

„Das, was mich erzählt“: Pepe Danquart im Gespräch

Der dokumentarische Film „Joschka und Herr Fischer“ von Pepe Danquart hatte seine Premiere im Mai 2011. Der Film gewann im selben Jahr den Hessischen Filmpreis. 2011 verzeichnete er 82.449 Besucher (Quelle: FFA 1/2012). Während Kritiken in der Süddeutschen Zeitung und der ZEIT Vorbehalte gegenüber einer – aus ihrer Sicht – distanzlosen Darstellung Joschka Fischers monierten, erreichte der Film Zuschauerzahlen, die jenseits der Erwartungen im Bereich dokumentarischer Filme liegen.

Pepe Danquart (*1955 in Singen) ist Filmemacher und Oscar-Preisträger (1994 in der Kategorie Kurzfilm für Schwarzfahrer). Seit 2008 ist Pepe Danquart Professor an der Hochschule für bildende Kunst in Hamburg (HfbK) im Studienschwerpunkt Film. Neben seinen zahlreichen Arbeiten als Regisseur arbeitete er u. a. als Produzent und künstlerischer Mitarbeiter von Filmen Michael Glawoggers (Workingman's Death 2005, Whore's Glory 2011). Danquart studierte von 1975-1981 an der Universität Freiburg Kommunikationswissenschaften. 1977 war er Mitbegründer des politischen Filmkollektivs Medienwerkstatt Freiburg. Aus dieser Zeit finden sich Ausschnitte im Film „Joschka und Herr Fischer“, wodurch Danquarts eigenes Filmschaffen mit der Biografie Fischers verwoben wird. Von 1980 bis 1986 unterrichtete er an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin. Danquart ist Mitglied der Academy of Motion Pictures Arts and Science, der Europäischen Filmakademie und Gründungs- wie Vorstandsmitglied der Deutschen Filmakademie.

Das biografische Filmporträt „Joschka und Herr Fischer“ spiegelt die verschiedenen Facetten Joschka Fischers, angefangen als Ministrant in den frühen 1950er Jahren über seine Sponti-Zeit in den 1960er bis 1970er Jahren und der Gründung der Grünen in den 1980er Jahren bis hin zum Ende seiner Amtszeit als Außenminister der Bundesrepublik Deutschland in den 2000er Jahren. Seine Erzählungen und Erinnerungsmosaik werden von Personenporträts der Kultur- und Zeitgeschichte – im Film „Exkurse“ genannt – begleitet. Exklusives und selten gezeigtes Filmmaterial, das sich als eigene Filmgeschichte im Film herauskristallisiert, kontextualisiert wesentliche Ereignisse und Prozesse der Geschichte Deutschlands. Der Film ist somit nicht nur eine persönliche Aufarbeitung wesentlicher Lebensabschnitte von Fischers Biographie, sondern stellt diese in den jeweiligen zeithistorischen Kontext. Daraus entsteht ein generationenübergreifendes Panorama der Bundesrepublik. Im Untertitel des Films „Eine Zeitreise durch 60 Jahre Deutschland“ verknüpft Pepe Danquart lebensgeschichtliche Stationen Fischers mit der Zeitgeschichte der Bundesrepublik Deutschland auf untrennbare Art und Weise. Er zeigt auf, wie sich das Individuelle aus dem Gesellschaftlichen und das Gesellschaftliche aus dem Individuellen erklärt.

Die filmische Inszenierung verknüpft die Darstellung zeitgeschichtlicher Aufnahmen, indem Joschka Fischer beobachtet wird, während er diese Aufnahmen betrachtet und kommentiert.: Auf 24 transparenten Glasplatten, so genannten „HoloPros“ (holographische Projektionen), laufen Filme, in denen Joschka Fischer mit seiner persönlichen Vergangenheit und wesentlichen Aspekten der Zeitgeschichte konfrontiert wird. In dieser Begegnung, die in einer alten Berliner Industrieanlage stattfand, werden persönliche Erinnerungen angeregt, spontane Assoziationen hervorgerufen und somit das Medium Film zur Evokation von Narrativen eingesetzt. Danquart beobachtet Erinnerung im Prozess ihres Entstehens und lässt Raum für Spontaneität und Zufall. Diese neuartige Methode der filmbiographischen Arbeit hebt Danquarts Werk von anderen Werken reiner Interviewfilme oder „found footage“-Montagen ab.

Im Rahmen der Tagung Medialisierungsformen des (Auto-)Biographischen, die als Jahrestagung der Sektion Biographieforschung in der „Deutschen Gesellschaft für Soziologie“ im Dezember 2011 in Hamburg stattfand, wurde der Film in einer öffentlichen Veranstaltung im „Abaton Kino“ in Hamburg gezeigt und anschließend mit Pepe Danquart diskutiert. Aus diesem Gespräch ergab sich die Überlegung, ein Interview mit Pepe Danquart zu führen und dies in der vorliegenden Form abzudrucken. Es soll einen Einblick in wesentliche Fragen des Umgangs mit biographischem Material und die praktische Filmarbeit eines Filmkünstlers geben, während er eine Lebensgeschichte medial inszeniert.

Das Gespräch fand am 8. April 2013 im Büro von Pepe Danquart an der Hochschule für bildende Kunst Hamburg (HfbK) statt. An den Wänden in Danquarts Büro hängen vergrößerte Filmstills aus Filmen, die von Danquart selbst produziert wurden oder an denen er künstlerisch mitgewirkt hat. Unter anderem befinden sich darunter die Stills aus *Working Men's Death* und *Who're's Glory* von Michael Glawogger. Ein Filmplakat zeigt seine Arbeit „Nach Saison“, in der der ehemalige Bremer Bürgermeister Hans Koschnick eine zentrale Rolle spielt. Koschnick taucht auch in Danquarts neuestem Film „Joschka und Herr Fischer“ auf.

Vanessa Weber: Der Titel Deines Films lautet „Joschka und Herr Fischer“. Hätte dieser auch so geheißen, wenn er nicht für ein Publikum gedreht worden wäre?

Pepe Danquart: Ich fand ihn eigentlich zum Schluss gar nicht so publikumsträchtig. Der Titel suggeriert für das Publikum in erster Linie eine Auseinandersetzung mit Joschka Fischer. Ich musste viel gegen diesen Eindruck arbeiten, denn es handelt sich insbesondere um eine Auseinandersetzung mit diesem Land – 60 Jahre der Bundesrepublik Deutschland, nicht so sehr eine um die Person Fischer. Ich fand den Titel schön. Ich fand diese Bewegung von Joschka zum Herrn Fischer aufschlussreich. Dieser Titel hat sich über einen Gesprächspartner ergeben,

der sagte: „Wie soll denn der Film heißen?“ Als ich sagte: „Ich nenne ihn wohl Joschka...“, sagte er: „...und Herr Fischer?“ Und dann war dieser Titel geboren, so wie oft Titel aus dem Moment heraus geboren werden. Es wurde also „Joschka und Herr Fischer“, und als ich über diese Reise von Joschka zum Herrn Fischer nachdachte, glaubte ich: Er hätte immer so geheißen.

Carsten Heinze: Einerseits bezieht er sich auf Joschka und andererseits auf Herrn Fischer. Wie wir gesehen haben, jedoch eher aus dem Moment heraus und nicht als intendierte Übersetzungsleistung. Dennoch: Der Titel impliziert eine gewisse Zweiteilung.

Danquart: Das bedeutet nicht, dass Joschka Fischer eine zwiegespaltene Persönlichkeit ist. Vielmehr bezieht er sich, wie der Film ja auch gezeigt hat, auf die Anfänge von Joschka, den Straßenkämpfer, den Linksradiكالen, den Autodidakten, den Schulabbrecher, der keine Lehre hatte und plötzlich über die Radikalisierung, über sein autodidaktisches Studium, seinen Ehrgeiz sich Wissen anzueignen, es tatsächlich auch zu einer herausragenden Stellung, nämlich dem Außenrepräsentanten dieses Staates brachte. Insofern fand ich „Joschka und Herr Fischer“ einen kleinen Hinweis in diese Richtung und es wichtig, diese Entwicklung – eine biographische Entwicklung – auch festzuhalten. Wobei der Film natürlich – und das ist immer die Einschränkung der individuellen Darstellung Fischers – anhand seiner Biographie die Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland zum Thema hat. Was ja **an sich** ein großes Unterfangen ist. Man braucht da einen dramaturgischen Zugriff. Ich fand es schon sehr anspruchsvoll, diesen Zugriff über eine ausgewiesene Biographie zu wählen, wie die von Joschka Fischer, der ein Ungar, ein Emigrierter, quasi ein Fremder war und mit seinen extremen Ansprüchen und Lebensweisen, politischen Ansichten, aber vor allen Dingen mit seiner klaren Haltung die Bundesrepublik prägte. Und das sprachlich gut auf den Punkt brachte. Man kann an ihm und an seiner Biographie die entscheidenden Änderungen innerhalb dieser Gesellschaft, wie beispielsweise die Liberalisierung dieser Gesellschaft, pointierter herausarbeiten als in der offiziellen Geschichtsschreibung. Gleichzeitig ist der Film eine gespiegelt eigene Biographie, nicht in ihren Extremen, aber auch ich habe – nicht ganz zehn Jahre jünger als Joschka Fischer – eine ähnliche Entwicklung hinter mich gebracht. Die Filmarbeit war für mich eine Spiegelung meiner eigenen Erfahrungen und insofern kann man sagen, dass der Film auch eine biographische Annäherung – sozusagen eine Art Billard-Biographie – war, in der ich mich und mein Leben wiedererkannte und mich darin auch auskannte.

Weber: Ein Stück deiner Biographie steckt also auch in diesem Film, denn du verschränkst deine eigenen Erfahrungen mit denen der linearen Geschichtsschreibung der Bundesrepublik. In welcher Weise hast du dich darüber hinaus der Biographie Joschka Fischers genähert und wie kam die Auswahl des Filmmaterials zustande?

Danquart: Die Herangehensweise an den Film war sehr außergewöhnlich. Ich hatte ein ganzes Jahr lang, nein, ich habe fast zwei Jahre gebraucht, um ihm das Vertrauen abzurufen, sich mir gegenüber zu öffnen. Wie man weiß, gibt Joschka Fischer eigentlich keine Auskünfte in dieser vertraulichen Art. Das beste Beispiel ist, wenn er denkend, eher nachdenkend, über den Tod von Schleyer im Film spricht. Man merkt, dass er sich öffnet, denn das Ereignis und seine Aussagen darüber könnte man in unterschiedliche Richtungen auslegen. Das war eine fast physisch spürbare Erinnerungsarbeit, die er da vor der Kamera leistet. Ein Ergebnis natürlich auch davon, wie ich ihn mit der Holo-Projektion erwischte habe. Aber im Prinzip brauchte ich zwei Jahre dazu, sein Vertrauen zu gewinnen und damit eine Nähe, die man braucht, um biographisch zu arbeiten, und zu der man trotzdem die kritische Distanz behalten kann und muss. Das ist das Spiel, auf das man sich einlässt. Danach verbrachte ich ein Jahr lang mit ihm auf seiner Couch, um sein Leben abzufragen. Das wurde mit einer Videokamera aufgenommen, die als Aufzeichnungsgerät diente und nicht als ein filmisches Mittel eingesetzt wurde, denn das gab fürs Kino zu wenig her: ein Mann, der auf der Couch sitzt und über sein Leben sinniert. Die Interviews habe ich transkribiert, und das sind ungefähr eineinhalb laufende Meter in meinem Regal. Später habe ich dann versucht, aus diesen transkribierten Interviews die entscheidenden Stellen herauszufiltern, die nicht für ihn allein gültig, sondern allgemein für seine Generation oder auch für die politische Entwicklung dieses Landes Gültigkeit haben. Danach habe ich ein weiteres Jahr die von mir selektierten entscheidenden Passagen als filmische Entsprechungen in den Archiven dieser Welt gesucht. Ich habe „Researcher“ eingestellt, die in Frankreich, in Ungarn, in Tschechien, in Amerika und in Deutschland in den offiziellen Archiven (den Fernseharchiven, dem Bundesfilmarchiv bis hin zu den staatlichen Archiven im Ausland) nach Material gesucht haben. Außerdem entnahm ich aus meiner eigenen Arbeit, die im Rahmen der Medienwerkstatt Freiburg während der 80er/90er Jahre stattfand, historisches Filmmaterial, das neben dem Material aus den Archiven für die HoloProjektion eingesetzt wurde.

Weber: In der Recherchephase erzählte Joschka Fischer über sein Leben und über Zeitgeschichte. Er berichtete aus seiner Erinnerung von einer Zeit, die du innerhalb deiner Arbeit in der Medienwerkstatt filmisch reflektiert hast. So verknüpfen sich hier die Erzählungen Joschkas mit deiner eigenen Biographie in der Filmarbeit. Welche Bedeutung hatte der Einsatz der von dir gewählten Filmsequenzen für die weitere Arbeit mit Joschka Fischer?

Danquart: Die Medienwerkstatt war mein Hintergrund: ein während meines Studiums gegründetes politisches Filmkollektiv, das sich in der Hausbesetzer-Szene, ja in der linken Kultur-Szene bewegte und ausschließlich den politischen Bewegungen der Zeit eine Stimme gab, eine visuelle Stimme. „Bürgermedium Video“, so hieß das damals: Man war weder staatlich noch finanziell gebunden, was ja immer starke Kontrollinstrumente sind. Wir waren frei vom Einfluss der Redakteure. Wir hatten unsere eigenen Produktionsmittel, was durch die Einführung der Video-

technik möglich war. Wir brauchten keine Filmbänder, wir hatten keine großen Kosten, und wir konnten machen, was wir wollten. Und so waren wir auf der Straße und haben auch, sagen wir mal, die Ästhetik des Dokumentarfilms in diesen Jahren verändert. Mit subjektiven Dokumentarfilmen und nicht den „ausgewogenen Dokumentationen“, wie **es** im deutschen Fernsehen heißt. Wir waren im Kollektiv mit all denjenigen verbunden, die damals schon Filme über Historie gemacht haben, aber auch zeitgeschichtliche Sachen. Arbeit war ein Thema, das lange Zeit in den 80er Jahren im Film behandelt wurde, was heute kaum noch stattfindet, **ebenso** über die gesamten sozialen Bewegungen: Hausbesetzerbewegungen, die AKW-Bewegung, die GRÜNEN, die außerparlamentarische Oppositionen, aber auch die Gründung des Europaparlaments sowie die frühen Anfänge der Nachkriegsgeschichte des Films. Außerdem kannte ich viele KollegenInnen aus der Zeit, die frühen Studenten der dffb zum Beispiel, die auf Nachfrage mir mit Material zur Seite standen. Das waren dann Archivzugriffe, die ich quasi privat erhalten habe, die eigentlich nur schwer zugänglich waren. Ich hatte den Anspruch, im Archiv Material zu sammeln, das nicht schon 15- oder 100mal herunter genudelt war: Bei jeder Gelegenheit sieht man den toten Benno Ohnesorg am Boden. Es galt zu zeigen, dass in dieser Zeit auch anderes filmisches Material entstand, dass es historisches Material gab, das eben den privaten Zugang **brauchte, um es benutzen zu können**. Und aus diesem großen Fundus – das waren fast 100 Stunden Archivmaterial – habe ich dann die 23 oder 24 Filme zu den Themenkomplexen der Zeit zusammengeschnitten und sie dann in dieser Videoanordnung bzw. installativen Anordnung auf Glasplatten projiziert, um sich Fischer in seiner eigenen Geschichte wiederfinden zu lassen. Dies führte dazu – und das wusste ich aus den langen Gespräch auf der Couch –, dass dies die einzige Möglichkeit für ihn war, in der Zeit zurückzugehen und tatsächlich eine andere Art von Erinnerungsarbeit zu leisten, als die beschönigte, nur aus dem Geiste heraus Formulierte. Das plötzlich Entdeckte also! Ich hatte ihm die Auswahl der Filme ja nicht vorher gezeigt. Als er aus seinem privaten Super-8-Material aus seinem Heimatort dann seinen Pfarrer wiederentdeckte, hat ihn das natürlich sofort gerührt und in die Zeit zurückversetzt. **Mit dieser Entdeckung** hat er aufgemacht, sich geöffnet.

Heinze: Das heißt, du hast eine erhebliche Recherchearbeit zuvor leisten müssen, um gewissermaßen die richtigen Filmbilder auszuwählen, von denen du ausgehen konntest, dass sie ihn zur Reflexion und zur Erinnerung anregen.

Danquart: **Ihn zu** seiner emotionalen Erinnerung bringen, nicht die geistig verfasste, für sich rational bestimmte und damit meist auch beschönigte Erinnerung. Ich wusste, dass die Darstellungen dieser Zeit, sagen wir mal die Zeit zwischen 1960 und 1980, die in all diesen Jubiläumsjahren gezeigt wurden, nie dieses Gefühl wiedergegeben haben, das ich selbst erlebt habe. Es wurde immer ein Faktenabfragen, es war immer ein Faktenfinden. **Aber** die Rolling Stones waren kein Fakt und auch nicht Uriah Heep und ihre Musik. Die Black Panther und der Vietnam-

Krieg, das sind zwar Fakten, aber sie waren vor allem emotionale Auslöser für eine riesige Jugendbewegung und eine Veränderung des gesellschaftlichen Gewaltmonopols, und zwar nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich, in Europa und in Amerika, dort allerdings mit einem ganz anderen Impetus versehen als hier. Ebenso Jerry Rubin und die ganzen Peace-Bewegungen. Der Vietnam-Krieg wurde dort wie hier mit einer ganz anderen Emotionalität verknüpft, auch mit einem spezifischen kulturellen Ausdruck. Das waren dann auch sinnliche Erfahrungen, eben die Musik, es waren das Äußere und die Drogen, die mit dazu kamen, also nicht die Karrierelinien und wie es hieß, „der Muff der Talare“. Eher ging es um die ganzen Gefühlswelten, die man in dieser Zeit erlebt hatte. Die Faktenlage, wie sie in den Fernsehanstalten rationalisiert wird, genau das wollte ich mit Fischer nicht, das kannte jeder. Es gibt über ihn genügend Berichte in diese Richtung, aber ich wollte die emotionale Erinnerung an Geschichte und auch dieses Gefühl haben. Und an verschiedenen Punkten der Dreharbeiten hat genau das stattgefunden. Ich habe es bei ihm durch die filmische Konfrontation mit sich selbst erreicht, und zwar von den Anfängen seiner Kindheit bis dahin, wo er als Außenminister ins Flugzeug steigt oder dem Papst die Hand reicht. Das war die große Linie, die ich verfolgte. Ich habe im Prinzip vier Jahre für vier Drehtage gearbeitet. Wäre das schiefgegangen, hätte ich vier Jahre umsonst gearbeitet. So war ein großes Risiko dabei, denn wenn er zugemacht und das wie ein Analyst abgehandelt hätte, wäre ich vernichtet gewesen. Das hat er aber nicht getan, sondern mein Konzept ist aufgegangen. Wie sagt man beim Segelsport: „Ich bin jahrelang hart am Wind gesegelt, nicht gekentert und am Ende doch siegreich ins Ziel zu fahren.“

Weber: Die Medialisierung, mit der du im Film versuchst, die Emotionalität der vergangenen Momente wieder ins Bild zu bringen, hat offenbar verschiedene Ebenen. Da ist einmal das Medium Film als solches, dann bringst du selbst Filmmaterial aus Archiven und deiner eigenen Arbeit ein, und es geht auf einer weiteren Ebene um eine Person, die im Fokus der Medien steht. Was ist aus deiner Sicht aus dieser Verschränkung verschiedener Dimensionen entstanden? Wie ließe sich der Film als Produkt unterschiedlicher Medialitäten einordnen?

Danquart: Es war schon auf ein filmisches Erlebnis auf der Leinwand ausgerichtet, also auf großes Kino. Es war nicht für den kleinen Kasten gedacht, wie jetzt im deutschen Fernsehen.¹ Ermutigt durchweg durch meine Tätigkeit hier an der HfbK als Professor in der Auseinandersetzung mit jungen Leuten, die noch das Leben vor sich haben; wo die kreative Fantasie noch omnipotent ist: Man kann alles und man will alles. Die Einspurigkeit der klassischen geschichtlich und biographischen Erinnerungsarbeiten, die gemacht werden – wie heißt unser Geschichtspapst, vom ZDF noch ... ?

¹ „*Joschka und Herr Fischer*“ gibt es neben der Kino-Originalfassung von knapp 140 Minuten auch als von ihm selbst gekürzte Fernsehfassung.

Heinze: Guido Knopp.

P.: ... diese Knopp'sche Verunglimpfung von Geschichte oder Trivialisierung von Geschichte resultiert aus einer Angst. Dies trifft, so glaube ich, sehr gut den Punkt: Es ist eine Verengung von Komplexität und auch von dialektischem Denken. Ich habe mir lange Gedanken gemacht, wie man das in einer Form zusammenbringt, in der diese Dialektik zwischen Emotion und Fakt sichtbar wird, und auch die Formsprache eine Generation anspricht, die nach uns folgt und mit YouTube, MTV und Videoclips aufgewachsen ist; die „Multitasking“ denkt und „Multitasking“ macht. Diese Generation bringt eine andere Geschwindigkeit mit, als die, die wir kannten oder auch noch durch unsere Art des Aufwachsens, der Kindheit und Jugend kennen. Wenn du heute mit einem 10-Jährigen debattierst und dich vergleichst, wie du selbst mit 10 Jahren unter Berücksichtigung der damaligen Informationsmöglichkeiten warst, dann ist die heutige Generation anders. Ein geistig befriedigendes Produkt mit Komplexität in einer neuen Struktur. Das war, glaube ich, was ich intendiert habe. Nicht ganz einfach, aber –na ja.

Heinze: Hast du in deinem Film Sinnbilder geschaffen, die möglicherweise für so etwas wie assoziative oder prozessuale Erinnerungsarbeit stehen? Schaffst du in deinem Film Sinnbilder der Erinnerung?

Danquart: Das glaube ich auf jeden Fall – Sinnbilder werden natürlich geprägt durch eine formal-ästhetische Herangehensweise. Die Taxifahrten zum Beispiel oder die Montagen...–

Heinze: Diese Szene hatte ich genau im Blick. Es gibt an einer Stelle eine Einstellung aus der Windschutzscheibe des Taxis heraus; dabei fand ich sehr schön, dass der Rückspiegel noch oben links mit eingeblendet war und dies den Rückblick und den Ausblick als Allegorie von Erinnerungsarbeit öffnet. Ein wunderschönes Sinnbild für das, was eigentlich im gesamten Film passiert.

Danquart: Absolut richtig. Das war genauso intendiert. Ich habe darüber hinaus ein Taxi verwendet, das aus dieser Zeit stammt. Das Zeitmotiv ist über den Rückspiegel in diese Szene eingebaut, der Blick zurück und nach vorne. Gleichzeitig das Sinnbild durch das Einsetzen von Zeitraffern, einer Technik also, die erst sehr viel später entwickelt wurde. Auch die Bildmontage über Vietnam hat natürlich einen gewissen sinnbildhaften Charakter über die ausschließliche Verwendung von Fotografien, die in schneller Reihenfolge hintereinander abfotografiert wurden (schon 1967, von einem dffb Studenten). Das waren die Fotos, die damals die Welt bewegten: Der Junge – man hat sie alle schon gesehen – mit der verbrannten Haut oder der amerikanische GI, der den Genickschutz an dem Vietnamesen ansetzt. Da wollte ich eine künstlerische Sinnhaftigkeit hineinbringen, nämlich das, was uns – wörtlich genommen – bewegt hat. Dazu der Gitarrensound von Jimi Hendrix, der damals den Bombenabwurf beim Woodstock-Festival auf

der Bühne improvisierte, entstanden in einer Pause, in der er auf die Bühne geworfen wurde, um diese Pause zu füllen. Da kamen zwei Zufälle zueinander, die dann aber für eine ganze Generation sinnlich, sinnfällig und sinnbildlich wurden, ausgedrückt nun im Film in der Visualität, wie auch in der Musikalität und schließlich auch im historischen Zugriff. Das alles sind die feinen Töne, die man nicht unbedingt sofort, wenn man sich nicht intensiver mit dem Film auseinandersetzt, entdecken kann und die sich dem flüchtigen Zuschauer vermutlich nicht auf Anhieb erschließen, aber **dennoch** wichtige Überlegungen während Filmarbeit.

Heinze: Man kann das auch noch weiterführen: Ich fand es sehr spannend zu sehen, wie du Joschka Fischer gewissermaßen in Überblendungen mit den Filmen auf der HoloPro zusammen zeigst und damit eine Vielschichtigkeit und Mehrdimensionalität ins Bild bekommst, die sinnfällig für die gesamte Arbeit steht. Es gibt in der Theorie den Ansatz, den Film als eine Art des Denkens zu verstehen: Film in seiner Bewegung als Denk- und Erinnerungsarbeit?

Danquart: Es hat viel mit dem Prinzip des Zufalls zu tun: eine kontrollierte, fast organisierte Achtsamkeit auf Zufälliges. Die Glasscheiben sind ja nicht deswegen Glasscheiben, weil ich gedacht habe, ich muss das irgendwie mal auf Glas probieren und nicht auf einer Leinwand, sondern weil Glas durchsichtig ist. Da man normales Glas nicht projizieren kann, brauchst du spezielle HoloPro-Scheiben. Die haben Gas in der Mitte, das durchsichtig ist, aber Licht reflektiert, sobald man Licht darauf wirft, also – pointiert formuliert – Licht auf die Geschichte knallt. Und wenn dann der Protagonist hinter dieser Scheibe steht und vorne auf dieser Scheibe auch noch projiziert sichtbar wird, dann entstehen – und das war kontrollierte Absicht – zufällige Konstellationen, die unglaublich waren in ihrer neuen Kontextualität.

Nochmals zur Arbeitsweise: Ich konnte Fischer lediglich mal dahin, mal dorthin schieben, weil ich während der Aufnahmen nicht weiter eingegriffen habe. Ich habe beispielsweise nicht zu ihm gesagt, dass er bestimmte Sätze wiederholen soll. Die Film-Projektionen auf den HoloPros liefen als Endlosschleifen, und sie liefen nicht thematisch. Ich habe in die Abfolge des Gesprächs nicht eingegriffen. Ich habe nicht vorgegeben, in welcher Reihenfolge die Reflexion erfolgen soll, also die achtziger oder neunziger Jahre oder die Gründung der Grünen oder zunächst die Schuljahre. Die Projektionen waren zwar biographisch angeordnet, von der Kindheit bis ans Ende seiner Amtszeit als Außenminister, aber die Reihenfolge des Gesprächs gab Fischer vor. Die Projektionen waren in dieser riesigen Halle angeordnet, was übrigens auch ein Sinnbild darstellt: eine verrottete alte Industrieanlage, die heute noch zum Teil als Diskothek und Ausstellungsort benutzt wird.

Weber: Wo ist diese Halle?

P.: Das ist da, wo der Club Tresor² ist, in der Köpenicker Straße. In Teilen der Anlage befindet sich ein Techno-Club, aber die riesige Halle dort liegt noch brach. Das ist ein Zeugnis vergangener Zeiten, als dort noch Elektrizität – so glaube ich – produziert wurde. Das war ein E-Werk, heute ein ehemaliges E-Werk. Dass in diesem alten historischen Denkmal sich jemand denkend an seine Geschichte erinnert und wir das gleichzeitig in eine generationenübergreifende Geschichtsschreibung transportieren, in der dann auch noch Geschichte und der aktuelle Moment, nämlich des Erinnerns, über diese zwei Layer stattfindet, das war geplant. Dass aber an bestimmten Stellen etwas auf der Scheibe passiert, dass Fischer dazwischen läuft, dass er manchmal vor und manchmal hinter der Scheibe steht, dass er sich selbst staunend als junger Kerl und als alter Mann sieht: Das waren genau die Spontaneität und Zufälle, von denen ich eingangs sprach. Es gab auf verschiedenen Ebenen und zeitgleich Informationsflüsse: einerseits was Fischer erzählte, andererseits was auf den Screens (HoloPro's) lief. Gleichzeitig entstand darüber hinaus etwas, das wir Kopfkino nennen, was im Kopf des Zuschauers passiert, wenn diese Layer sich überlagern. Man ist den ganzen Film über unglaublich mit allen Sinnen beschäftigt, mit den Augen, mit den Ohren, mit dem Hirn, um **die verschiedenen Ebenen** dann auch zusammenzubringen.

Weber: Du verbindest im Film Zeit und Raum. Sowohl die Zeit, die medial vermittelte geschichtliche Ereignisse mit deinen und Fischers biographischen Erinnerungen verbindet, als auch der Raum in seinem eigenen Verhältnis zur Vergangenheit verknüpfen sich hier zu etwas Neuem. Ergänzend tauchen in den Exkursen Personen auf, denen du an bestimmten Orten begegnest. Katharina Thalbach habe ich da beispielsweise in Erinnerung. Du filmst sie in einem stillgelegten Vergnügungspark. Inwieweit spielt hier die Wahl der Interviewten in Verbindung mit dem Ort eine Rolle?

Danquart: In dem zeithistorischen Ablauf der Ereignisse. Die Protagonisten neben Fischer waren eine rein subjektive Entscheidung von mir, die ich, nachdem ich mich für diese Form entschieden hatte, innerhalb von fünf Minuten auf einen Zettel gekritzelt habe. Das waren meistens Leute, die ich kannte oder die eine interessante Geschichte hatten. Der Ort, den ich ausgesucht habe, um sie dahin mitzunehmen, war dem zeitlichen Ablauf von den 1960er bis zu den 2000 Jahren geschuldet, für die die Personen und Porträts jeweils standen. Von dem ehemaligen Bürgermeister aus Bremen³, der in seinem Bremer Rathaus mit den Linken kämpfte und den ich in einem anderen Film schon kennen gelernt hatte⁴, von dem ich auch wusste, dass er die frühe Nachkriegszeit und die letzten Kriegsjahre noch erlebt hatte, also älter war als Joschka Fischer,

² Ein Berliner Techno-Club.

³ Gemeint ist Hans Koschnick.

⁴ Im Film *Nach Saison* (1997) von Pepe Danquart.

bis hin zur Gegenwart in Verkörperung der Hamburger Hip Hop-Band „Fettes Brot“ im Abspann, die heute die Jugendlichen anspricht. Ich habe sie als Zeugen des jeweiligen Jahrzehnts eingesetzt. Auch Kathi Thalbach zum Beispiel, die gleichsam für den Osten wie den Westen steht und dann auch für die 1990er Jahre, die Wendejahre. Sie zu inszenieren an einem Ort, an dem im besten Sinne Gras über die Geschichte gewachsen ist, das darf man nicht vergessen: der bekannteste Vergnügungsort Ostberlins, den jedes Kind in der DDR kannte und jeder Mann und jede Frau besuchte, dann plötzlich in der Zeitenwende dahin dümpelt und im wahrsten Sinne eben Gras über die Geschichte wuchs. Dort zu drehen war für mich ein großartiges Bild in der Konfrontation von Geographie und Biographie.

Heinze: Um noch einmal die Emotionalität anzusprechen: Was würdest du sagen, wie nah bist du Fischer gekommen? Wir haben es mit einem filmischen Medium zu tun, da könnte man allgemein die Frage stellen: Was schafft der Film für Potentiale, wenn es um Biographien geht? Und im Speziellen: Ich habe ein paar Momente im Gedächtnis, an denen man so etwas wie ein Zucken auf Fischers Gesicht sieht. Oder inwieweit ist er doch zu sehr Politiker und Staatsmann, der distanziert erzählte, aber auch in der Konfrontation mit den Bildern emotional ergriffen wurde? Was glaubst du, wie dicht bist du an ihn herangekommen?

Danquart: So dicht wie man an ihn herankommen kann. Ich glaube, mehr geht nicht. Dass er zu diesem persönlichen Freund, diesem Joschka, der Spaß an der Zeit hatte, der keine Phase seines Lebens verleugnete, nach wie vor aus der Perspektive des gelebten Lebens erzählte, fand ich spannend und beeindruckend. Es war einfach nicht von der Tafel und auch nicht von der Textur zu streichen, dass der Mann, der vor mir stand und über die Jugend, die rebellischen Jahre erzählte, einmal der Außenminister der Bundesrepublik Deutschland war. Wenn jemand glaubt, dies sei nach so einem Prozess aus der Erinnerung wegzustreichen, der lügt. Und ich empfand während der Filmarbeit, dass er einmal zum Staatsmann, andererseits aber wieder zum erinnernden Jungen wurde. Die größte Spannung, die man sich wünschen kann. Ich bin hier nicht angetreten, um Dinge herauszufinden oder zu befragen, was die Boulevard-Presse und ihre Leser wahnsinnig interessiert hätten, etwa mit wie vielen Frauen er geschlafen hat und warum er sechsmal verheiratet war. Das war für mich nicht von Bedeutung. Ich fand privat all das, was gesellschaftlich relevant war, auch wichtig genug zu zeigen. Und insofern fand ich diesen Film dann auch sehr privat, weil er immer dort privat wurde, wo es gesellschaftlich relevant wurde; relevant für die Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland. Und ich habe nicht die Finger in Teile gelegt, die möglicherweise die oben genannte Boulevardpresse interessiert hätte, weil das Wesen von Privat eben privat ist. (lacht)

Heinze: Und wie seid ihr verfahren? Ich erinnere mich an eine Szene, in der ihr als Filmteam im Bild gezeigt werdet: Der filmende Beobachter wird filmisch beobachtet. Ich glaube, eine solche

Szene taucht nur einmal auf. Es ist eine Szene, in der ihr durch den Raum geht und dein Kamera- und Tonteam um dich herum steht und filmt. Welche Rolle hast du im Arbeitsprozess gespielt? Du hast vorhin gesagt, du hättest nie nachgefragt, aber es klang eben an, dass es doch eine Richtung gab, in die ihr gemeinsam gehen wolltet. Hattest du ihn vorher über deine Vorgehensweise informiert, und hat er dann frei in dem Raum reflektiert? Er schaut manchmal so in eine Richtung, von der man ausgehen könnte, dass er dich in diesem Moment anguckt, dich als Ansprechpartner sucht, während er spricht und erinnert. Warst du so eine Art Projektionsfläche seiner Erinnerungen, hast du da etwas zurückgegeben oder bist du einfach nur mit ihm umhergeschweift, während er redete?

Danquart: Das musst du dir so vorstellen: Du hast 25 Billard-Kugeln auf einer kleinen Anhöhe, und ich war derjenige, der jede einzelne anklickte. Das war meine Aufgabe. Diese ganze Konzeption war von mir gebaut und hergestellt und meine Fragen waren keine akustischen, sondern filmische Fragen. All das, was ich dort auf die HoloPros projiziert hatte, waren bereits gesammelte Fragestellungen, Themenkomplexe, die Fragen evozierten und provozierten. Das Einzige, was ich bei diesen 24 Tafeln machen musste – bei den Film- und Bildtafeln, den lebendigen, sich bewegenden Geschichtsbildern – war, alles ein bisschen anzuklicken oder ihn einfach in diese oder jene Richtung zu schubsen und den Gesamtprozess zu überwachen. Ich hatte Hochspannung, weil ich natürlich auf eine gewisse Weise Ansprechpartner von ihm war. Er musste jemand haben, ein Gegenüber, an das er sich richten konnte. Ohne ein Gegenüber fängt man nicht an zu erzählen.

Weber: Und dann wäre es wohl ein Stummfilm geworden (lacht).

Danquart: Ich musste darauf achten, da diese Projektionen ja Endlosschleifen waren, dass die Kamera nicht immer dasselbe im Hintergrund hat. Ich musste immer schauen, dass die Bildgestaltung einigermaßen funktionierte, ohne Wiederholungen zu verlangen. Ich habe während des Drehens schon mit ihm darüber gesprochen, manchmal auch provoziert. Schmusekurs und Provokation – die gesamte Spannbreite, um ihn zu dem jeweiligen Themenkomplex zu fragen. Er reagierte manchmal auch etwas, wie soll ich sagen? Als ich über das Ausmaß seines Dick- und Dünnwerdens eine theoretische Frage stellte: Nämlich, ob er bereits in einem anderen Zustand des Narzissmus sei, dass ihn die irdische Befindlichkeit nicht mehr interessiere, da ist er dann auch schon mal pampig geworden. Ich finde es gut, wenn man das sehen kann, das ist ein Beleg für Authentizität und eines dialogischen Austausches, der sich nicht mit vorbereiteten Fragen begnügt. Ich kann mich an einen anderen Film erinnern, wo wir auch dieses Vertrauen genossen. Wir begleiteten eine Eishockeymannschaft, – ich meine den Film „Heimspiel“ – , und wir waren dort gewissermaßen Teil der Mannschaft, weil wir eine ganze Saison mit ihnen gedreht hatten. Wir besaßen ihr Vertrauen. Wir drehten überall, auf dem Eis, vor und nach dem

Spiel auch in der Umkleidekabine. Es gab jedoch einen Moment, als sie ein wichtiges Spiel verloren hatten, in einem entscheidenden Spiel und einer von ihnen unsere Kamera sah und brüllte: „Get the fuck out of here“. Er sprach direkt mit uns, direkt mit der Kamera: „Ja haut doch endlich ab hier, ich kann euch jetzt hier nicht ertragen.“ Wie also dann ganz vorsichtig die Kamera wieder ausgeht und sich die Türe schließt. Diese direkte Kommunikation, dieses Anbrüllen kam dann auch in den Film, als Ausdruck unserer Nähe zur Mannschaft, die manchmal toll, manchmal defizitär war. Das ist ein lebendiger Austausch, bei dem man, während man dabei ist, eigentlich vergisst, dass es ein aufnehmender Moment ist. Ein sich aufbauender historischer Moment, der sich nun festhält, und kein Gespräch, das sich verflüchtigt, nachdem das Wort gesprochen wurde. Das hat eine Spannung, die sich dann auch in den Gesprächen niederschlägt. Und ich erinnere noch einmal daran, welches der größte und für mich physisch stärkste Moment des Nachdenkens, der Konfrontation, im Film Joschka und Herr Fischer war: als es um Hans Martin Schleyer ging. Ein Mann, ein Staatsfunktionär, der durch die Gewalt der bewaffneten Linken hingerichtet wurde. Wie Fischer darüber in diesem physisch in diesem Film reflektiert, finde ich außergewöhnlich.

Heinze: Wenn man sich Fischer als Politiker, als einflussnehmende Person aufgrund seiner Position vorstellt: Gab es für ihn während des Films oder zu den Bedingungen der Filmproduktion vorab ein Mitspracherecht oder hat er sich deinen Ideen und Konzeptionen angepasst?

Danquart: Es gab keine Auflagen. Nachdem er gesagt hat, dass er mir vertraut und den Ansatz interessant findet, seine persönliche Biographie mit der Geschichte des Landes zu verbinden, konnten wir beginnen. Er war gut vorbereitet und kannte alle meine Filme. In einem anderen Interview sagte ich einmal, dass wir beide „Spontis“ (sollte man in einer Fussnote erklären) waren. Es gab innerhalb der „Spontis“ einen nicht festgelegten Familienzusammenhang: anarchistische, undogmatische Linke, die bis zur Spaßguerilla ging. Das war eine damalige Übereinkunft, an die wir uns noch in unserem jetzigen Alter erinnerten. Ich habe, und das habe ich bei jedem meiner dokumentarischen Filme, die biographisch angelegt waren, immer gesagt, dass ich ihm den Film zeigen werde, bevor ich ihn veröffentliche. Er war nicht informiert, was ich mit ihm machen werde und was ich vorhabe, aber an dem Tag, an dem ich ihn das erste Mal in der Halle hatte, war er komplett überrascht und fragte mich, ob er denn nun die ganze Zeit stehen müsse. Das war für seine korpulente Figur, die er damals hatte, eine Anstrengung, eine physische Anstrengung. Aber auch das gehörte mit zum Konzept: beim Bewegen und beim Tun und beim Sehen kann man Dinge loslassen, von unten aus dem Bauch heraus, was man, wenn man in kontrollierten Situationen sitzend denkt, nicht tut. Und dann habe ich sechs bis acht Monate geschnitten. In dieser Zeit haben wir uns, glaube ich mich zu erinnern, ein- oder zweimal zum Essen getroffen. Da fragte er: „Was macht der Film?“ Ich: „Er wird bald, ich werde ihn dir schon zeigen“, aber das war auch alles. Und dann habe ich ihm den Film gezeigt. Und dann hat er gesagt:

„Prima.“ Das war’s. Er hat nicht eine einzige weitere Anmerkung gemacht, er hat sich sogar bedankt. Joschka Fischer hat die Größe, Dinge auch dann einfach stehen zulassen, wenn er nicht einhundertprozentig davon überzeugt ist und es auch selbst nicht so formuliert hätte. Er kann einen Widerspruch stehen lassen, weil er im Kontext denkt, weil er größer denkt. Und insofern war die Auseinandersetzung, also auch die Frage der Kontrolle in diesem Fall, wie ich es bislang gewohnt war. Ich habe es noch nie anders erlebt. Ich habe vor einiger Zeit auch mit Hans Koschnick, der „in Joschka und Herr Fischer“ ebenfalls vorkommt, einen langen Film in Mostar gemacht, wo ich ihn zwei Jahre lang begleitet habe und er mir zwei Jahre lang kontinuierlich Privates anvertraut hat, was damals nicht an tagespolitische Nachrichten hätte herausgehen dürfen, ohne dass es ein politisches Desaster geworden wäre. Ich habe ihm damals versprochen, dass ich das Ding (den Film) erst zeigen werde, nachdem er wieder aus Mostar weg sei, ein Jahr nach seiner Mission. Dadurch entstand natürlich auch ein völlig anderer Tiefgang, eine andere Art von Spontaneität, eine Authentizität im Sinne von Ehrlichkeit und Austausch und Augenhöhe. Und das war auch dieses Mal so: Jedem der Protagonisten habe ich den Film anschließend gezeigt, weil es manchmal Momente gibt, in denen dir etwas aus dem Mund fällt, was du ein Jahr später, sagen wir mal so, nicht mehr möchtest. Private Rücknahmen, ja, aber keine konzeptionellen Eingriffe durch die Protagonisten. Das würde ich dann auch respektieren, war aber in diesem Fall nicht nötig.

Heinze: Ich möchte noch einmal zum Titel zurückkommen. Wie kommen die Paratexte des Films, also der Titel – darüber haben wir schon gesprochen –, das Layout oder Ankündigungstexte zustande? Diese kommunizieren vor aller Filmbetrachtung schon recht viel, und sie wecken Erwartungshaltungen beim Zuschauer. In den Paratexten stehen bereits Genrebezeichnungen wie biographischer Dokumentarfilm. Ich glaube, dies in Bezug zu deinem Film in Ankündigungstexten gelesen zu haben. Wie kommt so etwas zustande, und wie werden Filme an Zuschauer adressiert?

Danquart: Das liegt in meinem Fall nicht mehr komplett in meiner Hand. Das ist dann in der Arbeitsteilung mit dem Verleiher aufgehoben, die ihre eigenen Grafiker und Pressemenschen haben, die dann eigene Interviews für diese DVD führen, die du ja auch gesehen hast, das Presseheft herausgeben, ihre eigenen Leute **haben**. Mit dem Layout hatte ich am Anfang Schwierigkeiten, das muss ich ganz ehrlich sagen. Der Adressat war die Jugend. Das war eine Plakat-Ästhetik, die an Jugendliche erinnert, wenn ihr euch mal an den Film „Das Leben ist eine Baustelle“ erinnert, das war ein ähnliches Plakat in seiner harten Kontrasthaftigkeit. Das war eine Entscheidung vom Verleiher. Am Anfang mochte ich das gar nicht. Es gab auch verschiedene Gespräche mit mir darüber. Das einzige Mittel, was ich damals hatte, war jedoch ein Vetorecht, d.h. die letzte Entscheidung lag zwar bei denen, aber es war ihnen daran gelegen, dass es auch mir gefällt. Nach mehrmaligen Treffen und Vorschlägen habe ich mich dann auch mit ihrem Vor-

schlag angefreundet. Sicherlich ist es kein Wohnzimmerplakat, also ein Plakat, das man sich im Wohnzimmer aufhängen möchte. So wie das Filmplakat von „Außer Atem“, wo du denkst: „ Na ja, das hängt jetzt noch einige Jahre im Wohnzimmer!“ Es ist tatsächlich ein Plakat, das Plakatsfunktion hat, nämlich: als du es geklebt hast, ist es aufgefallen. Wenn du es irgendwohin hingehängt hast, war es ein „Eyecatcher“. Und insofern haben sie mich dann überzeugt, dass es so auszusehen hat, und dann wurde es halt so gemacht.

Heinze: Pepe, welche Rolle spielt der Zuschauer bei der Produktion deiner Filme? Gibt es bei dir die Vorstellung einer gewissen Erwartungshaltung beim Publikum, die du antizipierst? Oder sind das doch eher rein künstlerische Konzepte, die du umzusetzen versuchst, ohne gewissermaßen einen Idealzuschauer – als gedankliche Abstraktion – vor Augen zu haben? Spielt der Zuschauer irgendwie eine Rolle in deinem Schaffen oder gerade bei einer Person wie Joschka Fischer?

Danquart: Ich hatte eine Phase, die mit dem Film „Heimspiel“ begann und in die Sporttrilogie-Filme⁵ einfluss, wo ich mir dachte, dass es doch möglich sein müsse, mit dokumentarischem Film ein breites Publikum zu erreichen. Und da habe ich mich durchaus der Mittel bedient, die das amerikanische Kino benutzt. Zum Beispiel die großen Boxerfilme wie „Rocky“, die Sport als eine Klammer benutzt, um andere Dinge zu transportieren, die subtextlich erzählt werden. Bei „Rocky“ der Existenzkampf, die Ghettoisierung des Helden ect. Bei „Heimspiel“ waren es bei mir die Auseinandersetzungen zwischen Ost und West Deutschland (kurz nach dem Mauerfall), bei „Höllentour“ war es die Dimension einer Freundschaft, die Leiden des Sports und das Augenmerk auf die Verlierer – ein ganz wichtiges Element in diesem Film. In „Am Limit“ war das Thema: Brüder, die ich innerhalb eines dramatischen Rahmens des Sportlichen, wie wir es gestern auch bei den Dortmundern⁶ gesehen haben, als das Spiel in den letzten 6 Minuten total kippte und ein Krimi wurde, in allen Facetten beleuchtete. Ich habe mich bei diesen Dokumentarfilmen verschiedener Mittel bedient, vom Sounddesign angefangen bis zur musikalischen Inszenierung, um ein Publikum zu erreichen, das im Kino bereit ist, die Kinokarte zu lösen, also in diesem Sinne eine Attraktion zu schaffen und auch eine Erwartungshaltung zu erfüllen.

Bei „Joschka und Herr Fischer“ war das nicht mehr so, bei diesem Film war es eine rein künstlerische Herangehensweise, inspiriert durch meine Arbeit an der Hamburger Hochschule für bildende Kunst (HfbK) – es war das künstlerische Wagnis, das mich dazu drängte. Das hängt vielleicht auch mit meinem Alter zusammen. Ich muss keine Karriere mehr aufbauen, sondern es geht mir tatsächlich um das künstlerische Experiment und auch darum, eine Formsprache zu

⁵ Gemeint sind Danquarts Filme *Heimspiel* (2000), *Höllentour* (2004) und *Am Limit* (2007).

⁶ Gemeint ist das Champions League Viertelfinalspiel Borussia Dortmund gegen FC Malaga (3:2) vom 8. April 2013, in der Dortmund in den letzten beiden Minuten der offiziellen Spielzeit die benötigten zwei Tore zum Einzug ins Halbfinale schoss und damit den Signal Iduna-Park in Dortmund in eine sportliche Euphorie versetzte.

finden, die neu ist. Ich habe bei diesem Film versucht eine Formsprache zu finden, ohne zu wissen, ob es aufgeht. Wie gesagt, vier Jahre „hart am Wind gesegelt“, ohne zu wissen, ob es dann tatsächlich am Ende klappt. Das war sportlich für mich und eine größere künstlerische Herausforderung, die ich mittlerweile mehr und mehr suche, als bereits ausprobierte und erfolgreich gegangene Wege zu gehen. Es war aber auch bei der Sporttrilogie nicht rein kommerzielles Interesse, es war auch dort jedes Mal eine Riesenherausforderung. Wenn man die Filme kennt, weiß man, wie stark ich dort „am Abgrund“ stand, im wahrsten Sinne des Wortes bei dem letzten Film, aber dort war das Publikum von Beginn an ein Faktor, und bleibt beim Filmmachen auch immer ein Faktor. Beim Schreiben und beim Malen ist es vielleicht etwas anderes, aber ein Film kostet so viel Geld. Er ist nicht nur für mich und meinen Freundeskreis gedacht, sondern wenn du Millionen verbrätst, die aus Steuergeldern kommen und damit Kunst schaffen möchtest, dann willst du natürlich damit auch jemanden erreichen. Mich interessiert schon, ob der Film ein Publikum findet, und es ist zunächst egal, welche Art von Publikum, ob das jetzt ein DVD-Publikum, ein Festival-Publikum oder ein Kunst-Publikum ist, aber er soll ein Publikum finden, der jeweilige Film ist nicht nur für mich. Kein Film, kein Kunstwerk, das ich nur für mich aufbaue, sondern bei dem ich immer schon ein Publikum vorm inneren Auge habe, allerdings nicht dezidiert. Bei „Joschka und Herr Fischer“ hat das aber nicht so sehr eine Rolle gespielt, wie bei der Sporttrilogie. Komischerweise habe ich dort gesagt: „Ich möchte etwas probieren, was noch keiner gemacht hat.“ Da war es mehr die ästhetische, formale, aber auch die inhaltliche Seite: Gelingt es mir, die Biographie dieses nicht einfachen Menschen mit der Geschichte der BRD zu verknüpfen und dies faktisch wie emotional.

Heinze: Das ist gerade bei Joschka Fischer interessant, weil der Film – und damit musstest du rechnen – eine große Aufmerksamkeit auf sich ziehen würde, etwa seitens der politischen Parteien u. a.

Danquart: Das schon. Ich wusste auch, dass da noch alte Rechnungen beglichen werden, die von verschiedenen Personen mit ihm über den Film ausgetragen würden. Das habe ich dann auch später lesen dürfen, in verschiedenen Zeitungen, in denen dann eine Auseinandersetzung mit ihm oder Journalisten, die von ihm während seiner Ministerzeit „abgewatscht“ wurden, im Nachhinein stattfand. Er war nie ein sehr kommunikativer Journalisten-Freund, eher das Gegenteil, das wusste ich schon. Ich glaubte aber immer an die Kraft dieses Films und dass er Leute erreicht, die sich jenseits persönlicher Verletzungen oder Eitelkeiten, sich auf den Film einlassen wollten.

Weber: Verfolgst du einen Aufklärungsanspruch mit deinen Filmen?

Danquart: Fragenstellen schon, weniger Antworten geben. Ich verstehe mich mehr als Erzähler. Geschichtenerzähler. Mal dokumentarisch. Mal Fiktional. Ich bin, wenn du so willst, kein Bio-

graph, sondern ein Erzähler – ein Kinoerzähler –, und das ist das, was mich selbst wiederum am meisten erzählt. Ich weiß, dass mein Talent im filmischen Geschichten-Erzählen liegt, und das versuche ich schon mein ganzes Leben lang zu machen. Auch in meiner neuen Arbeit, die im eigentlich Sinne ein biographischer Film wäre, da es um eine tatsächliche Biographie geht. Dieses Mal jedoch in der Form eines Spielfilms. Es geht um einen kleinen jüdischen Jungen, der 1942 aus dem Warschauer Getto flieht und vier lange Jahre alleine überlebt, aufgeschrieben in einem Buch, das du vielleicht gelesen hast: „Lauf Junge Lauf“, das quasi konsequent aus der Sicht dieses kleinen Jungen, dieses achtjährigen Jungen erzählt wird. Der kleine Held lebt heute noch und ganz am Ende des Films werden wir ihm begegnen...

Heinze: Ist er schon fertig?

Danquart: Na ja, fast. Ich habe ihn fertiggeschnitten. Nun ist er in der Endbearbeitung. Ihr könnt ihn dann im Januar 2014 in den deutschen Kinos sehen.