

# Bildnerische Vorgehensweisen

**Ein Gespräch mit Stefan Hayn über Dokumentarfilm  
und die Genauigkeit der hergestellten Relationen**

**Stefan, in *Dahlienfeuer* sehen wir Menschen in einer Gartenlandschaft. Worum handelt es sich da genau?**

Das ist ein ehemaliges Gartenschauland in Neukölln, wo jedes Jahr eine Dahlienschau stattfindet. Viele Menschen kommen auch, um zu fotografieren. Es geht mir dabei aber nicht so sehr um eine Milieustudie.

**Ich fand vor allem interessant, dass der Film das dokumentarische Verhältnis im Bild selbst herstellt. Du sprichst Menschen an, und zwar offensichtlich ohne dass es Vorgespräche gegeben hätte.**

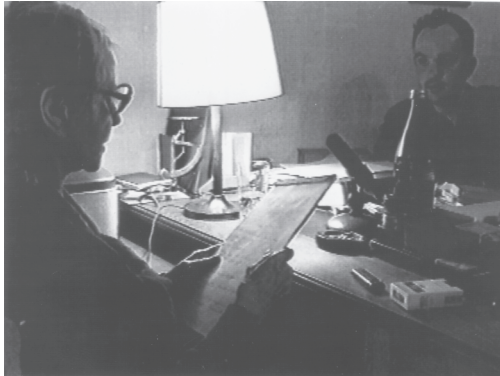
Wichtig ist vielleicht, dass der Film an einem Tag gedreht wurde, dass er – wie man am Licht sieht – chronologisch geschnitten ist und die Gespräche im Film auch in dieser Reihenfolge stattgefunden haben. Es gibt also keine, wie man sagt, vorab gecasteten Protagonisten. Ich habe schon 2002 bei der Veröffentlichung des Films *Schuldnerberichte* (in Zusammenarbeit mit Anja-Christin Remmert) argumentiert gegen etwas, das ich „repräsentative Authentizität“ genannt habe. Vor allem die Gesprächsfilme, die seitdem und auch schon davor entstanden sind, also zum Beispiel *Am Israel chai* (1996), *Gespräche mit Schülern und Lehrern* (2000) oder *Als Landwirt* (2007), machen durch ihr gewissermaßen zufälliges, nichtrepräsentatives Zugehen auf Menschen und andererseits durch die manchmal „überrepräsentative“ Art, sie im Bild zu zeigen (Schrifttafeln, Kostüme), Gegenvorschläge zu dokumentarischen Übereinkünften. Auch *Dahlienfeuer* könnte in diesem Zusammenhang diskutiert werden.

**Bestimmte Dinge, die in den meisten Fällen in das Off verlegt werden, sind in *Dahlienfeuer* im On des Bildes und des Tones. Man kann sich zum Beispiel nie ganz sicher sein, ob ein Gespräch gelingt. Allmählich wird auch klar, dass du an einem bestimmten Tag drehst: Es ist der Tag der Deutschen Einheit. Du sprichst Deutsche an.**

Was heißt Deutsche? Es kommt auch eine Frau aus Taiwan vor, die nicht hier sozialisiert wurde, die nicht hier aufgewachsen ist. Ich bin sehr intuitiv vorgegangen. Und das Publikum einer



Gespräche mit Schülern und Lehren (2000) Stefan Hayn



Am Israel chai (1996)



Als Landwirt (2007)

solchen Dahlienschau gibt nicht unbedingt einen repräsentativen oder möglicherweise gewünschten Querschnitt wieder. Das war 2014, der 3. Oktober 2014, also wenige Monate bevor sich viele Menschen hier nach Europa aufgemacht haben. Die Gespräche sind fast unverändert im Film, besonders das erste mit allen Sprech- und Atempausen. Gewagt habe ich diesen weitergehenden Schritt bei der Aufnahme und Montage zum einen nach dem Film *STRAUB* (2006–2014), der über einen langjährigen malerischen Erinnerungs- und Vergegenwärtigungsprozess das Werk von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet aus einer persönlichen Perspektive betrachtet, und zum anderen aufgrund der Erfahrung mit den davor gemachten Gesprächsfilmen, die Erzählungen jeweils unterschiedlich zueinander in Beziehung setzen. *Dahlienfeuer* verdichtet weniger. Als Zuschauer kann man quasi live überprüfen: Wie passiert zum Beispiel die Zusammenarbeit mit der Kamerafrau Bernadette Paaßen und dem Tonmann Achim Burkart? Wann wird welche Frage wie gestellt?

**Ich meine Deutsche in dem Sinn, wie Hans Haacke das in seiner Installation im Bundestag differenziert hat: „Bevölkerung“ und nicht „Volk“. Menschen, die in Deutschland leben und mit dem Land eine Geschichte haben. Du sprichst sie auf ihr Gefühl an, auf ein Lebensgefühl beziehungsweise Alltagsgefühl.**

Ich benutze das Wort „Gefühl“ bewusst.

Aufgrund der nicht nur theoretischen Beschäftigung mit Psychoanalyse würde ich es in keiner Weise kleinreden. Peter Nestler hat gesagt: Ich will auch das Denken dabeihaben. Entsprechend würde ich heute sagen: Ich will auch das Gefühl dabeihaben. Und zwar in dem Sinn, wie der Film versucht, auch zurechtgelegte und übernommene Gefühle zur Sprache zu bringen. Heute

morgen kam im Radio der Kommentar eines Soziologen unter der Überschrift „Das Versagen der Linken“, was ich problematisch finde. Seine Frage aber steht im Raum: Warum reüssiert im Moment eine nationalkonservative Bewegung – euphemistisch ausgedrückt – vor dem Hintergrund, wie er sagte, „von schwerwiegenden Finanz- und europäischen Zivilisationskrisen“. In *Dahlienfeuer* sagt eine Frau: „Ich hab’s gut, ich hab’s sehr gut, ja, ich hab’s nur gut.“ Der Radiokommentator betonte, dass es nicht mehr gehe, sich einfach hinzustellen und zu behaupten, man habe das richtige Bewusstsein im falschen Leben. Vielleicht setzt der Film an einem ähnlichen Punkt an, wenn er versucht, sehr direkt aufgenommene Lebensäußerungen in ihrer Angreifbarkeit nicht zu entwerten, und gleichzeitig sehr explizit nachfragt, wo jemand politisch, persönlich, emotional steht.

**Du meinst, diese Position des Heraustretens aus einem falschen Bewusstsein, die ja ein Aspekt kritischer Theorie ist und war, kann niemand für sich reklamieren?**

Ein Film steht ja für sich. Es geht dann nicht mehr um meine Befindlichkeit – eher vielleicht darum, ob sich ein ambivalenter Raum öffnet, der es erlaubt, dass Zuschauer auch eigene Fragen wiederentdecken. Ich habe neben diesen Filmen mit Fragen und Antworten auch Filme gemacht wie zum Beispiel *Ein Film über den Arbeiter* (1997), die „eigene“ Antworten recht explizit aussprechen. Ich finde es wichtig, dass es beides gibt. Das Involviertsein oder die Befangenheit, wie ich es an anderer Stelle genannt habe, ist in *Dahlienfeuer* auch sicht- und hörbar. Bei einer Aufführung in Hamburg gab es einen großen Lacher, als ich im Film zur letzten Gesprächspartnerin sagte: „Wir haben ja heute mit verschiedenen Leuten gesprochen, bei vielen ging’s schnell um Kriegssituationen ...“ Der Lacher meinte wohl: Du hast das den Menschen doch in den Mund gelegt.

**Mein Eindruck war auch ein wenig, dass du das Gespräch in eine Richtung lenkst.**

Jede Verständigung, auch unser Gespräch, will ja in Gang gebracht werden, oder? Das Intentionale, Provokatorische ist sicher eine große Frage. Es gibt zwei Bücher des Psychoanalytikers Aron Bodenheimer: *Warum? Von der Obszönität des Fragens* und *Verstehen heißt antworten*. Schon die beiden Titel weisen auf etwas hin, über das es sich nachzudenken lohnt. Es geht mir nicht darum, Polemiken zu wiederholen gegen „Interviewtechniken“, wie sie an Film- und vielleicht auch Journalismushochschulen



Ein Film über den Arbeiter (1997)



Dahlienfeuer (2016)

möglich ist und gezeigt werden kann. Ein Gespräch ist im Leben im guten Fall in ein Vorher und Nachher eingebunden. Das Bildermachen reißt das heraus. Und aufgrund von Schuldgefühlen, die dadurch oft auf Macherseite entstehen, werden bei Gesprächen über Dokumentarfilm Lauterkeitsbeteuerungen und scheinmoralische Übereinkünfte formuliert. Stichworte sind: Einfachheit, wahre Momente suchen, große Nähe zu den Protagonisten. Das ist vollkommen ausgehöhlt. Und die darauf bezogenen Tabubrüche oder ironisch apostrophierten Zuspitzungen, von denen andere Dokumentarfilme leben, umschiffen die Fragen. *Dahlienfeuer* versucht die Zweifelmomente, die zweifelhaften Momente auf beiden Seiten nicht zu verstecken, aber auch nicht auszunutzen.

**Du konfrontierst die Leute mit einem Thema, das nicht zum Ort passt, aber zum Tag. Du nimmst dir das heraus, sie in ihrer Mue zu stören. Dabei hast du auch Glück: Du triffst auf drei Frauen, die drei Generationen deutscher Geschichte vertreten.**

Kann man das einen Glücksfall nennen? Ich würde abstreiten, dass die Aussagen nur von mir provoziert werden. Es ist ja unüberhörbar, dass an dem Tag ständig Hubschrauber zu hören waren, und zwar so laut, dass der Tonmann Schwierigkeiten hatte, die Gespräche zu angeln. In der Mischung haben wir dann versucht, das wiederzugeben mit der Surroundtechnik, aber ohne es zu forcieren. Der Film verwendet ja durchgängig Originalton. Wenn ich vor einer Dahlie einen Synchronschnipser zeige, ist das fast ein Witz darüber, so als würde die Blume auch etwas sagen, was genau im On wiedergegeben werden muss. Ich spreche die Menschen auf Dinge an, die da sind, ja: der Krieg in Syrien, in der Ukraine. Das ist eine Frage des Jetzt. Die Bezeichnung „Dokumentarfilm“ verweist ja auch stark auf die heutigen Archivierungsbestrebungen. Meine Filme versuchen eher ein Jetzt herzustellen, inhaltlich und bildnerisch, so wie es der erste Satz in *Ein Film über den Arbeiter* fordert.

**Siehst du diesen jüngsten Film in einer bestimmten dokumentarischen Tradition?**

Du hast in einem Text über *Weihnachten? Weihnachten!* den Begriff „Cinéma vérité“ gebraucht. Ich sehe mich nicht so sehr in dieser Richtung. *Dahlienfeuer* zeigt auch die Aufnahmegeräte, die immer unkomplizierter Abbildbarkeit in jeder Situation und darüber hinaus auch noch

gelehrt und später professionalisiert werden nach dem Rezept: Wann stellt man wie Einvernehmen her? Wann kommt die wichtige Frage? Wie provoziert man einen Dissens? Alles ganz strategisch und zeitökonomisch gedacht. Darum ging es mir nie, sondern tatsächlich ums Inhaltliche und darum, welche vorsichtige Form der Öffnung in einer gefilmten Begegnung

die sofortige Verbreitung der hochauflösenden Wirklichkeitsbilder in Aussicht stellen. Peter Nestler hat gesagt: Er spricht mit den Leuten und die wissen, was er macht, er will sie nicht überrumpeln und es geht nicht um ein „Mithängen im Alltag“. Das habe ich sofort verstanden, das hat mir entsprochen. Beim Cinéma vérité denke ich oft, dass zu sehr von der Materialerzeugung ausgegangen wird.

**Das wäre die Methode Wiseman: so lange da zu sein, dass man unsichtbar wird.**

In *Dahlienfeuer* wird vielleicht der von der Technikentwicklung vorgegebene Impuls – erst mal alles aufnehmen jenseits der Frage „Was mache ich mit den Bildern?“ – vor dem Hintergrund der heute popularisierten „Consumer“-Bedingungen anschaulich.

**Könnte man das nicht ins Positive wenden? Jetzt ist eben jeder Moment wahr.**

Im Leben ist jeder Moment wahr. Man kann sicher sagen: Jedes nebenbei und unbewusst gemachte Bild hat eine Wahrheit. Aber das ist nicht interessant. Ein Komponist muss sich auch überlegen: Wie steht der Moment im Zusammenhang? Die Genauigkeit der hergestellten Relationen macht schon die Bedeutung von etwas aus, was man vielleicht weiterhin Kunst nennen möchte.

**Könnte deine Position in dieser Angelegenheit damit zu tun haben, dass du auch Maler bist?**

Was heißt Maler sein? Oder Dokumentarfilmer? Vielleicht für Momente eine intensive Arbeit in Relation zu dem, was andere erreicht oder behauptet haben, fortzusetzen oder auch nicht. Der große Einschnitt, um den es hier geht und der ja genau untersucht und besprochen wurde und wird, ist die Erfindung der Fotografie, also der Möglichkeit, an Apparate gebundene Bilder herzustellen und anzuschauen. André Bazin hat in mehreren Texten diesen Einschnitt diskutiert. Und Gertrud Koch hat auf den „Übertrumpfung“-Impuls beim Film/Kino hingewiesen. Schon die Romantik war an der Absichtslosigkeit interessiert. Bei Courbet, Cézanne, auch Thomas Couture wird der Wunsch sichtbar, eine Tür aufzustoßen aus der hoch entwickelten, auch krisenhaft zugespitzten bürgerlichen Kunstbegriffsdiskussion. Repräsentations- und Realismusfragen stellten sich differenzierter. Fotografie und Film reizen bis heute zur Ansicht: Ich pinsle doch nicht mehr eine Fläche voll in vielen Schichten oder quäle mich mit einem Text in vielen Überarbeitungsschritten ab. Nein, ich bestimme nur noch den Rahmen, und der Apparat zeigt dann die Wirklichkeit fast von selbst, „ohne zu viel zu interpretieren“, wie Joachim Gasquet den Maler Cézanne sagen lässt. Die cineastische Welt konnte in der Folge eine Parallelentwicklung zur „alten“ Kunstwelt aufmachen. Das war auch leicht mit bestimmten Emanzipationsvorstellungen kurzzuschließen. Klaus Staeck hat letztes Jahr eine Ausstellung in der Berliner Akademie der Künste initiiert, in der Arbeiten, die sich gegen den Kunstcharakter wehrten, gezeigt wurden. Heute ist die Tendenz ja eher wieder, dass man bei aller Alltagsanbindung zurück ins Museum will. Gerade auch im Bewegtbildbereich.



STRAUB (2006–2014)

**Ist *STRAUB* ein Dokumentarfilm genau über die Grenzstelle zwischen fotografischem Zeitalter und dem Zeitalter davor, wobei das nicht nur ins frühe 19. Jahrhundert zu datieren wäre, sondern ständig neu zu markieren ist?**

Ich weiß nicht. Wichtig ist die Bewegung, die der Film macht. Welche Bewegung geht nach vorn, und welche geht zurück? Wie treffen Einstellungen aufeinander?

**Kannst du die Bewegung benennen?**

Wie im Leben. Ein Moment ist vergangen, auch wenn er erst vor fünf Minuten war, er ist doch vergangen. Man kann sich aber als Mensch erinnern. Damit ist diese Vorwärts- und Rückwärtsbewegung angelegt. Das bringt Abstraktions- und Symbolisierungsfähigkeiten mit sich, aber auch viele Ängste.

**Es gibt verschiedene Elemente in *STRAUB*: einen eingelesenen Drehbericht, einen eingelesenen Text von Robert Antelme. Deine gemalten Bilder sehe ich an der Stelle von Außenaufnahmen oder gar Inszenierungen. Allerdings gibt es auch gespielte Elemente. Du spielst selbst mit.**

Ich trage ein Bild durch die Gegend, ja, mit einem festgeschraubten Christustorso. Das ist ein spezielles Bild, weil das gemalte Grünewald-Bild, auf das es sich bezieht, quasi verkörperlicht und verräumlicht ist. Dieser tote Körper, der am Bild hängt, stand lange bei meiner Mutter auf dem Dachboden. Eine Verwandte hatte mich nach Colmar mitgenommen, danach habe ich mit 14 dieses Ding gebastelt. Man sieht ja, dass es sehr schwer ist, dass ich es wahrscheinlich loswerden möchte. In diesen Filmsequenzen wird das Zusammengefügte, das du aufzählst, vielleicht noch auf einer anderen Ebene spürbar. In *Dablienfeuer* gibt es auch einen Moment, in dem eine Blume quasi eine Eigenbewegung macht. Das ist so ein Moment, ohne dass ... Ich lass das mal so stehen.

## Ohne dass?

Ohne dass man es auf den Begriff bringt. Nicht jedes absichtslos gemachte Bild kann diesem Anspruch genügen. Wenn ich mich auf ein Bild oder viele Bilder, die ein Mensch gemacht hat, einlasse und das Bilder sind, die eine gewisse Intensität haben, kann ich unterschiedlich damit umgehen. Man kann sich distanzieren, man kann es auf einen Begriff bringen, damit hat man sich auch ein Stück distanziert, oder man kann es an sich heranlassen. Das wären weiter gehende Berührungen, die auch eine Veränderung bei einem selbst nach sich ziehen. Das ist eine Frage der Bereitschaft und auch von anderem. Vielleicht geht es im Film *STRUB* um die Veränderungen, die so ein Werk nach sich zieht, wenn man sich darauf einlässt. Dahinter steckt sicher auch die Frage, welche Veränderungen menschliche Begegnungen überhaupt bei einem auslösen dürfen – beispielsweise über Bilder.

**Das Bild der Blume in *Dahlienfeuer* steht für sich als ein Moment, von dem man sich berühren lassen kann, als ein Bild der Kontemplation, das man nicht mit Bedeutung aufladen sollte.**

Auf jeden Fall kommen die Leute mit gutem Recht wegen solcher Momente dorthin. Bei der filmischen Konstruktion muss ich, wie wahrscheinlich auch bei der kompositorischen Aufgabe in der Musik, mit dem Zeitvergehen, den Gefühlen dabei und auch der Zeitverdichtung umgehen. Wir haben an einem Tag gedreht, ich habe ein halbes Jahr intensivst geschnitten. Beispielsweise zeigt die Einstellung mit der Blume, die ich beschrieben habe, am Ende des Films als „Eigenbewegung“ etwas, was vielleicht hinausweist über die Frage, mit der man den Film auch zusammenfassen kann: Was ist los in diesem Land? In *Dahlienfeuer* wie im Film *STRUB* spielt der Rhythmus eine wichtige erzählerische und inhaltliche Rolle.

**Sind die Wasserfarben in *Malerei heute* (2005, in Zusammenarbeit mit Anja-Christin Remmert) ein Vorgriff auf das entlastete oder entwertete Bild der digitalen Allgegenwart?**

Das würde ich als zu äußerlich empfinden, und es stimmt meiner Meinung nach auch nicht.

Aquarellmalerei ist nicht leichter als Ölmalerei und sehr besonders. Das sieht man an den Aquarellen von Hopper, Porter und vielen anderen. Es dauert, bis ein Aquarell trocknet, besonders wenn man es im Freien sehr flüssig malt. Beim Trocknen passiert viel. Das Öl erscheint weiterhin in einem gewissen Sinn nass, beim Aquarell kann man beim Warten aufs Trocknen beobachten, wie das, was man der Wirklichkeit entnommen hat, in gewisser Weise verblasst oder sich



Malerei heute (2005)



Schuldnerberichte (2001–2002)

kale Verdichtung der Malerei mit der horizontalen des Films in Beziehung zu setzen, wie es *Malerei heute* und *STRAUß* versuchen, hat viel mit den Bildern zu tun, mit denen wir ständig im Alltag zu tun haben.

**Nochmals zu dem anderen Pol, den *Schuldnerberichte* (2001–2002) im Vergleich zu *Dahlienfeuer* darstellt. Da inszenierst du sogar?**

Zwei der zuerst ent- und dann wieder reauthentifizierten *Schuldnerberichte* werden von Verschuldeten selbst dargestellt, ohne dass der Film aufklärt, wer von den Darstellern und Darstellerinnen nun seinen oder ihren „eigenen“ beziehungsweise „fremden“ Bericht vorträgt. Vielleicht ein bisschen wie in den sehr differenzierten Zeitschriftenreportagen von Alexander Osang aus dieser Zeit zeigt sich in *Schuldnerberichte* auch der biografische Einschnitt, den 1989 für viele Menschen bedeutet hat. Vor diesem gesellschaftlichen Hintergrund etwa zehn Jahre nach der Wiedervereinigung und angesichts der damals steigenden Bedeutung dokumentarischer Fiktionalisierungen, wofür beispielsweise Andres Veiels *Black Box BRD* (2001) steht, war mir ein grundlegendes inhaltliches und ästhetisches Dekonstruieren von dokumentarischen Wirklichkeitsbehauptungen wichtig. Ich sah mich nicht so sehr der Tradition zugehörig, die Dokumentarfilm als Genre verteidigt und dabei schon immer auch doppelbödig agiert hat. Interessanter fand ich eine Tradition, die bei jeder filmischen Aufnahme zwei Seiten auslotet: eine Seite, die man als dokumentarische bezeichnen könnte, die zeigt, wie die Welt in einem bestimmten Moment ist. Und eine andere Seite, die man als fiktionale bezeichnen könnte, die deutlich macht, dass es auch um die Vorstellungskraft geht, und fragt, wie etwas auch anders aussehen oder gehen könnte. Wenn eine Aufnahme gelingt, dann sind diese beiden Dinge da, und wenn ein Film in seiner Gesamtbewegung und Montage gelingt, dann ist eine Schwingung hergestellt zwischen den beiden Seiten. Nur so funktioniert auch ein Spielfilm auf eine interessante Weise, und es stellt sich eine Erzählung ein, die weiter reicht. Wenn man aus dem Kino hinausgeht, ist das Leben weiter und breiter als das, was man in einer sehr weit gehenden Konstruktion versucht.

verändert. Die Malerei ist ein extrem „zeitbasiertes Medium“. Wobei ich den Medienbegriff gern weglassen würde, weil er mir zu stark mit Vorstellungen von einer scheinbar reibungslosen, nicht an Grenzen stoßenden Kommunikation verbunden ist.

**Was wäre ein denkbarer Begriff statt „Medium“?**

Bildnerische Vorgehensweise. Bei der Malerei findet die Zeitverdichtung auf der Fläche und „vertikal“ in Schichten statt, die lineare, „horizontale“ Zeitverdichtung beim Film ist eine sehr andere. Die vertikale