolution nicht anpassen. Der Zug fährt in hohem Tempo und sie rennen zum Ende des Zuges. Dort sind sie gezwungen, auszusteigen.»

Mohsen Rafiqdoost ist der Mann, der Ayatollah Chomeini nach seiner Rückkehr aus dem Exil am 1. Februar 1979 als Chauffeur vom Flugplatz zum Friedhof Behesht-e Zahra fuhr, wo der Ayatollah seine erste Rede hielt und ankündigte, dass er die noch vom Schah eingesetzte Regierung von Ministerpräsident Bahtiar nicht anerkenne und stürzen werde. Die Rede war der Auftakt zur Machtübernahme und zur Etablierung der islamischen Republik. Rafiqdoost wurde Kommandant und später Minister der Revolutionswächter. Als oberster Chef der Mostazafan Stiftung, die einen Grossteil der iranischen Wirtschaft kontrolliert, wurde er zu einem der mächtigsten Männer des iranischen Regimes.



«- Ich frage Sie: Wussten Sie, dass Sie observiert werden, oder vermuteten Sie dies?

- Ich vermutete es.

- Von daher rührt Ihre Selbstkontrolle. Zum Beispiel, Sie blieben vor Schaufenstern stehen, schauten, ob sich etwas spiegelt, und bewegten fast unmerklich den Kopf in die Richtung, aus der Sie kamen, weil Sie sehen wollten, ob Sie jemand verfolgt und überwacht. Sie gingen weiter, standen an einer Ampel, und schauten in die Richtung, aus der Sie sich der Ampel genähert hatten, und in dem Augenblick erkennen Sie, dass die gleiche Person, die schon beim Schaufenster in der Nähe war,

sich vor der Ampel befindet. Also waren Sie sich sicher, dass Sie observiert werden. Was sich bei Ihnen an diesem Verhalten zeigte, war eben die Selbstkontrolle.»

Tadeusz Chętko absolvierte die Schauspielabteilung der Theater-Akademie in Warschau. Nach Abschluss wurde er für den Geheimdienst der Polnischen Volksrepublik rekrutiert und im Ausbildungszentrum in Stary Kiejkuty ausgebildet. Arbeitete an verschiedenen Residenturen des Geheimdienstes im Ausland, u.a. in Prag, Zagreb und Bratislava, sowie als Verbindungsoffizier im Nahen Osten und später während des Krieges im ehemaligen Jugoslawien. 1990 wurde er durch eine Kommission überprüft und in den Geheimdienst der neuen "Dritten Republik" übernommen.



«Sie werden in einer unangenehmen Situation aufgegriffen. Sie werden nervös. Sie sind in grossem Stress. Jemand reicht ihnen die Hand und sagt: „Wir können eine Lösung finden“. Sie haben die Wahl: Sie einigen sich oder aber bekommen ernsthafte Probleme. Man schafft eine psychologische Situation der Übermacht der einen Seite über die andere. Bei der Anwerbung muss man die Person zuerst einmal unter Schock setzen, und wenn er sich daran gewöhnt hat, muss die Spannung noch gesteigert werden. Und dann erst wird ihm die Hand gereicht. Der Betroffene wird danach diese Hand ergreifen, und sich über die gereichte Hand freuen. Wenn er nicht unter Schock wäre, würde er die Zusammenarbeit ablehnen. Aber unter Zwang funktioniert das anders.»

Zbigniew Siemiątkowski studierte politische Wissenschaften und war Mitglied der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei PZPR. Nach 1990 Parlamentsabgeordneter, Staatssekretär im Präsidentenamt und 1992 Leiter der Nachfolgeorganisation des Geheimdienstes, dem Amt für Staatsschutz, danach Minister und Geheimdienstkoordinator. 2012 wurde gegen Siemiątkowski im Zusammenhang mit den geheimen Gefängnissen der CIA in Polen ermittelt, das Verfahren aber offenbar eingestellt. Die CIA-Gefängnisse befanden sich im früheren Ausbildungszentrum des polnischen Geheimdienstes in Kielkuty. Siemiątkowski lehrt und forscht gegenwärtig an verschiedenen Hochschulen zur Thematik von Staatsorganisation und Sicherheitssystemen.



*«Ich möchte dir eine Geschichte erzählen, die mich betrifft.
Als ich 12 oder 13 Jahre alt war, sagte mir mein Vater, ich solle im Autobus, im Supermarkt und an anderen öffentlichen Orten schweigen, wenn ich jemanden den Schah kritisieren höre. Ich fragte ihn: Warum? Er sagte, es könnte ein Agent des Geheimdienstes sein, der auf diese Weise nach Kritikern des Schahs sucht.
Und wenn Du Dich an der Kritik beteiligst, wird er dich verhaften und abführen.
Das war das erste Mal, dass ich Angst vor der Geheimpolizei hatte.
Und das war eine in der ganzen Gesellschaft verbreitete Angst.»*

Amir Hassan Cheheltan, ausgebildeter Elektroingenieur und Schriftsteller. In den letzten 20 Jahren konnte keines seiner Bücher im Iran gedruckt werden. Cheheltan hat für sein letztes Buch "Der standhafte Papagei" (deutsch 2018) über die Revolution in ihrem ersten Jahr recherchiert. Darüber, wie in kurzer Zeit die islamischen Führer um Ayatollah Chomeini die anderen an der Revolution beteiligten Gruppen - von der Linken bis zu den säkularen Nationalisten - von der Macht verdrängten. Cheheltan ging nach einem versuchten Mordanschlag und einer Serie von Morden an Schriftstellern 1999 für zwei Jahre nach Italien. Seit 2001 lebt er wieder in Teheran.



«Hannah Arendt spricht vom „verlorenen Schatz der Revolution“, wenn sie in ihrem Buch über die Revolution Gedichte von René Char analysiert. René Char, ein französischer Dichter, der über die Résistance schreibt, über die Widerstandsbewegung in Frankreich. Er beschreibt etwas, was wir verloren haben. Hannah Arendt nennt das den „verlorenen Schatz der Revolution“. Aber worauf beruht dieser Schatz? Im Moment der Revolution überwinden wir diese existentiellen Ängste, treten wir aus diesem existentiellen Rahmen heraus. Wir leben im Zustand der Euphorie, alles ist möglich. Der Welt wird die Hoffnung zurückgebracht, dass sie besser sein kann. Der Streik in Polen im

Sommer 1980 bedeutete diesen Zustand. Ich selbst lebte zweifellos in so einem Zustand. Das hat mich für mein ganzes Leben geprägt: Dass man anders leben kann.»

Józef Pinior studierte Recht und Sozialwissenschaften in Wrocław. Während und nach den Streiks im Sommer 1980 engagierte er sich am Aufbau der Strukturen der neuen Gewerkschaft Solidarność in Niederschlesien. Im ganzen Land bekannt wurde er durch seine Aktion im Dezember 1981, als er das gesamte Vermögenger Solidarność (80 Millionen Zloty) einige Tage vor der Verhängung des Kriegszustands von der staatlichen Bank abhob und versteckte. Pinior selbst entging der Verhaftung und wurde zum Führer der Solidarność im Untergrund. Im April 1983 wurde er verhaftet und zu vier Jahren Gefängnis verurteilt. Als Forscher arbeitete er später an der "New School" in New York und in Brasilien an Fragen der Transformation autoritärer Systeme. Die erneute Verhaftung Piniors in Polen im November 2016 wegen angeblicher Korruption löste eine Welle von Protesten aus – es wird befürchtet, dass die von der PIS-Partei kontrollierte Justiz einen "Schauprozess" mit konstruierten "Beweisen" gegen Pinior durchführen wird.



*«Als Angestellter unserer Botschaft habe ich Sie kontaktiert, und Sie sind zu mir als zu einem Botschaftsangestellten gekommen.
- Das stimmt, aber ich habe meine Geheimdienstakten bekommen und es ist klar, dass Sie für den Geheimdienst gearbeitet haben.
- Herr Redaktor, können Sie mir bitte die nächste Frage stellen?»*

Über Biographisches von **Stefan Piwowar** ist nur wenig bekannt. Er studierte Geschichte an der Universität von Warschau, danach wurde er für den Geheimdienst der Polnischen Volksrepublik rekrutiert. Er arbeitete – getarnt als diplomatischer Mitarbeiter – an verschiedenen ausländischen Residenturen des Geheimdienstes, u.a. in Bern/Schweiz, wo er offiziell Presseattaché der Botschaft war. Er hatte Kontakt mit den Journalisten und Korrespondenten, die bei ihm ihre Reisepläne vorlegen und journalistische Visa beantragten. Er wurde nach 1990 in den Geheimdienst der neuen "Dritten Republik" übernommen.



«Sie sprachen über solche übergeordneten Dinge, über die man bis dahin nur hinter verschlossenen Türen sprach. Im Familienkreis oder unter Freunden, mit leisen Stimmen. Und hier sprachen sie plötzlich direkt in die Kamera, ins Mikrofon. Sie sprachen von solchen Dingen wie Freiheit, wie Demokratie, wie echte ... Diese Arbeiter sprachen über die Zensur, was aussergewöhnlich war. Ich glaubte immer, dass die Zensur ein Thema der Intellektuellen ist, die mit der Zensur kämpft. Nun plötzlich sagen die Arbeiter: Wir wollen keine Zensur, weil wir wissen wollen, was wirklich in unserem Land geschieht.»

Jacek Petrycki studierte an der Kameraabteilung der Staatlichen Filmhochschule von Łódź. Er arbeitete als Kameramann des Dokumentarfilmstudios "WfiF" in Warschau und drehte zahlreiche Filme mit dem Regisseur Krzysztof Kieślowski, u.a. *Robotnicy 71*, *Amator* und *Gadające głowy*. Später arbeitet als Kameramann bei Filmen u.a. von Agnieszka Holland, Krzysztof Zanussi, Marcel Łoziński. Jacek Petrycki war der Kameramann, der im August die Aussenszenen für den Film *Robotnicy 80* über den Streik in der Werft von Gdansk drehte.



«Sie (die Studenten, die die US-Botschaft besetzten) dachten, sie könnten das Gebäude der Botschaft gar nicht betreten. In der Botschaft würde man Widerstand leisten und einige von ihnen töten, worauf sie sich zurückziehen würden und die Toten als Märtyrer, die von den Leuten der Botschaft zu Märtyrern gemacht wurden ... Ich will damit sagen, sie dachten, dass die ganze Aktion von Anfang bis Ende nur sieben, acht oder zehn Stunden dauern würde. Vom Eindringen auf das Gelände bis zum Abschluss der Aktion. Die Studenten konnten sich überhaupt nicht vorstellen, ins

*Botschaftsgebäude einzudringen und dort lange Zeit zu bleiben und die Botschaftsangestellten als Geiseln zu nehmen. Sie waren in eine Situation geraten, mit der sie nicht gerechnet hatten. Deshalb sage ich Ihnen: Die Filmaufnahmen, die ich drehte ...es war klar zu sehen ...
... ich drehte die ganze Zeit und konzentrierte mich auf Einzelheiten und konnte sehen, dass sie nicht wussten, wie man mit Waffen umgeht. Sie hatten diese einfach vorgefunden. Niemand hatte ihnen beigebracht, wie sie damit umgehen sollten.»*

Kamal Tabrizi drehte die Filmaufnahmen mit den Studenten, die am 4. November 1979 über den Zaun der US-amerikanischen Botschaft in Teheran kletterten und die Angestellten der Botschaft als Geiseln nahmen. Er war mit einigen der Aktion beteiligten Studenten befreundet und sympathisierte mit der Aktion, mit der die Auslieferung des Schahs erzwungen werden sollte (er befand sich in den USA). Kamal Tabrizi studierte an der Teheraner Universität der Künste. Er wurde zu einem bekannten Regisseur von kritischen, komödiantischen Filmen über die islamische Gesellschaft, u.a. mit den Filmen "Leily is with me" und "The Lizard". Die im Film gezeigten Filmaufnahmen der Botschaftsbesetzung stammen von ihm.



«Können wir Revolutionäre bleiben und gleichzeitig kritisieren, was in jenen Zeiten geschah? Können wir in eine selbstkritische Diskussion eintreten und dabei den Werten der Revolution treu bleiben? Kann ich als treue Revolutionärin hinstehen und kritisieren, was ich damals dachte, sagte und tat? Heute, da über 30 Jahre vergangen sind? Und immer noch den grundlegenden Werten der Revolution treu bleiben? Das sind Themen, die in jeder Gesellschaft zur Sprache kommen müssen, um fähig zu sein, darüber nachzudenken, was geschehen ist, über die Vergangenheit, die man durchgemacht hat.»

Masoumeh Ebtekar wurde 2017 zur Vizepräsidentin des Iran ernannt, zuständig für Frauen- und Familienfragen (eine von 12 Vizepräsidenten). Sie ist als Reformpolitikerin bekannt und durch ihre persönliche Geschichte: Sie war Sprecherin der Studentengruppe, die im November 1979 die US-amerikanische Botschaft in Teheran besetzten und die Angestellten der Botschaft als Geiseln nahmen. Sie hatte als Kind mit ihren Eltern 6 Jahre in Philadelphia/USA gelebt und spricht fließend Englisch. Masoumeh Ebtekar studierte Biochemie und unterrichtete als Professorin für Immunologie. Sie war bereits 1997 bis 2005 Vizepräsidentin, während der Präsidentschaft von Mohammed Chatami.



«Ich denke, dass die Menschen, die damals schon über 20 Jahre alt waren, für sich selber entschieden: Ich werde zur Türe hinaus und zu diesen Demonstrationen gehen, niemand kann mich aufhalten. Diese Menschen, die sich an den Protesten beteiligten, waren keine Kinder mehr, und sie haben wahrscheinlich andere Gefühle als ich, wenn sie diese Filmbilder sehen, Gefühle, die ich leider nicht haben kann. Nämlich, dass sie sich in diesen Bildern selbst suchen. Doch ich weiss nicht, wie und warum, obwohl es mich damals noch nicht gab, und meine Eltern vielleicht nicht dabei waren, und überhaupt: Wo waren meine Eltern an jenem Tag überhaupt? Ich weiss nicht, warum ich mich selbst in den Bildern suche. Da ist etwas sehr Seltsames bei diesen Bildern, in denen sehr viele Menschen zu sehen sind, und du dich selbst suchen kannst ... ein sehr persönliches Gefühl ... und ich spreche darüber vielleicht zum ersten Mal ... Ich fühle, dass mein Mund nach Blut schmeckt.»

Negar Tahsili ist gleich nach der Revolution geboren und in deren “Gründerjahren” aufgewachsen. Sie sagt, dass sie die Revolution tief geprägt hat, auch wenn sie sich dessen erst als Erwachsene bewusst wurde. Sie sagt von sich, ihr wichtigster Beruf sei Erfinderin. Sie studierte Industriedesign und hat u.a. eine Erfindung für die Desinfektion von chirurgischen Instrumenten patentiert. Später begann sie, künstlerisch-dokumentarische Filme zu realisieren, u.a. *Wee-men or Women*, in dessen Mittelpunkt eine Taxifahrerin in Teheran steht, und *Private P.art*, in dem es um Gender und Sexualität in den Werken von Künstlerinnen geht. In einer neueren Arbeit forscht sie über die Bilder, die während der Revolution im Iran entstanden sind.

Bemerkungen des Regisseurs

Mein Film handelt von Macht und Revolution. Von Menschen, die ihre Angst ablegen und sich gegen eine Macht erheben, von der man glaubte, dass sie ewig und unbesiegbar sei. Er handelt von dem *verlorenen Schatz der Revolution*, von dem die Philosophin Hannah Arendt geschrieben hat. Weil es schwer ist, diesen Schatz in Worte zu fassen, verliert er sich rasch, verschwindet aus dem Gedächtnis. Um sich ihm wieder anzunähern, braucht es die nähere Betrachtung des Scheiterns der Revolution – auch davon handelt mein Film. Und dann auch von mir selbst, dem Autor, der sich irgendwo in der Geschichte dieser Zeit als Objekt der Geheimdienste mit dem Namen *Hassan* wiederfindet. Hassan wird observiert. Er soll selber für die Dienste angeworben werden.

In der Montage des Films hatte ich eine historische Aufnahme aus der Zeit der Revolution im Iran das *Haus im Bau* genannt. Warum *Haus im Bau*? In der Filmaufnahme ist zuerst eine Gruppe von jungen Frauen, Männern und Kindern zu sehen, die wie zu einem Gruppenbild aufgestellt sind. Dann zoomt das Bild auf, und nach und nach sind immer mehr Menschen zu sehen, vielleicht mehr als Tausend, sie sitzen und stehen eng zusammen, verteilt auf sechs Stockwerke eines Gebäudes im Rohbau, an dem noch die Fassaden fehlen. Viele heben die Arme und skandieren Parolen. Alle blicken in eine Richtung, in die Richtung der Kamera. Gegen Ende der Filmeinstellung ist ein Demonstrationszug zu sehen, der unten an dem Gebäude vorbeizieht, und die Parolen vom Rohbau her werden unten wie in einem Echo aufgenommen.

Diese Szene hatte ich zum ersten Mal in einem Montageraum im *Ministerium für Kultur und islamische Führung* in Teheran gesehen. Ich wollte unbedingt eine Kopie für meinen Film. Mir kam die Szene wie die ikonografische Darstellung einer Revolution vor, die von jemandem inszeniert worden war. Einige Tage später traf ich einen der Kameramänner, der an den Aufnahmen beteiligt gewesen war. Sollte ich ihm glauben, als er sagte, die Menschen hätten sich damals spontan in dem Rohbau versammelt und verteilt, und seien nicht etwa dazu angeleitet worden? Ist es vorstellbar, dass sich eine grössere Gruppe von Menschen spontan zu einer Szene zusammenfindet, wie wenn sie den Anweisungen eines Regisseurs folgen würde?

Ich traute der *Wahrheit* dieser Szene nicht. Darum vielleicht gab ich ihr in der Montageliste diesen seltsamen Namen, *Haus im Bau*, und verbot ihr damit jede Bedeutungsstiftung. Lange Zeit wusste ich nicht, wie und wo in der Montage des Films ich diese Einstellung einsetzen sollte. Schliesslich setzte ich sie an den Anfang einer Sequenz, in der die Frage nach der Erzählweise gestellt wird in der Auseinandersetzung mit einer Revolution.

Viele Fragen, die während der Montage dieses Films in meinem Kopf aufgetaucht sind, bleiben auch jetzt noch Fragen. Warum eigentlich sind auf den Filmen und Fotografien aus der Zeit der Revolution im Iran fast immer Menschenmassen zu sehen? Und warum sehen diese Szenen fast immer genau so aus, wie man sich Bilder einer Revolution vorstellt? Und warum suchte ich in den polnischen Archiven vergeblich nach Filmaufnahmen, die unseren Vorstellungen von Bildern einer Revolution entsprechen?

Die Revolution in Polen: Ich sehe angespannte, nachdenkliche Gesichter, höre Sätze von streikenden Arbeitern: *Wir haben genug der Lügen, die Parteioberen müssen mit dem Arbeiter reden, wenn sie mit uns vernünftig zusammenleben wollen...* Ich sehe Männer, in Gruppen, auf dem Werftgelände von Gdansk, sie hören den Gesprächen zwischen Streikkomitee und Regierungsdelegation zu, die über Lautsprecher auf das Werftgelände übertragen werden. Niemand skandiert Parolen, auf den Strassen sind keine Protestmärsche zu sehen, keine erhobenen Fäuste, nur nachdenkliche Gesichter, und doch sind diese Filmaufnahmen die kinematografischen Zeugnisse einer historischen Revolution.

Vielleicht hängt dies mit der Art der Macht zusammen, der sich die Revolutionäre entgegenstellen. Die Parteimacht im *real existierenden Sozialismus*, die sich selbst auf eine vorangegangene Revolution beruft, auf die Masse als Proletariat, die Partei allein ist zuständig für den Auftritt der Massen im öffentlichen Raum. Genügt es, wenn dieses Proletariat sich selbst organisiert, in den Streik tritt und die Fabriken besetzt?

Und auf der anderen Seite der Herrscher im Iran, *König der Könige*, der sich über die Abstammung legitimiert, die monarchische Tradition, die Geschichte ist, und vielleicht braucht es die Massen, ihren entschiedenen Auftritt im öffentlichen Raum, um diese Tradition, diese Geschichte, diese Legitimation der Herrschaft zu zerstören?

Und welches sind die Folgen?

Kapuściński's Worte gehen mir durch den Kopf, die er in seinem Buch "Schah-In-Schah" über die Revolution im Iran schrieb:

Die Revolte befreit uns vom eigenen Ich, vom Ich des Alltags, das uns mit einem Male klein, nebensächlich und fremd erscheint. Voll Erstaunen entdecken wir ungeheure Energien in uns, wir sind zu einem Edelmut fähig, den wir nie für möglich gehalten hätten. Aber es kommt der Moment, da die Stimmung umschlägt und alles zu Ende geht. Unversehens zerfällt unsere Gemeinschaft, jeder kehrt zurück zu seinem alten Ich, das ihm anfangs noch Unbehagen bereitet, wie ein schlecht sitzender Rock. Aber wir wissen, dass es unser eigener Rock ist und wir keinen anderen bekommen werden. Widerwillig blicken wir einander in die Augen, meiden wir jedes Gespräch. Wir brauchen einander nicht mehr.

Kapuściński ist in dieser Passage eine schöne, dichte Beschreibung einer Atmosphäre gelungen, die die Menschen damals erfasste, auch mich erfasst hatte, zur Zeit der Revolution in Polen, und danach, kurz vor und nach Verhängung des Kriegszustands. Ja eben, in Polen. Hat Kapuściński in seinem Buch über die Revolution im Iran eigentlich darüber geschrieben, was er in seinem eigenen Land erlebte?

Während der Recherchen zu diesem Film habe ich Einsicht in die Akten des Polnischen Geheimdienstes über meine Person beantragt. Ich fand ausführliches Material, seltsames Material. Ich fand, was einige meiner Freunde vorausgesagt hatten: Eine Welt der Fiktionen. Wie und aus welchen Gründen entscheidet der Direktor einer Abteilung des Geheimdienstes, einen jungen Journalisten (mich) während eines Monats durch zwölf Agenten in drei Schichten 24 Stunden am Tag überwachen zu lassen? Wie ist es zu erklären, dass ein Analytiker des Geheimdienstes zum Schluss kommt, ich würde für einen der Geheimdienste der NATO arbeiten? Wie kommt es, dass ein Oberst des Geheimdienstes einen ausführlichen Plan entwickelt, um mich unter Druck zu setzen und zur Zusammenarbeit mit Staatssicherheit und Geheimdienst zu gewinnen?

Abgesehen davon, dass ich mir angesichts der meiner Person zugemessenen Bedeutung lächerlich vorkomme, stellt sich die Frage nach dem Selbstlauf einer Institution, die ihre Existenz durch absurde, wenig rationale, manchmal höchst gefährliche Entscheidungen und Aktionen zu rechtfertigen versucht. Vielleicht, um sich ihrer Bedeutung selbst immer wieder versichern zu können? Oder ist er Ausdruck einer hochgradigen Hilflosigkeit, von der die staatlichen Organe angesichts einer sich anbahnenden Revolution erfasst werden?

Die *Schönheit des Unbestimmten*. Diesen Begriff las ich vor kurzem in einem Feuilletonartikel. Die drei Wörter liessen mich ein Gefühl wiedererkennen, das mich damals in Polen erfasst hatte. Damals, Ende der siebziger Jahre, als ich mit einem Forschungsstipendium in Warschau lebte. Es war ein Gefühl, wie wenn sich alles Vergangene, das sich in diesem Land zugetragen hatte, in ungezählten Ritzen in der Gegenwart wiederfinden würde. Und dass die damals gelebte Gegenwart nur ein provisorischer, ein prekärer und fragiler Zustand war. Es war vollkommen unvorstellbar, dass sich diese Gegenwart in irgendeiner Art von Kontinuität in eine nächste Gegenwart weiterentwickeln könnte. Etwas Grosses und Unerwartetes würde geschehen, das zu einem vollständigen Bruch mit der Gegenwart führen wird. Dieses Lebensgefühl des Unbestimmten und Unvorstellbaren hatte seltsamerweise etwas zutiefst Befreiendes, und an diese ganz besondere Schönheit des Unbestimmten erinnerte ich mich während der Arbeiten an meinem Film. Vielleicht suchte ich auch, diese Schönheit besser verstehen zu können, und das war das eigentliche Motiv – oder mindestens eines der wichtigsten - dafür, dass ich mich an die Arbeit für diesem Film machte.

Andreas Hoessli, Januar 2019

Andreas Hoessli



Andreas Hoessli studierte Sozial- und Wirtschaftsgeschichte in Zürich und Paris. Forschungsstipendium in Warschau. Doktorat an der Universität Zürich. Korrespondent für Mittel- und Osteuropa für diverse schweizerische und deutsche Zeitungen und Zeitschriften. Ab 1985 Auslandredaktor beim Schweizer Fernsehen. Seit 1993 realisiert Andreas Hoessli als freier Filmautor Dokumentarfilme für Kino und Fernsehen. Seit einigen Jahren leitet er im Auftrag von Stiftungen Workshops und Seminare zu den Themen Gedächtnisformen im Dokumentarfilm (Beirut, Lusaka). Er ist Mitglied der Schweizer Filmakademie.

Auswahl Filme

- | | |
|------|--|
| 2019 | Der nackte König – 18 Fragmente über Revolution |
| 2006 | Swiss Sans-Papiers |
| 2004 | Wall Street |
| 2002 | Epoca – The Making of History |
| 1997 | Nachrichten aus dem Untergrund |
| 1995 | Devils Don't Dream – Nachforschungen über Jacobo Arbenz Guzmán |
| 1990 | Die letzte Jagd |
| 1987 | Verwischte Spuren |

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 Partielite 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.

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. (...)

E.K.: 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.

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.: 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.: 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.

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.: 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 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.

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. (...)

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.: Die junge iranische Frau im Film, Negar Tahsili, bringt in meiner Wahrnehmung ein besonderes Motiv ein, nämlich dass man auch eine Geschichte der Revolution als Geschichte über sich selbst erzählen kann.

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 drin 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.

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

A.H.: 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.

Mira Film

Mira Film wurde 2002 von Vadim Jendreyko und Hercli Bundi gegründet. Beide arbeiten als Autoren, Regisseure und Produzenten. Mit Partnern in der Schweiz und im Ausland produzierten sie seit 1990 zahlreiche ausgezeichnete Filme mit weltweiter Auswertung in TV und Kino.

Filmographie

- 2018 «Eisenberger – Kunst muss schön sein, sagt der Frosch zur Fliege» von Hercli Bundi, 94 Min.
- 2018 «Blue Note Records: Beyond the Notes» von Sophie Huber, 85 Min.
- 2018 «Beyond the Obvious» von Vadim Jendreyko, 52 Min.
- 2017 «Les Dépossédés» von Mathieu Roy, 90 Min.
- 2016 «Zaunkönig – Tagebuch einer Freundschaft» von Ivo Zen, 78 Min.
- 2016 «The Beekeeper and his Son» von Diedie Weng, 85 Min.
- 2016 «Calabria» von Pierre-François Sauter, 116 Min.
- 2016 «Ama-San» von Cláudia Varejão, 99 Min.
- 2015 «UNESCO Welterbe Schweiz» 34 Short documentaries for UNESCO Switzerland
- 2014 «The Chimpanzee Complex» von Marc Schmidt, 75 Min.
- 2014 «Padrone e Sotto» von Michele Cirigliano, 72 Min.
- 2014 «Eine Familie kämpft - Leben mit einer unheimlichen Krankheit» von Michael Werder, 51 Min.
- 2013 «Everyday Rebellion» von Arash & Arman T. Riahi, 110 Min.
- 2013 «Die Reise zum sichersten Ort der Erde» von Edgar Hagen, 100 Min.
- 2012 «Where the Condors Fly» von Carlos Klein, 90 Min.
- 2012 «Zwei Flüsse – Zwei Lieder» von Sarah Derendinger, 52 Min.
- 2011 «Marchesa» von Hercli Bundi, 26 Min.
- 2011 «Flying Home» von Tobias Wyss, 80 Min.
- 2010 «The House in the Park» von Hercli Bundi, 86 Min.
- 2009 «Die Frau mit den 5 Elefanten» von Vadim Jendreyko, 93 Min.
- 2008 «Geheiligt Gebein» von Dominik Wessely, 57 Min.
- 2005 «Play - don't Play» von Manfred Ferrari, 52 Min.
- 2005 «La savur dil palc» von Manfred Ferrari, 25 Min.
- 2004 «Leistung am Limit» von Vadim Jendreyko, 53 Min.
- 2004 «Pastiziers - Zucker, Heimweh, Abenteuer» von Manfred Ferrari, 25 Min.
- 2003 «Transit: Zürich – Flughafen» von Vadim Jendreyko, 53 Min.

Cast & Crew

Mit	Tadeusz Chętko Zbigniew Siemiątkowski Parviz Rafie Amir Hassan Cheheltan Negar Tahsili Mohsen Rafiqdoost Jacek Petrycki Kamal Tabrizi Masoumeh Ebtekar Józef Pinior Stefan Piwowar
Regie	Andreas Hoessli
Montage	Lena Rem
Kamera	Peter Zwierko
Ton	Hassan Shabankareh Marcin Lenarczyk Marcin Popławski Zofia Moruś
Produzent Produktion Associate Producer	Peter Zwierko Mira Film (CH) Hercli Bundi Vadim Jendreyko
Marketing und Outreach	Susanne Guggenberger
Koproduzent	Pawel Kosun Jacek Naglowski Agnieszka Janowska
Koproduktion	Centrala (PL)
Koproduzentin Koproduktion	Anna Martensen TM Film (DE)
Online/DCP Lichtbestimmung Tonmischung Tonstudio	Redspace AG Hannes Rüttimann Dominik Avenwedde Bewegte Bilder
Koproduzent TV Redaktion TVP	Telewizja Polska S.A. Marta Duzbabel
Koproduzent TV Redaktion ARTE	ARTE G.E.I.E. Sabine Lange

Mit finanzieller Unterstützung von

Bundesamt für Kultur
Zürcher Filmstiftung
Polish Film Institute
MFG Filmförderung Baden-Württemberg
Kulturfonds Suissimage
UBS Kulturstiftung
Ernst Göhner Stiftung
Robert Bosch Stiftung
Succès Passage Antenne
Filme für eine Welt

Downloads

Download Filmstills, Poster, Interview und Regieporträt:

<https://www.the-naked-king.com/de/presse-kontakt/#downloads>

