

Gespräch Ute Aurand mit Renate Sami, Mittwoch, 9.Juni 2021

Ute: Wie kommt man zu einer Form?

Renate: Ja, wie kommt man zu einer Form.

Wie bin ich überhaupt dazu gekommen, einen Film zu machen... Dass ich diesen Film damals über Holger Meins gemacht habe, erscheint mir heute mehr denn je wie ein Wunder. Ich hatte nicht die geringste Ahnung von Film – wie man das Licht misst, die Kamera lädt und bedient, das Tonbandgerät – all das rein Handwerkliche, ich wusste nichts.

Ich kannte Holger aus der Wohngemeinschaft in der Grunewaldstraße. Ich wohnte dort mit zwei Filmstudenten *1 zusammen, Ulrike Edschmid und Philip Sauber. Holger war oft da und ich kannte ihn als etwas schüchternen, freundlichen jungen Mann. Er hatte einen Film über einen Obdachlosen gemacht: „Oskar Langenfeld“, der von seinen Kommilitonen sehr geschätzt wurde, ein Film in 12 Kapiteln, schwarz/weiß, unsentimental und feinfühlig. Bild und Ton sind nicht synchron.

Die Wohnung war groß, eine ehemalige Fabriketage, und unsere Küche wurde zu einem Zentrum der politisch engagierten Filmstudenten. Holger war einer der Engagiertesten und gehörte zu denen, die wegen einer Aktion gegen die Leitung der Filmakademie relegiert worden waren.

Zuletzt hatte ich ihn im Gefängnis gesehen, wir waren beide in Untersuchungshaft, nach und nach war die ganze Wohngemeinschaft irgendwann in Untersuchungshaft – es ging immer um irgend eine Aktion im Zusammenhang mit dem Krieg in Vietnam - und er winkte mir von einer Zelle aus zu, als ich über den Hof geführt wurde.

Als ich nach einem Jahr wieder raus kam, hatte sich alles verändert. Es gab jetzt viele kleine Gruppen, Marxisten-Leninisten, Maoisten, Tupamaros und es gab die „Rote Armee Fraktion“ um Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin und Andreas Baader, die gerade ein Manifest herausgegeben hatten, um die Gründung der RAF zu verkünden. Holger war untergetaucht, und ich schloss mich der Roten Hilfe *2 an.

Schon bald waren die meisten aus der RAF im Gefängnis, Holger Meins war zusammen mit Andreas Baader festgenommen worden– alle waren in Einzelhaft und total isoliert – wogegen sie sich mit einem Hungerstreik wehrten.

Ute: Sind wir jetzt im Jahr 72/73 ?

Renate : Ja, und der nächste Hungerstreik endete dann mit dem Tod von Holger Meins, 1974. Sie hatten ihn in seiner Zelle einfach verhungern lassen.

Wie kam es zu den Film.

Direkt nach der Trauerfeier hatten sich ein paar seiner Freunde zusammengetan, und jemand hatte die Idee, einen Film über ihn zu machen. Es war ein bunter Haufen, einige Filmemacher wie Ulrike Edschmid, Johannes Beringer, Gerd Conradt waren dabei, und sie waren es dann, die mir später halfen, denn die Gruppe hatte sich schnell aufgelöst. Eine Studentin – Constanze Lindemann - war sehr lange dabei geblieben, wir wollten wissen, wie diese ganze Bewegung sich so in zerstrittene kleine Gruppen hatte auflösen können, und wie und warum so ein begabter junger Mensch sich für diese militante Gruppe entschieden hatte, warum ihm das Filmemachen

nicht mehr genügte. Und was trieb mich an? Warum wollte ich unbedingt diesen Film machen? Ich denke, dass ich da weiter machen wollte, wo er aufgehört hatte, dass ich damit sagen wollte, Film ist wichtig, Kunst ist wichtig.

Ich fing an Freunde und Kommilitonen von der dffb zu befragen, zunächst nur auf Tonband, und dann traf ich eines Tages einen Filmstudenten aus München, Wieland Fiekler.

Er hatte zu Anfang des Hungerstreiks einen Film darüber machen wollen, war deshalb in der Roten Hilfe erschienen, und so hatten wir uns kennen gelernt. Er wollte nun mit Kunst und Filmemachen nichts mehr zu tun haben, lebte in einem besetzten Haus und wollte Bäcker werden. Ich erzählte ihm von dem Plan, einen Film über Holger Meins zu machen und fragte nach dem Filmmaterial. Ja, das hatte er noch, und er würde es mir gern überlassen. Insgesamt waren es – glaube ich 8 oder 10 Rollen á 10 Minuten – ich musste also sehr sparsam sein. Gerd Conrath lieh dann von irgend einer Schule eine Kamera und ließ mich an den Wochenenden an einem Schneidetisch arbeiten, der in irgend einer Universität stand, und er zeigte mir, wie alle diese Geräte funktionierten. Johannes Beringer half mir mit dem Ton. Da das alles sehr kompliziert für mich war, besonders die Arbeit am Schnitt, habe ich einfach ein paar Felder Schwarzfilm zwischen die einzelnen Aufnahmen montiert, und das hat mir so gut gefallen, dass ich es später auch immer mal wieder gemacht habe. Ich fand es gut, da, wo eine Pause ist, diese auch zu markieren. Ich denke immer an Vertuschung, wenn in Interviews die Pausen mit einer Überblendung unsichtbar gemacht werden.

Das Geld für das Kopierwerk kam dann wie gerufen, als ich freigesprochen wurde und für das Jahr im Knast eine Entschädigung bekam, besser hätte ich das Geld gar nicht verwenden können. So entstand ES STIRBT ALLERDINGS EIN JEDER FRAGE IST NUR WIE UND WIE DU GELEBT HAST. HOLGER MEINS.

Ich hatte mir inzwischen eine Super8 Kamera gekauft, und die hatte ich auch dabei, als ich ein Jahr später mit Sarah Schumann und Sibylle Plogstedt nach Korcula fuhr – das ist eine kleine Insel, die zu Jugoslawien gehörte, wo sich seit den frühen sechziger Jahren viele Linke aus Ost und West im Sommer trafen. Sibylle und Sarah kannten sich aus der Gruppe „Brot und Rosen“ *3. Ich kannte Sibylle von einem gemeinsamen Buchprojekt. „Wie man gegen Polizei und Justiz die Nerven behält“. Sie hatte in Prag ein Jahr im Gefängnis gesessen. Zwei Jahre später gründete sie mit einigen Mitstreiterinnen dieser Gruppe die Frauenzeitschrift „Courage“, und Sarah organisierte mit einigen anderen die große Kunstausstellung in der Orangerie im Schloss Charlottenburg: „Künstlerinnen – International. 1877-1977“.

Das Motto 1974 in Korcula war „Kunst in der modernen Gesellschaft“, und das Besondere in diesem Jahr waren die vielen Frauen, die angereist waren. Eine Amerikanerin hatte einen Vortrag über ein feministisches Thema angekündigt, der Titel war: „Gibt es eine weibliche Kunst?“, und das war das erste Mal, dass ich mir überhaupt diese Frage stellte. Damals rückten die Frauen als etwas Besonderes immer mehr in den Vordergrund – und ich sah auf einmal überall sehr schöne, interessante Frauen und fing an Frauen zu filmen. Viele dieser Aufnahmen habe ich später digitalisieren lassen, sie sind in FILMTAGEBUCH 1975-85 zu sehen.

Gleichzeitig hatte ich angefangen an einem Drehbuch zu einem Spielfilm zu arbeiten. Ein junger Filmemacher aus München, Matthias Weiss, hatte mich gefragt; die Vorlage war eine Geschichte von Harlan Ellison.

Matthias hatte in München an der dortigen Filmschule studiert. Er war auch in der Roten Hilfe, wir wohnten zusammen in einer Wohngemeinschaft.

Dort hatte Joachim von Mengershausen vom WDR eines Tages angerufen, und gefragt, ob er nicht Lust hätte für eine Reihe von Science Fiction Filmen mitzumachen, und Matthias hatte mich gefragt, und so begann für mich dieses Abenteuer des Drehbuchschreibens, des Konzipierens und Übersetzens einer Geschichte in Bilder und Töne. Dialoge mussten geschrieben, Schauspieler ausgesucht und Drehorte gesucht und gefunden werden

„Pretty Maggie Moneyeyes“, war der Titel der Geschichte, Harlan Ellison der Autor. Der Film bekam später den Titel JACKPOT. Nachdem ihn seine Frau verlassen hat, beginnt ein Mann an Spielautomaten sein Glück zu versuchen und ein Spielautomat verwandelt sich allmählich in die Frau, die ihn verlassen hat. Die Frau als Glücksbringerin. Geld als Ersatz für Liebe. Weil wir in Las Vegas nicht drehen durften, verlegten wir die Geschichte nach Kolumbien und setzten einen Indianermythos an den Anfang, in dem es ebenfalls um eine Verwandlung geht. Der Strukturalismus von Claude Lévi-Strauss war gerade überall im Gespräch, und auch ich beschäftigte mich damit und las die „Mythologica“, eine Sammlung von Mythen, wie sie in Südamerika erzählt wurden. Darin fand ich die Geschichte einer jungen Frau, die ihr Dorf verlässt, weil es nichts mehr zu essen gibt und einem Jaguar folgt. Sie jagt mit ihm zusammen und kann so ihr Dorf mit Fleisch versorgen, das sie des Nachts auf die Dächer legt. Doch langsam wachsen ihr Krallen, sie bekommt ein Fell und verwandelt sich schließlich in eine Jaguarfrau. Ihre Großmutter ist entsetzt, verwünscht sie und sie stirbt.

Diese Geschichte wird am Anfang erzählt und ist nur zu hören, man sieht dazu Fotos von Indiofrauen im Urwald, im Gegensatz zu der Geschichte von dem Spieler, vor dessen Augen sich der Spielautomat in eine Frau verwandelt, die filmisch erzählt wird.

Dieser Spieler und Abenteurer war Al Hansen. Er gehörte damals zur Gruppe Fluxus, und er gab mir eine Kasette von John Cage, auf der er seine „Zufallsoperationen“, erläuterte. Diese Zufallsoperationen sollten mit Hilfe des I-Ging, dazu führen, dass er eine Musik machte, die sich nicht aus dem was er schon kannte, zusammen setzte, die also nicht den alten Gleisen folgte, sondern eine Musik, die ihn und seine Hörgewohnheiten veränderte. Dieses Spiel mit dem Zufall hat mich dann noch lange beschäftigt und eigentlich tut es das noch heute.

Als der Film fertig war, habe ich weiter mit der Super8 Kamera kleine Porträts von Frauen in ihrer Umgebung gemacht, und später alle digitalisieren lassen und sie in den Film „Filmtagebuch 1975-85“ hinein genommen. Das lief alles nebeneinander her .

1977 waren die RAF Prozesse und am 24. Dezember hatte ich mich ins Flugzeug gesetzt – Deutschland war zu bedrohlich geworden – lähmend. Die erste Generation der RAF war tot oder im Gefängnis, das Urteil hatte lebenslänglich gelautet. Jetzt begann die Suche nach Unterstützern und Sympathisanten, es gab fortwährend Straßensperren, Wohnungsdurchsuchungen, viele Festnahmen von Leuten, die als Sympathisanten galten, und einige gänzlich Unbeteiligte wurden „aus Versehen“ erschossen.

Außerdem hatte ich angefangen an einem Drehbuch zu schreiben über eine Frau, die aus dem Gefängnis kommt, alles verändert vorfindet, aber doch auch wie zum ersten Mal die Schönheit dieser Welt sieht, war steckengeblieben und Weihnachten vor Augen wollte ich nur noch weg. New York war erstmal das Ziel, da war es mir immer gut gegangen und meinen Freund Ron wollte ich besuchen, der inzwischen in San Francisco lebte und sich freuen würde.

Bei Freunden in New York traf ich einen jungen Filmemacher, der am nächsten Tag mit einem Freund nach Oklahoma City fahren wollte. Das war James Benning, er hatte dort einen Job als

Dozent an einer Filmschule. Er nahm mich mit und zeigte mir am nächsten Tag einen Film, den er zusammen mit Bette Gordon gerade fertig gestellt hatte: „The United States of America“. Für diesen Film hatte er hinten im Auto eine Kamera installiert, sodass die beiden Hinterköpfe der vorne Sitzenden wie vor einer Leinwand zu sehen waren und mit ihnen durch die Windschutzscheibe schauend fuhr der Zuschauer von der Brooklyn Bridge quer durch die Vereinigten Staaten bis an den Pazifischen Ozean durch ich weiß nicht wie viele Bundesstaaten, und in jedem dieser Staaten hört man ein in dieser Region gesendetes Radioprogramm. Dieser Film war wie eine Erleuchtung, er bestärkte mich darin, dass man auch mit sehr einfachen Mitteln und ohne großes Team einen interessanten, einen schönen, vielschichtigen Film machen kann.

Und so kommen wir zu GESCHICHTEN ERZÄHLEN meinem ersten Film mit einer Video-Kamera.

Michael Klier arbeitete damals als Filmdozent an einer Universität und hatte gerade für die ein paar Videogeräte angeschafft. Er lieh mir eins dieser neuen Geräte und sagte er sei neugierig, was ich damit machen würde. Das war zu der Zeit ein Riesengerät, von Sony, es nannte sich Portapac, bestand aus einer Kamera und einem tragbaren Rekorder, war sehr schwer, man konnte aber sehr schöne Bilder in schwarz-weiß damit machen. Und vor allem fast unbegrenzt aufnehmen.

Der Winter 1978 war außergewöhnlich kalt mit viel Schnee. Ich wohnte zu der Zeit vorübergehend in der Hohenstauffenstrasse, und von meinem Fenster aus sah ich auf die Kreuzung Hohenstauffen/Martin Luther Straße, die verlassen, eisig, dem Wind und Wetter preisgegeben da lag und mit dem Schnee für mich etwas Irreales, Überirdisches hatte.

Die Wohnung hatte Ofenheizung und war mit einer langen Außenwand ziemlich kalt, und so ging ich abends gern in die Wärme, in hell erleuchtete Bars und Kneipen, traf andere Menschen, wechselte ein paar Worte, ließ mir ihre Geschichten erzählen. Und eines Tages traf ich Gabriele Reuleaux, die ich flüchtig kannte, und die ein ziemlich großes Repertoire wunderbarer Geschichten hatte, die sie auch gern erzählte.

Sie wurde dann die Heldin meines nächsten Films, in dem verschiedene Geschichten auf unterschiedliche Weise erzählt werden. Einmal im Dialog mit einer Freundin, dann als Brief, und schließlich in einer Unterhaltung mit zwei unterschiedlichen Zuhörern. Und diese beiden Unterhaltungen nahm ich in sehr langen Einstellungen an der Bar auf mit viel Hin und Her im Hintergrund.

Der Film fängt mit ein paar einzelnen Bildern an: da war diese verlassene Straßenkreuzung, ein Bus, der hell erleuchtet ganz nah durch die Nacht und den Schnee schwebt, eine Hand vor einem Spiegel, die einen Schleier ergreift, Finger, die auf die Tasten einer Schreibmaschine wie auf ein Klavier schlagen – und alles ohne Ton. Und dann kommt dieses schöne Gedicht von Hölderlin.

„Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See.... „

Ute: und wo sind alle diese Aufnahmen?

Renate: Die sind alle auch in diesem Film, der heute leider vollkommen zerstört ist, das Material hat sich aufgelöst.

Jetzt gibt es nur noch eine Beschreibung des Films von Rudolf Thomé im Jahrbuch Film 1979/80, wo er den Film zum schönsten des Jahres erklärte, was mich auch bestärkt hat weiter zu machen, denn ich hatte mich nicht lange vorher an der Filmakademie beworben und war abgelehnt worden und wußte nicht so recht wie weiter.

Davor hatte ich angefangen ein Drehbuch zu schreiben über eine Frau, die aus dem Gefängnis kommt – und alles ist anders. Es sollte eine Mischung sein aus Dokumentarfilm und Spielfilm, mit geschriebenen Dialogen, was mir sehr schwer fiel, und da erinnerte ich mich an zwei Autoren, von denen ich wußte, dass sie wunderbare Dialoge geschrieben hatten: Hemingway und Pavese. Ich ging also in die Bibliothek, fand „Tra donne sole“ und dachte das ist es und wollte jetzt also dieses Buch verfilmen. Ich wußte damals nicht, dass Antonioni auch schon einen Film nach diesem Buch gemacht hatte.

Ute: und deshalb hast du den anderen Film zur Seite gelegt?

Renate: Ja. Ich hab mich erstmal mit Pavese beschäftigt, alle seine Romane, das Tagebuch, die Gedichte, die Essays gelesen und ein Treatment geschrieben und versucht eine Drehbuchförderung zu bekommen.

Zwischendurch habe ich wieder etwas Geld verdient als Aufnahmeleiterin - glaube ich - und dabei habe ich Petra Seeger kennen gelernt. Ich hatte auch über Freunde erfahren, dass noch zwei alte Freunde von Pavese in Turin lebten, und als ich die Drehbuchförderung bekommen hatte, fragte ich Petra, ob sie nicht mit mir nach Turin fahren würde. Wir fuhren also zusammen nach Turin, und als ich später auch etwas Geld für die Produktion bekam, machte sie auch weiter mit.

Ich schrieb also zuerst ein Drehbuch für einen Spielfilm, das wurde aber nicht gefördert. Und da ich inzwischen sehr viel von ihm gelesen hatte, habe ich mich damit angefreundet einen Dokumentarfilm zu machen. Als wir in Turin waren, hatte wir mit den beiden noch lebenden Freunden von Pavese Interviews gemacht, und mit dem Portapac aufgezeichnet. Zusammen geschnitten haben wir die dann mitgenommen zu drei oder vier verschiedenen Redakteuren und haben um Geld gebettelt. Drei Sender haben dann mitgemacht.

Das Besondere an diesem Film CESARE PAVESE. TURIN-SANTO STEFANO BELBO ist, dass Ton und Bild vollkommen eigenständig, aber aufeinander abgestimmt nebeneinander hergehen. Ich hatte vorher viele Fotos gemacht und den Ablauf der Bilder und ihre jeweilige Länge schon vorher festgelegt – und mit dem Text habe ich dasselbe gemacht – also eigentlich ist der ganze Film inszeniert wie ein Spielfilm, nur mit Text und Bild eben.

Inzwischen hatte sich der Verband der Filmarbeiterinnen *4 gegründet, da war ich auch dabei, Filmarbeiterin fand ich ganz passend für mich, und neun Frauen aus dem Verband, die sich öfter trafen, haben dann den Film AUS HEITEREM HIMMEL gemacht. Das Thema war die Bedrohung durch die Atomkraft. In Gorleben hatte es gerade Proteste gegeben, weil man dort den Atommüll lagern wollte, und in den USA war kurz vorher ein Reaktor explodiert. Überhaupt wurde inzwischen der Bau von Atomkraftwerken von vielen in Frage gestellt, die Angst vor den unsichtbaren Strahlen ging um. Deshalb hatte der Minister für Umweltschutz empfohlen, immer eine Alufolie dabei zu haben, in die man sich im Ernstfall einwickeln könnte.

Ute: Aha, ich verstehe wie beim Dominoeffekt haben sich deine Filme bis zu dem Pavese Film von einem zum anderen entwickelt...und ein zusammenhängendes Netz entstand....

Renate: Ja, wie ein Netz. Und das ist immer noch so. Am Anfang stand deine Frage nach der Form, und ich habe dir erzählt, wie sich bei mir eins aus dem anderen ergab. Diese Einteilungen in Spielfilm, Dokumentarfilm, Experimentalfilm, die bedeuten mir gar nichts. Eine Gedichtzeile, ein Plastikfetzen im Baum, eine Melodie, die fügen sich allmählich in meinem Kopf zu etwas zusammen, das nehme ich dann auf, und wenn ich das montiere, dann sträubt sich manches und manches fügt sich anders als gedacht, aber es fügt sich.

Ich war und bin und fühle mich nicht als eine professionelle Filmemacherin. Ich habe zwar in vielen verschiedenen Funktionen gearbeitet, aber das ändert nichts. Was mich trieb und immer noch treibt, weiß ich nicht. Ich probierte dies aus und jenes, arbeitete mit 16mm, Super8 oder Video und versuchte heraus zu bekommen, was am besten dem jeweiligen Gegenstand entspricht. Ein Freund schenkte mir mal ein Büchlein von Wallace Stevens, einem amerikanischen Dichter, der Titel war „The Necessary Angel. Essays on Reality and Imagination“, Phantasie und Wirklichkeit, wie bringt man sie zusammen, und dieser Engel ist hoffentlich nicht weit, wenn ich das Gefühl habe, dieses oder das muss ich jetzt aufnehmen, daraus muss ich etwas machen.

Ute: wie war der Übergang vom Pavese Film zu MIT PYRAMIDEN ?

Renate: da hab ich diese kleinen Filme gemacht – Super8 - hab bei anderen gearbeitet, bei Ingo Kratisch, und Jutta Sartory, bei Rudolf Thome....und viel gelesen und geschrieben.

Dass ich einen Film über Kairo machen wollte, hatte damit zu tun, dass ich Großmutter geworden war. Ab 1984, als Sherif geboren wurde und später Salma, bin ich jedes Jahr in Kairo gewesen, und ich habe angefangen mich für die Geschichte der Stadt zu interessieren. Ich fuhr in der Stadt herum und schaute, was noch aus den alten Zeiten stehen geblieben war. Ich bin nach Sakkara gefahren, nach Memphis, habe mir Moscheen angeschaut, die Amr Moschee aus dem siebten Jahrhundert, sie steht immer noch so da wie zu ihrer Gründung und davor spielen Kinder Fußball, die Moschee des Ibn Tulun aus dem neunten, und davor steht eine Art kleines Riesenrad, da sind Gaukler, Kinder, die aus der Schule kommen....alles durcheinander, dieses Nebeneinander, alles so selbstverständlich – nicht museal abgegrenzt, das wollte ich dann auch zum Thema machen.

Und dann ging ich eines Tages in Maadi in einen kleinen Andenkenladen - und fand dort das Buch von Nayra Atiya: „Five Egyptian Women tell their Stories“. Sie hatte darin Ägypterinnen, die nicht lesen und schreiben können, zu allem Möglichen in ihrem Leben befragt, und sie haben ganz freimütig erzählt. Es ist für mich sehr ungewöhnlich, dass Frauen über Intimitäten reden, und diese fünf Frauen waren da ganz offen. Und ich dachte, offensichtlich ist es so, dass die Frauen dort, wenn sie unter sich sind, sich alles erzählen - und so dramatisch wie sie ihre Geschichte erzählen, lässt erkennen, dass sie sie schon oft erzählt haben. Das fand ich sehr bemerkenswert, dass man z.B. einen Akt, den ich als Vergewaltigung ansehe - es handelt sich um eine Hohnhochzeit - als dramatisches Stück mit komischen Einschüben erzählen kann.

Das ist eigentlich der Ausgangspunkt zum Film... diese Geschichte. Das andere ist die Geschichte der Stadt - und des Landes, was sieht man noch?

Das wollte ich mit Beschreibungen aus der Zeit kombinieren: Herodot, Strabo usw.

Auch bei diesem Film habe ich wieder mit Fotos gearbeitet, aber auch mit Super8, ich machte nebenher S8 Aufnahmen von den Dreharbeiten, die habe ich dann auch mit hinein genommen.

Damals fing ich auch an, mich ausführlich mit der Geschichte Deutschlands und Berlins zu

beschäftigen; wenn meine Enkel nach Berlin kommen, dachte ich, und ich mit ihnen spazieren gehe, möchte ich ihnen gerne was erzählen können zur Geschichte der Stadt.....und ich schaue mal, was hier noch zu sehen ist: Stadtmauern, Kirchen, Burgen, Schlösser, und so kam ich auf das 16. Jahrhundert und das Grunewaldschlößchen, das 1540 erbaut wurde, Bauherr war Joachim II. Dort hing auch ein Porträt von ihm, gemalt von Lucas Cranach, und bei diesen Recherchen bin ich auf die Geschichte mit der schönen Gießerin gestoßen, die da noch immer spukt. Diese Geschichte von einer weißen Frau, die in Gewitternächten im Schloss herum irrt, und die die Geliebte Joachims II. gewesen war und eingesperrt wurde, diese Geschichte war noch 1979 mündlich weitergeben worden, als sie Ingeborg Drewitz in ihr Buch „Märkische Sagen“ aufgenommen hatte. Diese schöne Gießerin wird auch in einer zeitgenössischen Stadtchronik erwähnt, sie war nach dem Tod Joachims tatsächlich eingesperrt worden und starb in der Festung Spandau. Ich wollte die beiden Erzählformen gegen einander stellen – so wie sie mündlich überliefert wurde, und so wie sie in der Chronik vorkommt. Dazu wollte ich einen Gang längs des Sees filmen, an dem das Schlösschen liegt, alle vier Jahreszeiten hindurch. Das ging sehr gut mit einer kleinen DV Kamera, die mir kurz vorher ein Freund aus den USA mitgebracht hatte, ich glaube es war eine High8. Sie war sehr leicht, und mit ihr konnte ich endlose Gänge filmen. Die Dauer der Gänge habe ich vorher mit der Stoppuhr gemessen, und dem Text dann angepasst. Mit dieser Kamera habe ich dann auch dich in deiner Wohnung aufgenommen, wie du die Legende liest, und überhaupt alles, was mir in deiner Wohnung auffiel. Karl Heil, der die Texte aus der Chronik liest, sieht man am Anfang in seinem Zimmer am Tisch mit dem Mikrofon vor sich. Die Stimmen sollten ein Gesicht und einen Raum haben. Dieser Film heißt DIE SCHÖNE GIESSERIN.

Und dann machte ich BROADWAY MAI 95. Bei einem meiner Besuche in NY hatte ich angefangen Schaufenster zu fotografieren. Sie waren ganz anders dekoriert als die in Berlin und auch in jedem Stadtviertel anders und sagten auch etwas über dieses Viertel aus. Ich hatte also diese Fotos, und hatte auch schon lange die Idee einen Film über New York zu machen, und da war der Broadway, der ganz Manhattan schräg durchzieht und einem alten Indianerpfad folgt, und dieser Broadway hatte alles, was für mich New York ausmachte, die Vielfalt, alt und modern, das Chaos, den Lärm, groß neben klein, schön neben häßlich, es war dreckig, es war elegant, es war bunt, es war aufregend, es war alles, was ich mir wünschte. Ich fuhr 1994 hin, um noch mehr Fotos zu machen und entschied dann, als Drehorte die 34 Subway Stationen entlang dem Broadway zu nehmen, die so etwas wie kleine Knotenpunkte bilden. Da ich mir gerade eine Bolex gekauft hatte, wollte ich zu den Fotos, die ja einer Schärfe von 35 mm entsprechen, Aufnahmen mit 16mm und auch Super8 Material nehmen und sehen, was das dann miteinander macht. Für den Film hatte ich etwas Geld von der Künstlerinnenförderung *5 bekommen – um ein Drehbuch zu entwickeln.

Ute: War BROADWAY der 1. Film, wo du mit dem Ton anders gearbeitet hast, d.h. mit Stille + Musik.?

Renate: Auf diese Weise ja. Dass ich da im Süden von Manhattan, das ist das älteste Viertel, ein Stück von Purcell genommen habe und am Columbus Square italienische Oper und am Ende des Films, wo ein Zug gerade Manhattan verlässt, „Take the A-Train“ von Duke Ellington, das war so etwas wie kleine Hinweise geben.

Aber die Aufmerksamkeit für Ton geht zurück auf die Zeit in der Grunewaldstraße als ich mit den Filmstudenten zusammen wohnte. Die Straubs hatten für ihre Filme immer den „Originalton“ verwendet, Godard dagegen hatte in seinen Film den Ton wiederum auf ganz andere Weise

verwendet, und das wurde natürlich alles viel diskutiert.

Ute: hattest du Original-Töne aufgenommen?

Renate: Nein, hatte ich nicht.

Ute: hattest du vorher schon die Idee so minimalistisch vorzugehen?

Renate: Ton oder kein Ton, Originalton, Text, Musik, das hat mich immer beschäftigt. Und um so mehr seit ich mit einer digitalen Kamera arbeite. Weil diese Kamera gleichzeitig Bild und Ton aufnimmt, überlege ich immer, ob ich den Ton nehme oder nicht, ich habe also - anders als bei einer 8mm oder 16mm Kamera - immer schon einen Synchronon dabei, und lasse manchmal den Ton einfach weg. Wenn danach etwas zu hören ist, ist die Aufmerksamkeit immer viel größer, man hört ein Vogelzitschern oder den Wind in den Blättern oder entferntes Glockenleuten. In dem Film „Ein Jahr“, den ich aus meinem Küchenfenster gedreht habe, hört man all diese Dinge.

Ute: und in deinem Film mit SARAH SCHUMANN?

Renate: Sarah hat die ganze Zeit diese Opernarien mit Maria Callas gehört, ich hab da gar nichts weiter gemacht, da ist auch nur der Originalton zu hören, Pausen von der Musik gibt es nur, wenn ihre Ton-Kassette zuende ist.

Ute: In WENN DU EINE ROSE SIEHST hast du auch mit Ton und Nichtton gearbeitet...

Renate: Ja, da habe ich viel von Luciano Berio gehört und von Mahler die „Lieder eines fahrenden Gesellen“.

Ute: ich erinnere, dass Agnes Martins Film "Gabriel" wichtig für WENN DU EINE ROSE SIEHST war? Wie du die Blumen gefilmt hast...du mochtest das sehr bei Martin..

Renate: Ja, die Blumen und Gräser. Ich mochte den Film von Agnes Martin sehr, und er hat mich im Ganzen in einer Richtung sehr bestärkt: das Einfache, Unspektakuläre, auch Undramatische, das hat mir sehr gefallen. Da ist nur ein Junge und eine Landschaft mehr nicht. Ich glaube dieser Film hat mich eigentlich immer begleitet. So auch sehr viel später bei einem Film wie 1,2,3 KRÄHEN UND EINE LEERE BANK “. Der Rosenfilm, der mit einer Bolex gefilmt ist, verdankt auch viel der Art und Weise, wie du diese Kamera benutzt: die kurzen stakkatoartigen in der Kamera geschnittenen Bilder, der schnelle Wechsel der Objektive, all das.

Bei WENN DU EINE ROSE SIEHST fing es so an, dass ich diese Plastikfetzen im Baum sah, häßlich und schön gleichzeitig, diesen Widerspruch mochte ich. Ich habe sie also mit der Bolex aufgenommen, wie ich manchmal Aufnahmen einfach sammele ohne zu wissen wofür. Damals hörte ich den ganzen Tag das „Recital“ von Luciano Berio mit der großartigen Stimme von Cathy Berberian, und ich fand, dass das wunderbar zusammen ging, und der Rhythmus dieses Musikstücks gab dann bei der Montage auch den Rhythmus für den Bildschnitt vor. Es ist wie eine Zwiesprache zwischen Bild und Ton. Als Du dann etwas Geld für ein Gemeinschaftsprojekt bekamst: „Kleine Blumen, kleine Blätter“, und ich mit meiner Bolex viel im Botanischen Garten unterwegs war, entstand WENN DU EINE ROSE SIEHST fast von allein.

Ute: Jeder der 11 FilmemacherInnen in „Kleine Blumen, kleine Blätter“ hatte ich 2x30m Material für einen Film über eine Jahreszeit gegeben, das war damals (1994) meine Vorgabe....

Ute: Wie kamst du auf die Idee einen Film mit deiner Freundin, der Malerin Sarah Schumann, zu machen? War das Teil deiner Idee Filme über Malerinnen zu machen?

Renate: Ja, ich fragte mich wie Bilder entstehen, wie denken Künstlerinnen. Ist es ein Denken oder ist es ein bildliches Assoziieren oder was ist das? Und da gibt es einige Sätze in „Von Hannah Arendt in „Vita Activa“ die haben mich darauf gebracht - sie sagt es gäbe zwei Arten von Denken: auf der einen Seite das Denken, das auf Erkenntnis aus ist, ein zielgerichtetes Denken, das Denken der Wissenschaftler und Tatmenschen, und auf der anderen Seite das freie sinnende Denken – das nicht auf Resultate aus ist ... es sei „so nutzlos wie das von ihm inspirierte Kunstwerk“.

Ich denke in Wörtern, denken sie in Farben und Formen ? aber kann man das Denken nennen, und was ist Kunst. Wie leben Künstlerinnen, wie sind sie es geworden?

Ich hatte schon mit einigen Künstlerinnen angefangen, mit Ann Muller, mit Margarita Albrecht – und dann kam Sarah zurück aus Moskau und machte diesen Fries „Moskau. Erz + Körper“, sieben große Bilder die sie in einer Ausstellung in der Galerie am Schillerpark zeigte, das war einfach überwältigend, und ich habe ganz viele Aufnahmen gemacht – mit der Handkamera und vom Stativ und habe dann zwei Fassungen gemacht. In der einen sind die einzelnen Bilder des Fries zuerst im Ganzen und danach in Einzelteile zerlegt aufgenommen, und da war ich überrascht, wie diese einzelnen Bilder jedes für sich dastand, sich bahauptete. (SARAH SCHUMANN). In einem zweiten Teil schaue ich ihr beim Malen zu – das ging über einen Monat. Der zweite Film besteht nur aus diesem Teil, in dem ich ihr beim Malen zuschaue, nur habe ich hier bei der Montage mehr auf den Ton geachtet. (SARAH SCHUMANN MALT EIN BILD).

Ute: wie hast Du denn dann mit den Malerinnen weitergemacht? Mit Ann Muller?

Renate: Damit habe ich dann aufgehört...ab und zu hab ich mir das angeguckt, aber ich wußte nicht, was ich damit machen sollte, mir fiel nichts ein.

Ute: Deine Beschäftigung mit Hannah Arendt war vorher?

Renate: ja, das war der Ausgangspunkt

Ute: ich möchte noch mal zurück zur Frage nach der Identifikation als Filmemacherin: für PAVESE, der ein wichtiger Film für dich war, hattest Du Geld bekommen, auch Fernsehgeld – hat das etwas an deiner Identifikation als Filmemacherin verändert, hast du dich danach gefragt, was wird mein nächster Film?

Renate: Nein, so habe ich nie gedacht, ich hatte immer etwas vor, ich war immer am Schreiben von Drehbüchern...Treatments einreichen, Kalkulationen machen, die Themen, Gegenstände haben sich geradezu aufgedrängt: Hans Kohlhase, Jane Bowles...

Und dann habe ich zwischendurch auch immer wieder bei anderen mitgearbeitet, einerseits um zu lernen, aber auch weil ich merkte, dass wenn ich nur die Filme machte, die mir wirklich am Herzen lagen, ich davon nicht leben konnte.

Manchmal nahm ich mir wieder die Geschichte „Eine Frau kommt aus dem Gefängnis“ vor ...die hieß zwischendurch „Das Leben ein Abenteuer“ oder so ähnlich - sie veränderte sich, ich habe viel Zeit mit Schreiben von Drehbüchern verbracht und nebenher immer auch mit der Super8

Kamera und mit verschiedenen digitalen Kameras gedreht, auch als ich dann aufgehört habe Sachen einzureichen, habe ich immer einfach so weiter gemacht. BROADWAY MAI 95 war der letzte Film, den ich bei der Filmförderung eingereicht habe.

Ute: Du hast dann angefangen digital zu filmen, LIANE BIRNBERG war das nicht eine Auftragsarbeit?

Renate: Nein, ich hatte eine Ausstellung gesehen von Liane, und es hat mir gut gefallen, was sie gemacht hat. Da war immer noch die Idee einen Film über Malerinnen zu machen.

Ich habe sie also im Atelier besucht und war so begeistert von ihrem Atelier... wiederum im Zusammenhang mit den Porträts der Freundinnen, war der Raum immer noch ein Thema: wie nehme ich einen Raum auf – und hier drängte sich der Raum einfach in den Vordergrund - dann gab sie mir den Text ihres Vaters zu lesen, das war eine sehr starke Geschichte - die wollte ich mit den Aufnahmen von dem Raum zusammenbringen - lange Einstellungen mit Text und kurze ohne: Text und kein Text – einen Rhythmus finden - so wurde schließlich dieser Film daraus LIANE BIRNBERGS STUDIO UND DIE GESCHICHTE IHRES VATERS BARUCH DAVID BIRNBERG

Ute: ...können wir noch mal zurück zur SCHUTZFOLIE von 1981..

Renate: Ich habe Dir schon erzählt, dass sich im Verband der Filmarbeiterinnen öfters ein paar Frauen trafen und beratschlagten: was wollen wir, wofür könnten wir einen Fernsehredakteur begeistern. Zu der Zeit hatten einige Männer einen so genannten Omnibusfilm gemacht, „Deutschland im Herbst“ und die Frauen dachten, das könnten sie auch versuchen. Als übergeordnetes Thema nahmen sie die Atomkraft, Ursula Ludwig vom Literarischen Colloquium war begeistert, sie übernahm die Herstellungsleitung, Jürgen Tomm vom SFB, war auch mit dabei, und jede konnte im Grunde machen, was sie wollte. Ebba Jahn war von Anfang an dabei gewesen, und sie hatte mich gefragt, ob ich da nicht mitmachen wollte, ja, wunderbar.

Ich hatte gerade auf einem Fest eine Sängerin kennengelernt, Ramona, die zu einer kleinen Ziehharmonika ein paar eigene Lieder sang. Ein Lied hatte mir besonders gefallen, eine Lied über die allumfassende Liebe, aber vor allem war es ihre Stimme, die mich begeisterte, und die hatte ich im Hinterkopf, als Ebba mich fragte - ich dachte das muss da rein. Dazu kam die Aufforderung des Ministers sich im Ernstfall mit einer Alufolie zu schützen. Diese Folien sind zu einem kleinen Paket zusammen gefaltet und es dauert eine Weile bis man sie auseinander gefaltet hat, und es funkelt und glitzert - eine Seite ist Silber, die andere Gold, es sieht sehr schön aus.

Zu der Zeit ging ich oft mit meiner Mutter in der Jungfernheide spazieren, das ist der Wald meiner Kindheit, viele Erinnerungen sind mit ihm verknüpft, und ich dachte: der Wald muss unbedingt in den Film hinein, er muss ja auch gerettet werden, und so hatte ich die Idee, dass ein junger Mann zuerst ein paar Sträucher umwickelt und dann sich selbst und eine junge Frau ein Lied dazu singt, und als ich die drei Dinge zusammen gebracht hatte, den Wald, das Einwickeln und das Lied war ich richtig glücklich.

Der Film ist in einer Einstellung gedreht, und ganz am Ende gibt es einen kleinen Schwenk

Ute: wie kamst du auf die Idee, den Film in einer Einstellung zu filmen?

Renate: das weiß ich nicht mehr.

Den Schwenk wollte ich auf jeden Fall selber machen, eine lange Einstellung, die Sängerin geht aus dem Bild, die Kamera folgt ihr nach einem kleinen Zögern. Ingo hat mir technisch geholfen, das Licht messen usw. Bei dem Schwenk war das timing sehr wichtig, wenn die Sängerin aus dem Bild geht, wie lange warten, ob sie vielleicht zurück kommt....

(ich fand eigentlich den „Fehler“ immer gut, wie bei den japanischen Keramik Meistern...ein Fehler muss sein)

Ute: DIE SCHUTZFOLIE und die Fahrt in MIT PYRAMIDEN sind ja beide in einer Einstellung gefilmt.....Deinen Film EIN JAHR hast Du zu Hause in deiner Küche mit immer der gleichen Einstellung gefilmt, aber über den Zeitraum eines Jahres...

Renate: Ja, das war der Film EIN JAHR. Den habe ich angefangen ein Jahr, nachdem ich dort eingezogen war. Ein Jahr hatte ich da vor dem Fenster gesessen, die Wand und den Baum gesehen – und nicht gesehen. Und plötzlich sah ich, wie verschieden diese Wand und dieser Baum waren, je nach Tageszeit und Jahreszeit, und ob die Sonne schien oder es regnete oder schneite - ich sah die Muster. Ich habe dann einen bestimmten Standort gewählt, und da die Kamera hingestellt, und da die Kamera einen Zoom hat, kann man unzählig viele Einstellungen wählen, und ich konnte auch von Farbe zu s/w wechseln und Überblendungen machen. Den Ton habe ich behalten, und so hört man manchmal die Waschmaschine, manchmal auf die Blätter presselnden Regen, manchmal Musik aus dem Nebenzimmer oder ein fernes Glockenläuten, und es ist immer der Originalton.

Der nächste Film – auch von einem Standort aus gedreht - war dann AM LIETZENSEE.

Ich wohne mitten in der Stadt, und nicht weit von meiner Wohnung gibt es einen Park mit einem kleinen See. Dort gehe ich hin, wenn ich mir die Beine vertreten will. Ich habe auch eine Lieblingsbank, und diese Bank wurde der Standort meines nächsten Films. Ein Freund hatte mir eine kleine HDV Kamera geschenkt, das Bild war im Breitwandformat, mit dem ich noch nie gearbeitet hatte. Ich saß auf der Bank, liess meinen Blick schweifen und dachte, das ist genau das Richtige für diese Kamera, dieser schweifende Blick. Deshalb diese Schwenks, langsame und schnelle, mit kurzen Zwischenstopps in ganz unregelmäßigen Abständen dazwischen - ein ganzes Jahr hindurch. Die Kamera hat ein Zoomobjektiv, und so filmte ich mit unterschiedlichen Brennweiten, mal ganz nah, mal weit weg, unterbrochen nur von kurzen Einzelbildern. Bei der Montage nahm ich manchmal den Ton weg.

Ute: Bei Dir sind technisches Probieren und gedankliche Überlegungen bzw. Entscheidungen eng miteinander verknüpft...

Renate: Man könnte schon sagen, dass ästhetische Entscheidungen von der Technik bestimmt, oder zumindest beeinflusst werden. Die Filme, die Du machst, können z.B. nur mit der Bolex gemacht werden.

Ute: und die ganz kleinen kurzen Filme, die du in den letzten Jahren machst...

Renate:sind so etwas wie Impressionen, da gibt es gar kein Konzept...

Ute: ...aber die Lust was zu machen...

Renate: Ja, ich fühle mich frei, offen - als ich in Japan war, hab ich aus dem Fenster geguckt: da spielten Kinder, eine Frau zündete sich eine Zigarette an...ich sah in den Gärten die bandagierten

Bäume...die Paare am Meer in Yokohama...

Ute: Hattest du schon die Idee VENEDIG zu filmen bevor du hingefahren bist?

Renate: Erst, als ich da war. Vorher dachte ich es sei unmöglich bei den vielen Bildern, die es von der Stadt schon gibt. Aber dann bin ich in diesem Hotelzimmer aufgewacht, habe die Farben gesehen, diese Kombination von Streifen, der Vorhang, die Tapete – so hat das angefangen.

Nach Venedig sind wir gefahren, weil Liane Birnberg eine Ausstellung dort hatte und Barbara Kasper und ich im Zusammenhang damit unsere Filme vorführten - und dann ging ich durch die Stadt und habe ohne groß nachzudenken mal dies aufgenommen und mal das: die Lagune im Nebel, den Vaporetto in der Dämmerung, und bei der Montage habe ich diese eine Aufnahme von einem ankommenden Vaporetto stumm wiederholt, und in diesem Momente wird für mich aus etwas Alltäglichem etwas Unwirkliches, Märchenhaftes.

Dann kamen wieder die Porträts mit Freundinnen, Ausflüge, Reisen...es ist eigentlich eine ganz schöne Form - mit meinen Freunden und Freundinnen an einem Ort...

Trotz allem Schrecklichen, die Welt ist schön!

*1 Sie waren Filmstudenten der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dfffb)

*2 Die Rote Hilfe war eine Gruppe zur Unterstützung politischer Gefangener.

*3 Gruppe „Brot und Rosen“ war eine Gruppe von Frauen – unter ihnen einige Künstlerinnen -, die sich auf eine Forderung der Gewerkschafterin Rose Schneidermann bezog, die 1911 verkündet hatte: „The woman worker needs bread, but she needs roses too.“

*4 Verband der Filmarbeiterinnen, gegründet 1979 als ein Interessenverbund von Frauen, die im Film arbeiten, egal in welcher Funktion.

*5 Das Künstlerinnenprogramm bei der Senatsverwaltung für Kultur und Europa in Berlin fördert Projekte ausschließlich von Fotografinnen und Filmemacherinnen.