

Andreas Becker

## „Boxen Sie weiter?“

### Hinweise zur Interviewgeschichte (I) u. Interview mit J. Kuhn (II)

#### I: Hinweise zur Form und Geschichte des Interviews

Am 21. Juni 1969 verliert der Profi-Boxer Norbert Grupe bereits in der dritten Runde den Kampf gegen Óscar Bonavena. Das einen Tag später im *Aktuellen Sportstudio* geführte Interview ist ungewöhnlich. Bereits nach den ersten Fragen von Sportmoderator Rainer Günzler, wie es denn Grupe gehe nach dem gestrigen Kampf, schweigt dieser. Auch nach weiteren variierenden Fragen bringt Günzler den Boxer nicht dazu, irgendetwas zu antworten. Der Sportmoderator schließt das Gespräch: „Dann gestatten Sie mir vielleicht noch eine weitere Frage, ich hoffe auf eine Antwort. Was machen Sie demnächst? Boxen Sie weiter? Gehen Sie nach Amerika? Werden Sie wieder Schauspieler? Oder wie sieht's aus?“ Wieder Schweigen. Schließlich steht Grupe auf, um dann doch noch, murmelnd, etwas von sich zu geben: „Es war sehr aufschlussreich und es freut mich, dass Sie nach wie vor dem Boxsport mit freundlichen Augen und Worten gegenüberstehen. Recht schönen Dank, Herr Günzler.“

Das „Gespräch“ ist interessant, weil es mit den Rollenerwartungen bricht. Grupe macht das Spiel des inszenierten Fragens nicht mit. Weder hat der Sportmoderator ein eigenes Interesse am Kampf noch geht es ihm um technische Fragen. Die Einstiegsfrage bereits ist provokativ: „Wie fühlen Sie sich nach den fünf Niederschlägen von gestern Abend?“ Üblicherweise folgt jetzt zurechtgelegte Rhetorik. Aber das ist es wohl, was Grupe nicht will: sich erklären. Die Erwartung eines Millionenpublikums reicht nicht aus, um Grupe zum gespielten Antworten auf inszenierte Fragen zu bewegen. Und dem Moderator gelingt es nicht, ein gemeinsames Interesse oder Thema jenseits dieser zurechtgelegten Frage-Antwort-Schablonen zu finden, weil er sich seiner Rolle sicher glaubt. Sein „Sparringpartner“ treibt mit ihm Schattenboxen. Die wenigen Minuten des Gesprächs stellen die gewöhnli-

che Methodik des interviewenden Fragens bloß: Man stellt die Fragen im Fernsehen nicht nach dem Interesse, erlaubt sich keine Spontaneität, sondern spekuliert auf Gefühle. Man thematisiert die Schwäche des Anderen, indirekt, trifft ihn am wundesten Punkt, und glaubt, das Publikum goutiere dies. Immer muss in Interviews etwas besprochen werden. Pausen, glaubt man, empfinde der Zuschauer als unangenehm. Und nun dies: Eine mehrminütige Pause, zur besten Sendezeit.

Würden Grupe und Günzler nicht vor der Kamera sitzen, ginge dem Gespräch eine wesentliche Dimension verloren. So aber wird es zu einem reflexiven Dokument. Wenn auch hier sprachlich nichts gesagt wird, so zeigen doch die mimetischen Reaktionen, auch die Naheinstellung der Kamera, wer hier was erwartet. Doch der Schuss-Gegenschuss geht fehl, weil Grupe defensiv ist und sich nicht selbst „spielen“ will.

Als Grupe auf die ersten Fragen eine versteinerte Mimik zeigt, dann verhalten lächelt, wechselt Günzler plötzlich die Rollen, berichtet über Grupe in der dritten Person: „Er ist umgekippt. Ich weiß, er hat mir es vorher erzählt.“ Während Grupe, in Großaufnahme (!), den Moderator in Ruhe anblickt, hält dieser sich weiterhin an seinen vorstrukturierten Fragen fest und liest diese nacheinander ab. Diese fehlende Spontaneität Günzlers, die ganze Zurichtung dessen, der „gefragt“ wird, zeigt sich erst im Zusammenspiel von Visuellem und Akustischem. Das Bild kennt keine Stille, es zeigt auch noch die Reaktion auf diese. Und das ist es wohl, was Grupe beabsichtigte. Beide Inszenierungen, die Günzlers und die der Kamera-Regie, stürzen wie ein Kartenhaus zusammen. Grupe hat den Boxkampf verloren, lässt ein zweites, mediales K.o. aber nicht zu.

## Gespräch und Interview

Menschen sprechen schon immer miteinander. Eine Sprache lernen meint, angesprochen zu werden.

„Die Menschen“, schreibt Nicolas Trublet, „sind nur durch das wechselseitige Mitteilen ihrer Gedanken miteinander gesellig. Das Medium dieser Mitteilung ist die Rede, unendlich variierbar durch den Gesichtsausdruck, die Gestik, die verschiedenen Stimmlagen. Kein anderes Medium wäre so bequem und so anwendbar. Ich rede, und augenblicklich teilen sich meine Ideen und Empfindungen dem, der mir zuhört, mit; meine ganze Seele geht sozusagen in die seine über. Dieses Mitteilen meiner Gedanken verursacht in ihm wiederum neue, die er mir seinerseits mitteilt. Das ist eines unserer lebhaftesten Vergnügen, dadurch erweitern sich unsere Kenntnisse, dieser gegenseitige Handel ist die Hauptquelle unseres geistigen Reichtums.“ (Trublet 1986: 194)

Dem politischen, rhetorischen Sprechen kommt schon in der Antike eine wichtige Funktion zu. Logographen wie Lysias etwa, man denke an Platons berühmten *Phaidros*-Dialog, fertigen schriftliche Reden an, die dann von den Angeklagten vor dem Gericht mündlich vorgetragen werden. Überhaupt lassen sich Platons Dialoge als Notate von Gesprochenem verstehen. Sie kennen das Abschweifen, Fehlgehen des Mündlichen, die Revision, das Zweifeln und Problematisieren. Und Sokrates' Mäeutik kann als Urform diskursiven Erkennens gelten, zu dem auch das journalistische Interview gehört. Ein solches Fragen ist „Hebammenkunst“. Sokrates, Sohn der Hebamme Phainarete, übe „dieselbe Kunst“ aus (*Theaitetos*, 572), „Geburtshilfe leisten nötigt mich der Gott, erzeugen aber hat er mir gewehrt. Daher bin ich selbst keineswegs etwa weise, habe auch nichts dergleichen aufzuzeigen als Ausgeburt meiner eigenen Seele. Die aber mit mir umgehen, zeigen sich zuerst zwar zum Teil gar sehr ungelehrig; hernach aber, bei fortgesetztem Umgange, machen alle, denen es der Gott vergönnt, wunderbar schnelle Fortschritte, wie es ihnen selbst und andern scheint; und dieses offenbar ohne jemals irgend etwas etwa von mir gelernt zu haben, sondern nur selbst aus sich selbst entdecken sie viel Schönes und halten es fest; die Geburtshilfe indes leisten dabei der Gott und ich.“ (*Theaitetos*, 574-575)

Galileo Galilei nutzt in seinem *Dialog über die beiden hauptsächlichsten Weltsysteme. Das Ptolemäische und das Kopernikanische* von 1632 diese dialektische Form genau wie Erasmus von Rotterdam. Platons Dialoge geben sich selbst die Form eines transkribierten, aufgezeichneten alltäglichen Gesprächs.

Interviews sind eine journalistische Form des für ein Publikum aufgeführten Gesprächs, bei der es per conventionem einen Fragenden und einen Antwortenden gibt. Jedes Interview ist eine Art „improvisierter Theaterdialog“; nur deshalb nicht profan, weil es ein Interesse am Besprochenen gibt, man besondere Gäste einlädt, Experten, Stars, Zeugen. Interviewende Gespräche bilden ihren performativen Charakter mit ab. Was sich bei dem vorgestellten Günzler-Gruppe Interview auch heute noch zeigt, ist der Ereignischarakter, der – trotz eines nahezu vollständigen Ausfalls von Information – bleibt. Selbst wenn nichts beantwortet wird, kann ein Interview noch interessant sein.

Erst im 19. Jahrhundert wird es üblich, Interviews für Zeitungen und Illustrierten zu führen. Der Gestus des transkribierten Gesprächs kommt dem (konsumierenden) Leser entgegen. Antwortet der Gefragte in Echtzeit, so kann doch der Leser sich Zeit nehmen, das Gesagte analysieren, zerlegen, in Zusammenhänge stellen. So klug jemand auch antworten mag, in solch einer Konstellation präsentiert, wird selbst noch der komplizierteste Gedanke leicht nachvollziehbar.

So hoch die Popularität dieser Form des üblicherweise dialogischen Sprechens ist, so wenig hat sich die Wissenschaft mit ihr beschäftigt. Das mag auch an der Hybridität und Vielgestaltigkeit dieser Erzählgattung liegen. Es ist ein Sprechen, das eine Nähe zum Verhör und der Vernehmung mit seinen Formen des Protokollierens, zur „Datenerhebung“ genauso aufweist wie zum therapeutischen und diagnostischen Gespräch. Man denke an die Bedeutung der Anamnese in der Medizin, die fragend erhoben wird, oder an Sigmund Freuds *Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung*, wo es heißt, der Arzt „soll dem gebenden Unbewußten des Kranken sein eigenes Unbewußtes als empfangendes Organ zuwenden, sich auf den Analysierten einstellen wie der Receiver des Telephons zum Teller eingestellt ist. Wie der Receiver die von Schallwellen angeregten elektrischen Schwankungen der Leitung wieder in Schall-

wellen verwandelt, so ist das Unbewußte des Arztes befähigt, aus den ihm mitgeteilten Abkömmlingen des Unbewußten dieses Unbewußte, welches die Einfälle des Kranken determiniert hat, wiederherzustellen.“ (Freud 1975: 175-176) Der Arzt bediene sich „seines Unbewußten in solcher Weise als Instrument“ (ebenda, 176). Freuds Gesprächstechnik lehnt „alle Hilfsmittel [...], selbst das Niederschreiben ab und besteht einfach darin sich nichts besonders merken zu wollen und allem, was man zu hören bekommt, die nämliche ‚gleichschwebende Aufmerksamkeit‘ [...] entgegenzubringen.“ (ebenda, 171-172).

Die Einübung einer solchen *gleichschwebenden Aufmerksamkeit* ist auch für den Journalisten von Bedeutung. Ein Interview, das aus dem Abarbeiten von vorgefertigten Fragen besteht, erlahmt schon nach Momenten. Aber anders als Freud schaltet der Journalist dann doch zwischen sich und dem Fragenden noch die technisch-apparative Aufzeichnung, sei es nur durch schriftliche Notizen. Interviews sind künstliche Gespräche, die sich den Anschein von Natürlichkeit geben können, wenn denn Fragender und Antwortender aufeinander eingestimmt sind. Die Antworten werden zu Aussagen, an denen man den Interviewten misst. Dazu verkehren sich die Rollen. Da sprechen zwei Menschen miteinander, und das ist die Situation, in der sich der Gefragte wähnt. Aber das Publikum, die dahinter stehende Infrastruktur, bemerkt der Gesprächspartner gewöhnlich nicht. Er wird angehalten, diese auszublenden, damit es „authentisch“ wirkt. Martin Heidegger wurde 1966 von Rudolf Augstein für den *Spiegel* interviewt, stimmte einer Veröffentlichung aber erst nach seinem Tode zu. Gedruckt wurde das Gespräch dann in Ausgabe 23 von 1976. Heidegger war gegenüber den Medien sehr vorsichtig.

Manche Interviews wurden berühmt, weshalb wir hier eine subjektive Auswahl in aller Unvollständigkeit kurz vorstellen möchten. Es wäre eine wichtige Aufgabe, Interviews systematisch zu erfassen.

### Berühmte Interviews

Da sind zum einen die intimen Gespräche mit Stars, die ihr Privatleben oder auch ihre der Öffentlichkeit gewöhnlich verborgene Persönlichkeit zeigen. Das letzte Interview etwa, das Richard Meryman mit

Marilyn Monroe führte, zuerst publiziert im *Life Magazine*, am 17. August 1962, kurz nach ihrem Tod. In diesem spricht sie in einer Offenheit über ihre Kindheit und ihr Privatleben, wie man es kaum für möglich hält.

Man denke auch an die zahlreichen wichtigen Gespräche von Alexander Kluge, die er für die DCTP führt und etwa in seinen TV-Formaten *10 vor 11*, *Prime Time* und *News & Stories* sendet. Teilweise wurden diese schriftlich publiziert. Besonders berühren die Gespräche mit Heiner Müller. Sie wurden kurz nach Müllers Operationen geführt und eines trägt den Titel *Mein Rendezvous mit dem Tod*. Müller spricht über Details der Operation, kurz später dann über Ovid. Im Grunde macht Müller aus seinem Leben, mit Kluge zusammen, flüsternd, ein Theaterstück. Kluge: „Also so wie es bestimmte Klavierstücke von Beethoven gibt, die für Pianisten ganz besonders schwer sind.“ / Müller: „Das ist ein schweres Klavierstück, ja.“ / Kluge: „Das ist ein schweres Klavierstück. Die Operation an der Speiseröhre ist, glaube ich, eine der schwierigsten.“ / Müller: „Man merkt es eigentlich erst hinterher. Es gibt so ein postoperatives Trauma. Das merkt man aber eigentlich hauptsächlich nachts. Beim Aufwachen ist das schlimm. Meinetwegen nach zwei Stunden, oder drei oder vier, dann wacht man auf ...“ / Kluge: „So ähnlich wie eine Narkose?“ / Müller: „... dann erinnert sich der Körper an die Schmerzen.“ / Kluge: „Sozusagen als ob ein Körper weinen könnte, gibt es Flüssigkeit an den Stellen, wo der Körper am schärfsten malträtirt worden ist?“ (Kluge 1996: 16-17)

Zu erwähnen sind dazu die über Jahrzehnte hinweg geführten TV-Interviews mit Politikern und Kulturschaffenden von Günter Gaus. Seit 1963 sprach Gaus mit nahezu allen wichtigen Politikern der Bundesrepublik Deutschland. Mittlerweile sind die Gespräche auch von zeithistorischem Wert, weil sie zeigen, wie die Akteure selbst über ihr Handeln dachten. Berühmt wurden die Gespräche mit Konrad Adenauer, das Gespräch mit dem „Wortführer der radikalen Studenten“ Rudi Dutschke, dem Entwickler der Atombombe Edward Teller, mit Helmut Schmidt, der Philosophin Hannah Arendt. Sie wurden vor einigen Jahren als DVD-Edition veröffentlicht, einige sind im Band Was bleibt, sind Fragen in transkribierter Form zugänglich.

Die Form des Interviews blickt manchmal in das Intime, Tabuisierte, Skandalöse. Die Vorgänge der Watergate-Affäre etwa wurden vom Talkmaster und Journalisten David Frost durch ein ausgiebiges Interview mit Richard Nixon mit aufgeklärt. Wolfgang Korruhn, Interviewer im früheren WDR-Magazin ZAK, führte Interviews mit Mördern. Diese arrangierte er zu Geschichten, die Aufschluss geben über die Weise, wie Morde geschehen. Eine Mischung aus Verhör, psychoanalytischem Gespräch, literarischem Spürsinn und Einfühlungsvermögen folgt Korruhn den Geschichten von vier Mördern: *„Jeder Fall ist anders, doch alle haben eines gemeinsam: Eine lange Vorgeschichte. Auch wenn die Tat spontan erscheint, dahinter verbergen sich Lebensgeschichten und Familiendramen. Bis zum Mord ist immer ein langer Weg.“* (Korruhn 1995: 6) Korruhns Gespräche bewahren sich immer auch etwas von existentiellem Humor, man hat trotz aller Finsternis immer den Eindruck, Korruhn glaube, es könne dennoch gut ausgehen. Als er in einem anderen Band Roman Herzog interviewt, damals Präsident am Bundesverfassungsgericht, beginnt das Gespräch: *„Warum machen Sie', frage ich, ‚sobald Sie im Fernsehen erscheinen, so einen finsternen, verbissenen Eindruck? Wo Sie doch so herzlich lachen können.“* (Korruhn 1994: 233)

André Müller versucht, den Gesprächspartner persönlich zu erreichen, ist sich aber der Artifizialität des so geführten Gesprächs vollkommen bewusst, ja sucht sie: *„Der Dialog, der sich entwickelt, ist die auf Tonband festgehaltene Rohfassung eines später, wenn ich am Schreibtisch sitze, nach formalen Gesichtspunkten verfeinerten Kunstprodukts. Es soll spannend zu lesen sein, unabhängig davon, daß der Interviewte eine Berühmtheit ist. Ich will einen Text abliefern, der auch literarisch bestehen kann.“* (Müller 1997: Vorbemerkung). Gerade die Gespräche mit Ernst Jünger, Elfriede Jelinek wurden berühmt.

Andy Warhol zeichnete für seine Zeitschrift *inter/VIEW* Gespräche auf – und transkribierte diese. Die Zeitschrift ist interessant für die, die sich mit dem Zeitgeist der siebziger Jahre beschäftigen, gerade was das filmische Medium anbelangt. Warhols Stil prägte auch das Erscheinungsbild der Zeitschrift. Er nutzte eine Stilform des *Détournements*, nahm Bilder eines Hollywoods-Stars und reihte sie großformatig

im Heft. Das Starphoto durchkreuzt und ordnet die Ausgabe, so etwa Photos von Rita Hayworth (Vol I, No. 11) oder Elvis Presley (Vol. I, No. 12). Man benutzte Jahrzehnte alte Photos, zur Zeit, als die Aufzeichnung von Elvis' Las Vegas-Show *Elvis: That's the Way It Is* (1970) von Denis Sanders in die Kinos kam. Es bilden sich so irritierende Bezüge aus. Die Zeitschrift *Galore*, die leider inzwischen ihr Erscheinen eingestellt hat, war ebenso ein reines Interview-Magazin. Ein Star-Interviewer ist Max Dax, Journalist und Chefredakteur der Zeitschrift *Alert Interview*, die zwischen 1992 und 2004 erschien.

Weil Interviews stets auch arrangiert sind, und die Leser heute in immer schnelleren Abständen immer sensationellere Stories konsumieren möchten, tendieren manche Talkshows dazu, bereits skandalträchtige Personen einzuladen. Und manche Interviewer produzieren Skandale, indem sie die Gespräche faken und – nach dem Auffliegen der Täuschung – wiederum selbst Interviews über die gefälschten Gespräche geben, so Tom Kummer.

Sicherlich eine der interessantesten Interviewformen sind die „Werkstattgespräche“, also Unterhaltungen unter Kollegen. Wenn auch unzählig und für jeden Kulturbereich Bibliotheksregale füllend, soll doch hier auf die Gespräche hingewiesen werden, die mit Wim Wenders geführt wurden, etwa in *The Act of Seeing*. Auch Edgar Reitz hat in *Bilder in Bewegung* solche Gespräche mit Kollegen über die Zukunft des Kinos geführt. Alexander Kluges zahlreichen Gespräche, etwa die mit August Everding, *Der Mann der 1000 Opern*, wären hier außerdem zu nennen (weitere Beispiele nennt Torsten Hoffmann 2011).

Die Idee zu der vorliegenden Publikation ist aus einem Seminar heraus entstanden, das ich im Wintersemester 2009/10 gab. Es bildete sich eine Arbeitsgruppe – und diese führte dann unter dem Titel *Gespräche über Bilder* im Frühjahr 2011 Interviews, die in elektronischer Form 2012 erschienen (<http://nbn-resolving.org/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hebis:30:3-242793>).

Der vorliegende Text sowie das Interview mit Professor Jochen Kuhn sind eine Auswahl dieser Publikation. Dabei sind die hier erneut publizierten Texte geringfügig ergänzt und in Teilen gegenüber der Erstveröffentlichung gekürzt.

## II: Interview: Professor Jochen Kuhn über die Neulich-Filme

### ...eine verrückte Welt ausmalen, in der die Menschen sich „viel vergebliche Unruhe“ machen



Abbildung 1: Jochen Kuhn in seiner Werkstatt

Jochen Kuhns *Neulich*-Filme bleiben in Erinnerung. Zum ersten Mal sah ich *Neulich 2* auf dem Filmfestival in Oberhausen, 2001. Es geht darin um einen Mann, der sich einer ärztlichen Untersuchung unterzieht und mit Hilfe eines bildgebenden Verfahrens gemeinsam mit der Ärztin in seine Erinnerungen eindringt. Der Animationsfilm zeigt diese Erinnerungen in Schichten, er macht sie wahrnehmbar. Kuhn, als Autor für die Zeichnungen, die Musik, den Kommentar zuständig, ist in diesem Film stets präsent, wenn auch oft im Hintergrund. Die schemenhaften Erinnerungen müssen ergänzt und ausfabuliert werden – und so durchmischen sich in einem kreativen Prozess die gezeichneten und gemalten Imaginationen Kuhns mit denen des Zuschauers. Als ich mich im letzten Jahr wieder intensiver mit dem Thema Zeit beschäftigte, war ich froh, mittlerweile eine DVD-Edition von Kuhns *Neulich*-Filmen sehen zu können – und kontaktierte ihn einfach per E-Mail. Das folgende Interview wurde auf Wunsch Kuhns auch per E-Mail geführt: *„Ich selbst ziehe seit einigen Jahren übrigens ‚E-Mail-Interviews‘ vor – ich habe es zu oft erlebt, dass mündlich gegebene und dabei schriftlich notierte Interviews oft durch den Zwang zur Raffung verstümmelt und verflacht wiedergegeben wurden. Außerdem mag ich gern so präzise, wie mir möglich, antworten, was mündlich meist nicht gelingt“*. Gerne ließ ich mich, ohne den Autor persönlich zu kennen, auf das Experiment ein. Und so entstand ein ungewöhnlicher Text, bei dem Frage und Antwort eine andere Bedeutung haben als im mündlichen Gespräch. Manchmal sind meine Fragen sehr ausführlich, weil ich glaubte, Kuhns Präzision nicht anders Referenz erweisen zu können. Die

Zeitangaben habe ich beigefügt, sie gehören wie die Pausen eines Gesprächs zu einem E-Mail-Interview dazu. Korrigiert ist nachträglich so gut wie nichts.

Jochen Kuhn ist seit 1991 Professor an der Filmakademie Baden-Württemberg, er leitet dort den Fachbereich „Filmgestaltung“. Seine Arbeiten wurden weltweit auf Festivals und Ausstellungen gezeigt und erhielten zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Das Interview wurde von Andreas Becker geführt.

*Andreas Becker, Wed, 20 Apr 2011 10:07:43*

Im Erzählkino, im Dokumentarfilm, und auch im Experimentalfilm arbeitet man in der Regel mit einer „Dramaturgie der Präsenz“. Man stellt eine Kamera auf und inszeniert eine Gegebenheit. Der Zuschauer fasst dann diese Reproduktion des Geschehens als etwas Gegenwärtiges auf, er versteht die filmische Projektion als eine Art von Quasi-Wahrnehmung. Ein guter Teil des Illusions- und Action-Kinos beruht auf diesem Effekt. In Ihren *Neulich*-Filmen habe ich nie den Eindruck, dass man etwas Gegenwärtiges sieht, stattdessen wohnt man doch eher einer Erinnerung bei. Man sieht der Erinnerung bei der Arbeit zu. Wie schaffen Sie es, dem Bild diesen Charakter des Gegenwärtigen, den es ja unmittelbar hat, zu nehmen? Und wie erzeugen Sie – ganz handwerklich – den Eindruck eines sich erinnernden Bildes?

*Jochen Kuhn, Sat, 23 Apr 2011 13:44:07*

Das „Innen“ in der Erinnerung ist, glaube ich, ein gutes Stichwort, wenn man beschreiben will, was vielleicht eines der Merkmale meiner Kurzfilme ist. Der Zuschauer hat beim Schauen weniger den Eindruck, einem Maler beim Handwerk des Malens als beim Entwerfen und malerischen Denken zuzusehen. Das scheint mir ein Resultat der Zeitraffung zu sein. Denn das malerische Konzipieren, das Entwickeln der Vorstellung ist ein rascher Prozess. Das Handwerk der Malerei hingegen ist, gerade wenn es sich um gegenständliche Malerei handelt, eine langwierige, ja schleppende Tätigkeit. Durch das Mittel der Beschleunigung (Zeitraffung) entsteht der Eindruck, man schaue in den Kopf, in die ursprüngliche „Entwurfsküche“ des Malers, man schaue ihm beim „allmählichen Verfertigen der Gedanken beim Malen“ zu. Die Vorstellungswelt speist sich zum großen Teil aus Erinne-

rungen, man könnte da von „Rückstellung“ sprechen, zu der sich die „Vorstellung“ gesellt. Beides zusammen – der Rückgriff auf das Gedächtnis und der Vorgriff auf eine noch vage Idee – führt zum Entwurf, zum eigentlich kreativen Versuch. Und diesem Suchen und Versuchen wohnt in den Filmen der Zuschauer sozusagen bei. Dazu kommt meist ein Text, der oft die Struktur eines inneren Monologs hat und eine Stimme, deren Timbre auch eher an ein Selbstgespräch erinnert als an einen Vortrag.

*Becker, Mon, 25 Apr 2011 11:43:43*

Diese multimediale Konstellation Ihrer Arbeiten finde ich sehr interessant. Die verschiedenen Tempi, die Rücksicht nehmen auf die verschiedenen Sinne und ihre Zeitstruktur. Da gibt es den Off-Kommentator, den Sie meistens selbst sprechen, und den wir auch stilisiert im Bild sehen. Er ist ein Beobachter seiner eigenen Erinnerungen. Und dazu natürlich die Musik, die auch eher aleatorisch klingt, manchmal erinnert sie mich an die Windspiele, die ja die Atmosphäre der Natur klanglich übersetzen. Und natürlich Ihre Bilder, die für sich schon sehr dicht sind, so dass man in der schnell ablaufenden filmischen Zeit gar nicht alles wahrnehmen kann, was sie zeigen. Man ist während des Schauens selbst mehrfach auf die Erinnerung angewiesen und merkt, wie viel man übersieht – und was man ausblendet, was man bestenfalls an den Rändern erahnt. Das heißt also, dass Erinnerung gar nicht einfach die Reproduktion von Vergangenen ist, wie man doch im Alltag glaubt. Ist Erinnerung eher eine Art unendliche Fundgrube und „Produktionsstätte“ von Formen, Phantasien? Wenn Sie von Rück- und Vorstellung sprechen, dann ließe sich das doch ganz konkret auch auf den Alltag anwenden. Wir erinnern nicht nur etwas, sondern die Erinnerung ist doch schon eingeordnet und weist auf etwas vor. Ich erwarte von meinem Erinnerungsvermögen, dass es diese Ergänzungen erbringt. Gehe ich etwa aus dem Haus, so erwarte ich, dass ich mich erinnere, dass ich weiß, wo das Fahrrad abgestellt ist usf. Welche Erfahrung haben Sie gemacht, was ist der zuverlässigste Sinn, den wir haben? Es ist sicherlich nicht, wie man lange in der europäischen Malerei glaubte, der visuelle Sinn – oder?

*Kuhn, Tue, 26 Apr 2011 12:49:35*

Um diese ebenso interessanten wie komplizierten Fragen angemessen beantworten zu können, müssten eigentlich kompetentere Leute antreten, nämlich Hirnphysiologen und Philosophen. Aus meiner Warte des experimentierenden Filmemachers kann ich nur bescheidene Spekulationen beisteuern. Die Fragen nach „Erinnerung“ und danach, welchem der Sinne das Primat-Prädikat zuerkannt werden sollte, scheinen mir zweierlei zu sein. Dass Erinnerung keine reine „Eins-zu-Eins-Reproduktionsstätte“ ist, scheint mir schon aus der Tatsache hervorzugehen, dass Erinnerung notwendig selektiv ist. Diese Selektivität ist ja auch schon Eigenschaft der Wahrnehmung. Wir haben es also mit doppelter Auswahl zu tun: einmal findet sie im Akt der Wahrnehmung und zum zweiten im Akt des Erinnerns statt. Die Frage ist dann: wer entscheidet eigentlich über die Auswahl und das Maß der Auswahl, und warum wird diese und keine andere Auswahl getroffen?

Unbestreitbar scheint mir zu sein, dass jede Selektion im Interesse des Individuums liegt: es schützt sich vor Überflutung und vor Überforderung. Wenn es sich vor Überforderung schützt, dann heißt das insbesondere auch: Schutz vor unangenehmen, beängstigenden Belästigungen seitens des Unbewussten, seitens der dunklen oder schattigen Bezirke des Bewusstseins. Es sollen besonders belästigende Gefühle ausgeschaltet oder reduziert werden. Und diese Gefühle gehen mit Erinnerungen an bestimmte zurückliegende Begebenheiten einher, die wir nicht „erledigt“ haben oder „erledigen“ können. Diese unangenehmen Erinnerungen inklusive der sie begleitenden Gefühle, führen uns schmerzhaft Differenzen vors innere Auge: z.B. die Differenz zwischen Ich-Ideal und Ich-Real, oder zwischen unseren Vorhaben und unseren Verwirklichungen, oder zwischen unseren moralischen Ansprüchen und unserer (oft triebhaften) Lebenspraxis. Hier also wirkt die Erinnerung nicht rein reproduktiv sondern im hohen Maße manipulativ. In diesem psychischen Feld wird auch das Gewissen (selbstkritisch-korrigierend) aktiv, welches aber seinerseits auch kein „objektiver Richter“ sondern selbst schon wieder einer Zensur unterworfen ist: auch das Gewissen dient dem Interesse des Individuums – selbst da, wo es von ihm gequält wird. Wäre das Gewissen „ob-

ektiv“ und losgebunden von der Interessenvertretung des Individuums, könnte man sich nicht erklären, warum es oft so ruhig schläft und sich „rein“ fühlt, wo es, von Außen besehen, doch allen Grund hätte unruhig und schuldbeladen zu sein. Da wo es als „schlechtes Gewissen“ quälend auftritt, hat das Individuum offensichtlich einen moralischen Vorteil davon – es erteilt sich sozusagen masochistische Absolution.

Andererseits ist die Erinnerung doch rein reproduktiv: z.B. wo es darum geht, die Sprache, ihre Grammatik, ihre Phonetik, ihren Wortschatz eindeutig parat zu halten. Es ist ja erstaunlich, wieviele sprachlich einwandfreie Leistungen das Individuum – trotz aller Verspacher oder Aussetzer – pro Tag erbringt. Dieselbe reproduktive Leistungskraft ist bei allen Gewohnheiten – vom Fahrradfahren bis zum Führen der Zahnbürste – zu verzeichnen. Hier sind offensichtlich cerebrale Schaltkreise (oder Engramme) derart eingeschliffen, dass wir sie „im Schlaf“ beherrschen und erst im Falle von Demenz-Erkrankungen einbüßen.

Die Frage ist nun: wie funktioniert Erinnerung im kreativen Prozess? Sie ist durchaus „Fundgrube“, wie aber wird sie dann zur Produktionsstätte? Der Kreative kann ja nicht nur aus der Fundgrube auskramen – dann könnte er ja nur repetieren. Es muss ja das sogenannte Neue hinzutreten, damit man von einer schöpferischen Leistung oder einer Erfindung sprechen könnte. Soweit ich die kursierenden Hypothesen dazu kenne, geht man von einer numerisch aberwitzig komplexen Variations- und Kombinationsleistung im Gehirn des Kreativen aus. D.h. das Material der „Fundgrube“ wird mannigfach „gedreht“ und „gewendet“, es wird sozusagen „kritisiert“, das bereits Gekannte und Gekonnte wird reaktiviert, die eingeschliffenen Engramme werden durch abertausende Aktionspotenziale „durchfeuert“ und zugleich anders kombiniert und variiert. Es muss dann eine rätselhafte Instanz geben, die diese Unzahl an cerebralen Aktivitäten integriert und darüber hinaus hierarchisiert, also bewertet. Darum ist Kreativität: Experiment plus Kritik plus Variations- bzw. Innovationsresultat.

Es wäre mein frommster Wunsch, wenn es meinen Filmen gelänge, einen Hauch dieses experimentellen Findungsprozesses darzustellen. Die Methode meiner Filmtechnik scheint mir dazu günstig zu sein. Denn sie

zeichnet ja nicht nur das „Gewollte und Beabsichtigte“ auf, sondern lässt auch das Missglückte stehen, sie gibt dem Kritisierten Raum, weil sie es nicht verbirgt, sondern in Form von Verwischungen, Löschungen, Pentimenten usw. sichtbar werden lässt.

Durch diese Methode wird aber das sogenannte Missglückte Teil des Geglückten – die „Reuestriche“, die Übermalungsreste, die „Dreckspuren“, die alle nicht stringent zur Erzählung des Films beitragen, bestimmen das Ganze des Films doch in hohem Maße mit und tragen zu seiner Wirkung positiv bei. Hier wird das Scheitern eben, wie so oft propagiert, produktiv. Es ist dann gar kein Scheitern mehr. Scheitern kann sich dann nur noch im Nicht-Tun, im Unterlassen, im Verzweifeln ereignen.

Deswegen spreche ich auch bei meinen Filmen nie von „Trickfilm“, weil sie eher Dokumentarfilme sind. Ich dokumentiere diese Variations- oder Entwicklungsprozesse und verbinde diese mit dem Erzählen. (documentum (lat)= beweisende Urkunde).

*Becker, Tue, 26 Apr 2011 16:53:01*

Sehr spannend! Ihr Hinweis zur Darstellung des „Findungsprozesses“ erinnert mich an Sigmund Freud, er erklärt das Gedächtnis in „Notiz über den Wunderblock“ mit der Funktionsweise ebendieses Kinderspielzeugs „Wunderblock“, heute auch „Zaubertafel“ genannt. Man kann auf den „Wunderblock“ etwas schreiben und das Geschriebene dann wieder von der Folie wegwischen, aber es bleibt da eine dauerhafte Spur auf dem darunterliegenden Material, die sich aktualisieren lässt. Freud spricht auch von einer „Zelluloidplatte“, die wohl damals als Material benutzt wurde. Insofern ist der Film auch ganz materiell eine Art „Wunderblock“, und Sie zeigen dies aber auch und nutzen diese Funktion. Freuds Leitmetapher ist die der Schrift, bei Ihnen ist es das noch ‚unübersetzte‘, in Teilen amorphe Bild. Sie schreiben nicht, sondern malen und sprechen (auch hier wieder diese faszinierenden Zeitschichten und Re-Kommentierungen). Es gibt eine sehr schöne sprachliche Wendung in diesem Aufsatz, da heißt es: „Es wäre so, als ob das Unbewusste mittels des Systems W-Bw der Außenwelt Fühler entgegenstrecken würde, die rasch zurückgezogen werden, nachdem sie deren Erregungen verkostet haben.“ Nochmal kurz gefragt: Wenn die Wahr-

nehmung schon auswählt, welcher Sinn ist für Sie dann der zuverlässigste? Sind ihre Arbeiten tatsächlich chronologisch, zeigen Sie also alles das, was im Prozess des Übermalens übrig blieb? Oder gibt es nicht doch eine Art „Drehbuch“? Wie wichtig ist diese Art von „eikonographischer“ Selbstanalyse?

*Kuhn, Tue, 26 Apr 2011 23:17:06*

„Wenn die Wahrnehmung schon auswählt, welcher Sinn ist für Sie dann der zuverlässigste?“:

Ich zögere anzunehmen, dass es in puncto Zuverlässigkeit der Sinne eine Rangordnung gäbe. Bei Platon kam dem Sehen, soweit ich informiert bin, eine Priorität zu. Er kannte aber auch noch nicht die moderne Fetus-Forschung, die wohl belegt hat, dass schon im Mutterleib gehört oder gehorcht wird. Bei der Frage, die man ja schon als Kind anstellt, welcher Verlust den größten Horror auslöst, stand bei mir allerdings die Vorstellung des Verlusts des Sehens und der Hände an erster Stelle. Solche Hierarchisierung führt dann, höchstwahrscheinlich nicht nur bei mir, zu der euphorischen Bejahung aller Sinne und der Dankbarkeit, über sie zu verfügen.

Ich denke, der Geschmacks/Geruchssinn sollte im Hinblick auf Täuschbarkeit der resistenteste sein, einfach weil eine fehlerhafte Auswahl bei der Nahrungsaufnahme die fatalsten Folgen haben könnte. Beachtlich ist ja auch die Doppelbesetzung des Begriffs Sinn, weil er ja eben auch „Bedeutung“ heißt, sogar „Letzt-Bedeutung“ im Sinne von „Sinn des Lebens“. Bei der Frage nach der Bedeutung von etwas kommt dann die interessegesteuerte Selektion wieder stark ins Spiel, weil es ja immer heißen muss: welche Bedeutung hat dies und das für mich. Immer wenn gedeutet wird, setzt die Selektion ein; sie wählt aus, verbiegt, begradigt, verschiebt, beschönigt, übertreibt, verdrängt, spaltet.

Wir sind also dazu verdammt, uns auf unsere Interpretation von Welt und unsere selektiven Sinne zu verlassen, und zugleich sind wir verlassen von „allen guten (objektiven) Geistern“, nur fähig, unsere Wahrheit zu sagen, aber nicht die Wahrheit.

„Sind Ihre Arbeiten tatsächlich chronologisch, zeigen Sie also alles das, was im Prozess des Übermalens

übrig blieb? Oder gibt es nicht doch eine Art ‚Drehbuch‘“:

Es gibt vor allem einen nachträglichen Schnitt. Insofern trifft die Aussage, es handle sich um eher dokumentarisches Arbeiten, der Verdacht, nur eine halbe Wahrheit zu sein. Denn natürlich greife ich im Schnitt nachträglich korrigierend und zensierend ein. Denn das pure Aufzeichnen aller malerischen Arbeitsschritte hätte zwar die Ehre der puristischen Haltung für sich, verlöre aber eben jenes Element der Unmittelbarkeit in Bezug auf das rasche Verfertigen der Ideen beim Malen. In den 70er/80er Jahren habe ich auch mal so etwas versucht: Aufzeichnen des Malprozesses in Echtzeit. Das war noch der Schule der Konzept Art geschuldet, unter deren Kuratel ich teilweise im Kunststudium stand.

Chronologisch hingegen arbeite ich schon. Die Montage findet schon vor der Kamera statt, im Schnitt verkürzen oder rafften wir nur, wir nehmen Teile heraus, aber wir bauen so gut wie nie um, die Reihenfolge beim Drehen bleibt zu 98 Prozent bestehen.

Das Drehbuch besteht entweder nur im vorgefertigten Text, der später gelesen und aufgezeichnet wird, oder in Skizzen und partiellen Storyboards. Zuweilen mache ich auch eine nachträgliche Storyboard: ich zeichne auf, welche Schritte ich schon gedreht habe, um den Überblick nicht zu verlieren und Anschlüsse zu planen.

Es gibt aber auch Filme (*Bildnis M.* (1976) oder *Jo Jo* (1991)), in denen ich ohne jegliches Script den visuellen/malerischen Zu- oder Einfällen gefolgt bin, ohne Text-Vorgabe. Auch *Exit* (2006 – 2008) ist in längeren Passagen so entstanden.



Abbildung 2: *Neulich 2*



Abbildung 3: „Aha. Einen Wolf haben Sie auch.“ – „Ist das schlimm?“ – „Solange sich der nicht meldet, den haben viele.“ /Bilder: *Neulich 2*

*Becker, Mon, 02 May 2011 09:40:28*

In *Neulich 2* geht ein Mann zu einer Ärztin. Diese macht dessen Psyche mit Hilfe eines Geräts, einer Art Ultraschallapparat, sichtbar. Es gibt dann diese für mich sehr überraschende Wendung, dass die Ärztin zwar diagnostiziert, dass der Patient einen „Wolf“ habe, aber dann sagt, dass man doch mit den „Echos“ leben könne. Sie versucht nicht, den „Wolf“, den wir auch als Zuschauer beim genauen Hinsehen entdecken, mit Medikamenten zu behandeln. Stattdessen zeigt sie dem Patienten ihre „Bilder“. Normalerweise wäre ja die Ärztin derart unter Druck, dass sie sich für genau diese Seite der „bildgebenden Verfahren“ keine Zeit nehmen könnte. Sie würde sich auch diesen voyeuristischen Aspekt der medizinischen Bilder nicht eingestehen.

*Kuhn, Tue, 3 May 2011 18:56:11*

Das ist eine von vielen Wendungen, die darlegen, dass es in meinen Filmen immer einen Mix aus Alltagssituation und Fiktion gibt.

Den Filmen ist sozusagen eine Traumstruktur unterlegt. Wer sich darauf einlässt, muss sich immer aufgefordert fühlen, Metaphern zu deuten. Filmsehen und Traumdeutung liegen dann nah beieinander. Besonders natürlich – quasi explizit – bei *Neulich 2*. Denn da fungiert das Untersuchungsgerät ja als bildgebendes Verfahren zur Sichtbarmachung „heißer Zonen“, die hier nicht physischer sondern psychischer Natur sind. Ultraschall heißt ja im klinischen Raum auch Sonografie. Und da ich zwei Jahre in Italien gelebt habe, musste ich (bei den zahlreichen Untersuchungen, die ich über mich habe ergehen lassen müssen) immer an

„sono“ (ich bin/sie sind) und „Graphie“ denken, also an eine Grafik der Seinsverfassung. Was die Ärztin da macht, indem sie kurz zwei Bilder aus sich selbst zeigt, könnte sowas sein wie Introjektion oder Introspektion als Gegenübertragung. Sie gibt es natürlich aus im Ton der lapidaren Relativierung („das hat doch jeder irgendwo“) – um ihr Nichtwissen herunter zu spielen. Dieser Patient in *Neulich 2* gibt ja als Motiv seines Entschlusses, die Untersuchung machen zu lassen, an: „Nun hab ich ja immer diese komischen Stimmungen; mal ist es ein Schmerz, mal ist es ein Wohlbefinden – in jedem Fall: irritierend. Besser nachsehen lassen“.

Ein deutlicher Hinweis, dass es sich hier um psychosomatische Fragen handelt, womit die Ärztin irgendwie nicht umgehen kann.

Sie müsste angesichts der Bilder eigentlich psychoanalytisch an die Sache herangehen – dafür reicht aber ihre Kompetenz nicht. Außerdem will sie, dass sich das Gerät amortisiert, und da wäre eine tiefenpsychologische Betrachtung wenig lukrativ.

Der Begriff „Echo“ wird ja in der Sonografie tatsächlich verwendet. Ein schöner Begriff: wie man in die Seele hineinrief, so schallt es heraus.

Natürlich ist die Situation auch semi-erotisch-intim. Auch in der Realität waren es oft Ärztinnen, die mich durchleuchtet haben. Man liegt da ja halbnackt vor ihnen und was am Bildschirm erscheint, ist eine Art Rorschachtest. Die ganze Situation erinnert an ein verqueres candlelight-blind-date – ohne verbindliche Geständnisse.

*Becker, Tue, 03 May 2011 21:31:49*

Und was Ihr Film dann auskostet, ist die Darstellung dieser Haltung, die es der Ärztin selbst erst gestattet, den Menschen als „Körper“ zu behandeln, der untersucht wird. Sie wird dadurch aber gleichzeitig in eine Art quasi-erotischer Beziehung zum Patienten gesetzt, weil sie ja ihre eigenen Gefühle gar nicht von sich trennen kann, sie kann nur so tun, als ob sie neutral wäre. Und dennoch lässt sie sich auf das „verquere candlelight-blind-date“ ein. Kinder sind bei den „Doktorspielen“ da ganz konkret, sie verstehen nicht, warum der ‚Arzt‘ diese Haltung

einnimmt, sind aber an eben diesen Momenten besonders interessiert. Kindern bereitet es gar keine Schwierigkeit, dies alles als theatrale Situation zu verstehen.

Sie erwähnen die Psychoanalyse, beide Personen agieren ja in einer Art Bildraum, in den die Technik ihre Phantasien verwandelt. Und nur in diesem Bildraum ist es gestattet, so zu agieren. Und diese Bilder sind dann die Projektionsflächen, sie wirken zurück auf den Alltag. Alles verkompliziert sich dadurch. Intimität wird über Techniken gespiegelt, bis man diese zu kennen glaubt, aber dann doch letztlich nur medial generierte (und verfremdete) Bilder sieht. Der Unterschied zu Freud liegt doch darin, dass die Symmetrie dieses „Fort-da-Spiels“ in Ihrem Film unentschieden bleibt. Man weiß nicht, ob man die Realität vom Traum oder den Traum, was Freuds Perspektive ist, von der Realität her interpretieren soll. Auch die Frage der Männlichkeit-Weiblichkeit ist ja hier offen. Der Mann trägt zu Beginn einen Kopf in seinem Bauch!

*Kuhn, Thu, 12 May 2011 18:02:27*

Ich merke, dass Sie den Film sehr genau ansehen. Das ist meist selten.

Ich glaube, dem Kurzfilm wird eher wenig zugetraut, und zwar einfach, weil er kurz ist.

Und die kurze Form gilt den Meisten als die „Noch-Nicht-Form“. Die Kürze allein deuten die Meisten als Zeichen dafür, dass das Filmen noch geübt wird. Der Kurzfilm ist für sie die Pflicht und nicht die Kür, er sei, denkt man, das Medium der Studenten, die noch nichts wirklich Bedeutendes zustande bringen. Dies manifeste Vorurteil erlaubt den Meisten keinen zweiten Blick, der eine Fülle von Themen erkennen könnte. Manche sagten, als sie Kurzfilme von mir sahen: „Und wann machst du mal einen richtigen Film?“ Mit dem „richtigen“ Film ist natürlich der abendfüllende Spielfilm gemeint. Da ich solche als Autor und Regisseur auch gemacht habe, weiß ich, dass die Herstellung meiner Kurzfilme nicht weniger Anstrengung, Verdichtung, Zeit kostet, als die Arbeit an Buch und Regie für einen Langfilm. Natürlich bietet die kurze Form nicht weniger Themen als die lange.

Und wenn man über *Neulich 2* spricht, kann man, finde ich, die Aspekte Psychoanalyse, Psychosomatik, Erinnerung als (eventuell krankmachendes) Symptom,

Ultraschall als Rorschachtest, die erotische Doppelperspektive Patient/ Ärztin, die professionelle Ignoranz einer rein physischen Diagnostik, die Ratlosigkeit des Patienten gegenüber Diagnosen u.a. nicht übersehen.

Was Sie über das Verhältnis Traum-Realität sagen, ist ein Thema, das mich auch immer interessiert. Soweit ich die Hirnphysiologie kenne, sind die Verarbeitungswege cerebraler Potenziale im Wach-Sein und beim Träumen nicht grundsätzlich unterschieden. Der Traum zeichnet sich wohl lediglich dadurch aus, dass bestimmte neuronale Muster, die das Wachbewusstsein determinieren, im Traum partiell ausgeschaltet sind, bzw. anders gefiltert oder verschaltet sind. Das Schlafbewusstsein erhält mannigfaltige Signale aus diversen Arealen (inclusive Sehrinden und limbischen Kernen), die auch im Wachbewusstsein aktiv sind. Im Traum aber sind die „Weichen“ der Potenzialwege anders gestellt. So kommen Verknüpfungen zustande, die das Wachbewusstsein (oder der ihm vorgeschaltete (uns unbekannt) Selektionsmechanismus) im Interesse der sozial-kompatiblen Tagesorientierung des Individuums nicht zulässt.

Es überrascht daher nicht, dass man auch im Wachen träumen kann – ein Topos, der ja sehr alt ist.

Ich kann die mich umgebende Realität wie vom Traum verfremdet wahrnehmen. Ich glaube, das ist das Wesen der Imagination, der Autosuggestion – beides Begriffe, die ja i.d.R. auftauchen, wenn man nach Wurzeln schöpferischen Tuns sucht. Im kreativen Prozess muss der Kreative versuchen, die cerebralen Aktionspotenziale auch über neue Verschaltungen, Verknüpfungen laufen zu lassen. Wird das Maß der Neuverschaltungen und das Maß der Umgehung der tages-rationalen Zensur-Filter zu hoch, kann man bekanntlich ins Feld der Halluzinationen oder psychotischen Zustände geraten.

In jedem Fall ist für mich – im Hinblick auf die Frage nach der Inspiration für die Filme – die prinzipielle Trennung zwischen traum-inspiriert und realitäts-inspiriert obsolet geworden.



Abbildung 4: *Exit* (2008, Ausschnittsvergrößerung)

*Becker, Sun, 15 May 2011 16:41:17*

In *Neulich 4*, aber dann auch vor allem in *Exit* wandeln die Protagonisten in einer düsteren Welt des Terrorismus umher. Gleich zu Beginn von *Neulich 4* wird von einem Gasanschlag gesprochen, in *Exit* sehen wir einen Selbstmordattentäter, und dann immer wieder diese moderne Ikone des Soldaten mit Maschinengewehr, die durch die Medien hindurchflimmert. Und es kommt dann auch ein Motivfeld ins Spiel, das vorher nur andeutungsweise dargestellt wurde, das der Religion, und bei *Exit* auch das der Jurisprudenz. Mir scheint, dass die Protagonisten gerade in diesen Filmen mit den Räumen, die sich ihnen eröffnen, nicht umgehen können, und der Mann in *Exit* ist diesmal ja tatsächlich sprachlos. Man blickt mit ihm immer wieder in Kisten usw. hinein – und innerhalb dieser Räume und aus diesen heraus entstehen dann Welten. Und die Passivität des erwerbslosen Beobachters im Bild wirkt wie eine Mittäterschaft, weil er nichts tut – und weil er einen Ausgang im gewohnten Sinne nicht findet. In Deutschland ist man, hoffe ich, durch den Nationalsozialismus und dessen Aufarbeitung einigermaßen immunisiert gegenüber „politischen Religionen“. Aber inwiefern spielt die religiöse Bilderwelt heute eine Rolle? Und ist die mediale und globale Verbreitung bestimmter Bildordnungen eine Gefahr? Kann man als Künstler eigentlich außerhalb dieser religiösen Bildwelten arbeiten? Schaut man sich so profane Ereignisse wie Popkonzerte an, so merkt man sehr schnell, wie stark christliche Motive diese ordnen. Aber zum Beispiel Bilderverbote sind für die bildende Kunst etwas Problematisches, wie kann sie eine apikturale Kultur darstellen?

*Kuhn, Fri, 20 May 2011 19:39:51*

Der Begriff *exit* ist ja lateinischen Ursprungs und wurde in der Theaterliteratur verwendet als „er geht ab“, um das Abtreten eines Protagonisten von der Bühne zu signalisieren.

Erst später hat sich die heute gängige Bezeichnung für „Ausgang“ durchgesetzt.

Der Film sollte erst „Kündigung“ heißen – dann war mir der Titel „Er geht ab“ noch lieber, weil deutlicher.

Leider hatte ich nicht genügend vorher recherchiert, und somit nicht bemerkt, dass die schweizer Initiative zur Sterbebegleitung auch ‚Exit‘ heißt – sodass jetzt das Thema Sterben mir etwas zu stark hervortritt – wenn auch Abtreten und Sterben und Kündigen nah beieinander liegen.

In der Tat sehe ich den Rauswurf durch den obersten Richter – der Verfassungsrichter, der nach der Handlung über die innere Verfassung des Protagonisten richtet und ihn aus seiner Klausur hinaus in die Welt wirft – auch als Verkündigung eines letzten „Abgangs von der Bühne“. Zumindest wäre mir die Assoziation nicht fremd. Verluste von Wohnung und Arbeit können ja Todesängste auslösen.

Der Richter hat in *Exit* allerdings keine Frohe Botschaft zu verkündigen, sondern eine Bleibe zu kündigen.

Was dem Protagonisten gerade zu fehlen scheint, ist Bindung oder Rück-Bindung oder Religion.

Der Protagonist, zu Anfang als Melancholiker ausgewiesen, kommt nun außerhalb seiner Behausung in die Fremde. Ich wüsste nicht, dass ich das Problem hätte, eine „apikturale Kultur“ darzustellen. Ich habe mir lediglich die Aufgabe gestellt, eine verrückte Welt auszumalen, in der sich die Menschen, wie es im Psalm 39 heißt, „viel vergebliche Unruhe“ machen. Ursache dieser Unruhe ist ein „Nicht-Ein-noch-Aus-Wissen“, ein „Nichtwissen woher und wohin“, ein Verlust an sicherem In-der-Welt-Sein, ein Verlust an Jenseitsgewissheit.

Dieselben Ursachen beschwören Trost-Wünsche herauf, die dann auch religiöse Bedürfnisse, Rituale, Gesetze, Glaubenssätze und mannigfaltige, das ganze Leben umspannende Imaginationen bis hin zu Wahnvorstellungen einleiten. Der Glaube, es könne dem Menschen schädlich sein, in den religiösen Raum Bilder oder Abbilder zu integrieren, wäre m.E. ein Bei-

Andreas Becker	„Boxen Sie weiter?“ - Hinweise zu Form und Geschichte des Interviews sowie ein Interview mit Jochen Kuhn	kunsttexte.de	3/2012 - 12
----------------	--	---------------	-------------

spiel solcher Wahnvorstellungen. Solche wahnhaften Unruhen herrschen aber nicht nur im Religiösen Raum. Wir finden sie überall, in der Welt der Banken, der Künste, der Medien, der Politik, der Liebesbeziehungen, der Familien. Man kann ja, wie gesagt, den Wahn (oder Traum) nicht kategorisch von der Wirklichkeitswahrnehmung unterscheiden. Das brauchen wir auch nicht, solange wir uns an Grundregeln des Umgangs miteinander (Menschenrechte) halten.

Will man also ein Sich-Fremd-Fühlen-in-der-Welt darstellen, oder das lebenslängliche Zur-Welt-Kommen als ein Fremdwerden darstellen, so kommt man natürlich auch um die Darstellung religiös oder politisch motivierter Gewalttaten und anderer Verrücktheiten nicht herum. Das habe ich in der „Malereise“ von *Exit* versucht.

*(Wiedergabe der Fotos und Screenshots mit freundlicher Genehmigung von Prof. Jochen Kuhn)*

## Bibliographie

- Fielding, Nigel (Hrsg.) (2003): *Interviewing*, Vol. I, London: Sage Publications.
- Freud, Sigmund (1975): „Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung (1912)“, in: ders.: *Schriften zur Behandlungstechnik*, Studienausgabe Ergänzungsband, Frankfurt am Main: Fischer, 169-180.
- Frost, David; Nixon, Richard (2007): *Frost/Nixon*, New York: Harper Perennial.
- Galilei, Galileo (1891): *Dialog über die beiden hauptsächlichsten Weltsysteme. Das Ptolemäische und das Kopernikanische*, übers. von Emil Strauss, Leipzig.
- Gaus, Günter (2005): *Günter Gaus – Die klassischen Interviews: Politik & Kultur 1963-1969*, (3 DVDs), AVU.
- (2005): *Günter Gaus – Die klassischen Interviews: Politik 1963-1972*, 5 DVDs, AVU.
- Heidegger, Martin; Augstein, Rudolf; Wolff, Georg (1976): „Nur ein Gott kann uns noch retten“. *Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger am 23. September 1966*, in: *Der Spiegel*, Nr. 23, 193-219; auch abgedr. in: ders. (2000): *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges*, Gesamtausgabe, 1. Abteilung: *Veröffentlichte Schriften 1910-1976*, Bd. 16, 652-683.
- Hoffmann, Torsten: „Die eigenständige Zeichenwelt des Interviews. Torsten Hoffmann im Gespräch mit Ulrike Jaspers. Über Schriftsteller und ihr ambivalentes Verhältnis zu Interviews“, in: *Forschung Frankfurt*, Heft 3 (2011), 50-55, [http://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/FFFM/dok/2011/2011\\_3/fofra\\_3-11\\_11.pdf](http://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/FFFM/dok/2011/2011_3/fofra_3-11_11.pdf), abger. am 11.07.2012.
- Kluge, Alexander (1996): *Ich bin ein Landvermesser: Gespräche, neue Folge*, Hamburg: Rotbuch-Verl.
- ; Everding, August (1998): *Der Mann der 1000 Opern. Gespräche und Bilder*, Hamburg: Rotbuch-Verl.
- ; Enzensberger, Hans Magnus (2009): *Ich bin keiner von uns: Filme, Porträts, Interviews*, 2 DVDs, Berlin: Absolut Medien.
- (2008): *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital*, 3 DVDs, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2008): *Früchte des Vertrauens*, 4 DVDs, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2009): *Seen sind für Fische Inseln: Fernseharbeiten 1987-2008*, 14 DVDs, Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Korruhn, Wolfgang (1994): *Indiskrete Gespräche*, Düsseldorf: Econ.
- (1995): *Dann hab ich's einfach gemacht: Was Mörder mir erzählten*, Düsseldorf: Econ.
- Kummer, Tom (1997): *Gibt es etwas Stärkeres als Verführung, Miss Stone?*, München: dtv.
- (2009): „Faction“, in: *Skandal!*, hrsg. von Jens Bergmann und Bernhard Pörksen, Köln: Halem, 196-207.
- Mechlenburg, Gustav (Hrsg.): „Unter vier Augen“, Ausgabe zum Interview, in: *Kultur und Gespenster*, Heft Nr. 2, Okt.-Dez. (2006), Hamburg: Textem Verl.
- Müller, André (1997): *Ich riskiere den Wahnsinn*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- (2011): „Sie sind ja wirklich eine verdammte Krähe!“, *Letzte Gespräche und Begegnungen*, Langen: Müller.
- Platon (1950): *Phaidros*, übers. von L. Georgii, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Zweiter Band, Berlin: Schneider, 409-481.
- (1950): *Theaitetos*, übers. von Friedrich Schleiermacher, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Zweiter Band, Berlin: Schneider, 561-661.
- Schmölbers, Claudia (1986): *Die Kunst des Gesprächs*, München: dtv.
- Reitz, Edgar (1995): *Bilder in Bewegung: Essays, Gespräche zum Kino*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl.
- Trublet, Nicolas: „Gedanken über die Konversation“, in: Schmölbers 1986: 194-198.
- Wenders, Wim (1992): *The act of seeing*, Frankfurt am Main: Verl. d. Autoren.

## Abbildungen

Bild 1: Jochen Kuhn in seiner Werkstatt

Bild 2: *Neulich 2*

Bild 3: *Neulich 2*

Bild 4: *Exit* (2008, Ausschnittsvergrößerung)

— Die Rechte der Abbildungen liegen bei Jochen Kuhn.

Andreas Becker	„Boxen Sie weiter?“ - Hinweise zu Form und Geschichte des Interviews sowie ein Interview mit Jochen Kuhn	kunsttexte.de 3/2012 - 13
----------------	--	---------------------------

## Zusammenfassung

Zu „Boxen Sie weiter?“ - Hinweise zu Form und Geschichte des Interviews:

Interviews gehören heute zur populärsten journalistischen Form. Der Gestus des transkribierten Gesprächs, etwa in Tageszeitungen, kommt der konsumierenden Rezeption entgegen. Antwortet der Gefragte in Echtzeit, so kann der Leser sich Zeit nehmen, das Gesagte analysieren, zerlegen, in andere Zusammenhänge stellen. So klug jemand auch antworten mag, medial aufgezeichnet und verfügbar gemacht, wird selbst der komplizierteste Gedanke leicht nachvollziehbar.

Doch so weit die Verbreitung dieser Form des üblicherweise dialogischen Sprechens ist, so wenig hat sich die Wissenschaft mit ihr beschäftigt. Der Beitrag unternimmt eine erste Sichtung berühmter Interviews und stellt Überlegungen zur Klassifikation der Erzählgattung an.

Zum Interview mit Jochen Kuhn:

Jochen Kuhns *Neulich*-Filme bleiben in Erinnerung. Zum ersten Mal sah ich *Neulich 2* auf dem Filmfestival in Oberhausen, 2001. Es geht darin um einen Mann, der sich einer ärztlichen Untersuchung unterzieht und mit Hilfe eines bildgebenden Verfahrens gemeinsam mit der Ärztin in seine Erinnerungen eindringt. Der Animationsfilm zeigt diese Erinnerungen in Schichten, er macht sie wahrnehmbar. Kuhn, als Autor für die Zeichnungen, die Musik, den Kommentar zuständig, ist in diesem Film stets präsent, wenn auch oft im Hintergrund. Die schemenhaften Erinnerungen müssen ergänzt und ausfabuliert werden – und so durchmischen sich in einem kreativen Prozess die gezeichneten und gemalten Imaginationen Kuhns mit denen des Zuschauers.

Als ich mich im letzten Jahr wieder intensiver mit dem Thema Zeit beschäftigte, war ich froh, mittlerweile eine DVD-Edition von Kuhns *Neulich*-Filmen sehen zu können – und kontaktierte ihn einfach per E-Mail. Das hier wieder publizierte Interview wurde auf Wunsch Kuhns auch per E-Mail geführt.

## Autor

Andreas Becker, Studium der Neueren deutschen Literatur und Medienwissenschaft, Psychologie, Politikwissenschaft und Philosophie an der Philipps-Universität Marburg; Promotion am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Postdoktorand; Forschungsstipendium, seit 2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Arbeitsgebiete: Japanischer und westlicher Film; Filmgeschichte und Medienästhetik.

Homepage: [www.zeitrafferfilm.de](http://www.zeitrafferfilm.de)

## Titel

Andreas Becker, „*Boxen Sie weiter?*“ - *Hinweise zu Form und Geschichte des Interviews sowie ein Interview mit Jochen Kuhn*, in: [kunsttexte.de/Gegenwart](http://kunsttexte.de/Gegenwart), Nr. 3, 2012 (13 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).