

chens Wachparade. Der Tango wurde keine Volks-Musik wie in Argentinien, wie jetzt im politischen Exil. Hier die Ablenkung, dort die Konzentration.

Eine merkwürdige Geschichte des Bandonions. Gewaltige Erkenntnisse über die möglichen Funktionen des Tangos. Beobachtung nicht als neutrales Hinsehen, sondern als Eingriff, filmischer Kommentar, Parteilichkeit. Behutsamkeit: kein schnelles Wort. Produktive Ratlosigkeit: Was geschehen, ist geschehen, aber dem müssen wir uns doch wenigstens stellen. Zwei Filme, prägnanter noch als *Der Nachwelt eine Botschaft*.

Gedreht in Farbe, aber wie: spontan, von einem Zwei-Mann-Team (Kamera: Rainer Komers, Ton: Wildenhahn), ohne zusätzliches Kunstlicht, das Material wie Schwarzweiß behandelt, auch die Kopie wurde nicht ausgeglichen. Dadurch ohne den Glamour von Technicolor, wirkt es oft wie kolorierter Schwarzweißfilm, was eine eigenartige Stilisierung schafft.“

Auszug aus: Manfred Delling, Traurige Tangos in Bottrop und Buenos Aires, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 19. 3. 1981

Protokoll der Diskussion zu den Filmen

Der Nachwelt eine Botschaft – Ein Arbeiterdichter

Bandonion I: Deutsche Tangos

Bandonion II: Tango im Exil

von Klaus Wildenhahn, Günter Westerhoff, Gisela Tuchtenhagen, Rainer Komers

und

480 Tonnen bis Viertel vorzehn – Bei den Hafenarbeitern in Duisburg-Hochfeld

von Rainer Komers

am 14. 11. 1981 mit Klaus Wildenhahn, Günter Westerhoff, Petra Arczewski und Rainer Komers

Diskussionsleitung: Werner Ružička

Vorab: Es war spät an diesem Abend, und das Gespräch zog sich bis weit nach Mitternacht hin. Die Auseinandersetzungen um die Vorführung des Films über die Auguststraße steckten noch in den Köpfen der Anwesenden. Angesichts dieser Bedingungen kann sich der Protokollant nicht die Bemerkung verkneifen, daß das Gespräch über die Filme von Klaus Wildenhahn und Günter Westerhoff bzw. den Film von Rainer Komers, der zwar bereits am Nachmittag vorgeführt, aber durch die Sondervorführung erst am Abend diskutiert werden konnte, zu den interessantesten und ernsthaftesten der Filmwoche gehörte. Die Diskussion erfaßte höchst unterschiedliche Aspekte, berührte Fragen der Filmproduktion, stieg von konkreten Bestimmungen der spezifischen Ästhetik der drei unterschiedlichen Wildenhahn-Filme zu allgemeinen Einschätzungen der Dokumentarfilmästhetik auf, in denen sich ausformulierte Verständniserklärungen der Funktion von Kunst niederschlugen. Die verschlungenen Pfade des nächtlichen Gesprächs nachträglich zu ordnen – anders wäre dieses Protokoll nicht denkbar –, heißt, aus einer unberührten Naturlandschaft einen deutschen Ziergarten zu machen. Dabei geht einiges, vermutlich gar Entscheidendes, flöten.

Zunächst: Klaus Wildenhahn erzählte von der Entstehungsgeschichte der Filme. Nach ihrem ersten Film über Günter

Westerhoff, den er über seine Gedichte kennenlernte, kam ihm die Idee, einen weiteren Film über die Geschichte des Bandonions zu drehen. Aus der zunächst „schlichten Idee“ von Günter Westerhoff sei dann das Abenteuer erwachsen, das in den beiden Filmen nun zu besichtigen sei. Auf Nachfrage von Sebastian Feldmann beschrieb Wildenhahn den Unterschied von Bandonion und Akkordeon. Letzters habe das Bandonion abgelöst, da es rationeller herzustellen sei; die in Argentinien benutzten Instrumente stammten aus deutscher Fabrikation, da es dort keine Bandonion-Fabrik gegeben hätte. Daß Günter Westerhoff im dritten Film nur noch am Rande zu sehen sei, war nicht geplant, ergab sich aus der Themenverlagerung; als Filmautor trat er nicht mehr so in Erscheinung wie als Bandonionspieler. Wildenhahn betonte mehrfach auf unterschiedliche Zwischenfragen, daß die Struktur der beiden „Musik-Filme“ sich aus ihrer Suche ergeben hätte. „Wir glaubten, eine Perspektive gefunden zu haben, wir sind ihr nachgegangen“.

Die Drehzeit des ersten Films, der im Fernsehen in einer Eineinhalb-Stunden-Fassung zu sehen war, betrug zwei Monate, die der anderen beiden Filme drei Wochen.

Dann zur Einschätzung der Filme: Mehrfach wurde auf den Unterschied zwischen dem ersten und den letzten beiden Filmen abgehoben, der allerdings jeweils anders bewertet wurde. Johannes Flütsch fragte zweimal nach diesem Unterschied. „Es ist doch dazwischen etwas passiert“. Er habe das Gefühl, daß Wildenhahn das, was er bei der Person Günter Westerhoff gespürt habe, im ersten Film nicht aussprechen konnte, erst in den anderen beiden Filmen dann für sich selber entdeckt und damit auch in den Film integriert habe.

Klaus Wildenhahn konnte/wollte hierauf nicht antworten, er beschrieb vielmehr in seiner Entgegnung den Gedankengang, der die Filme begleitete, zu ihnen anregte: Im ersten Film hatte Westerhoff für ein eigenes Gedicht, das zunächst Werner Worschech vertont hatte, eine eigene Melodie komponiert und auf dem Bandonion vorgespielt. Die Frage, die sie dann anleitete nachzuforschen, lautete: Wann und wie entsteht ein solches Lied? Wie verbinden sich musikalische und gesellschaftliche Geschichte? Weshalb reduzierte sich das Repertoire der Bandonionspieler auf das Potpourri gängiger Unterhaltungskunst?

Für Fosco Dubini resultierte der Unterschied zwischen den Filmen aus der unterschiedlichen Produktionsweise, der Differenz zwischen Portrait und Recherche. Er fand es hervorragend, daß in den letzten beiden Filmen die Filmemacher den Spuren in jeder Richtung nachgingen. Kurt Johnen variierte das von Dubini Gesagte, indem er die Begriffe „interesse- und produktorientiert“ verwendete, was die Diskussion auch nicht weiter brachte, denn Klaus Wildenhahn konnte mit diesen Begriffen wie auch andere Teilnehmer nichts anfangen, für ihn müsse sich das Interesse im Produkt erweisen. Frank Baier fand die letzten beiden Filme „sehr gut“, „den ersten kannte ich schon“.

Christoph Hübner war beim ersten Film stets gespannt, wenn Westerhoff sprach, an anderen Stellen standen für ihn zu sehr zwei Subjekte (Wildenhahn und Westerhoff) nebeneinander.

Werner Ružička bemängelte die bildliche Verdoppelung, das nochmalige Vorlesen eines Westerhoff-Gedichts im ersten Film. „Dein Vorlesen klingt wie eine Nachbesserung.“

Donatello Dubini fand es nicht gut, daß im dritten Film der Ausgangspunkt der

ersten beiden Filme – die Arbeiterkultur – so aus dem Blick geraten sei.

Darüberhinaus: Als Ružička bereits recht früh Wildenhahn die Frage stellte, ob die letzten beiden Filme denn nun dokumentarisch, synthetisch oder gar symphonisch seien, warf ein Teilnehmer dazwischen: „Das Match ist eröffnet“. Doch diese Debatte versickerte recht bald, nachdem Wildenhahn diese Filme als durchaus synthetische bezeichnete. Im Zusammenhang einer zunächst inhaltlichen Frage wurde hierauf aber später noch einmal Bezug genommen. Angelika Finger fand in den Filmen einen bestimmten resignativen Blick auf die „wertvollen letzten Scherben der wertvollen Arbeiterkultur“, der allerdings das Heutige gar nicht wahrzunehmen imstande ist. Widerstand in Kulturformen, die würden sich heute in den Musikschuppen und Garagen des Ruhrgebiets finden lassen, in denen die Punks ihre Wut über das miese Leben herausbrüllten. Corinna Belz thematisierte den Widerspruch von Kunst und Politik (Bandonion und Hausbesetzung) direkt, sie wünschte sich, daß Westerhoff auf dem Fest in der Auguststraße gespielt hätte. Klaus Kreimeier entgegnete hierauf direkt, „daß die Dinge (Kultur und Politik) auseinandergerissen sind“, könne nicht durch individuelle Leistung eines einzelnen wieder zusammengefügt werden. Für ihn sei in der argentinischen Musik, die der Exilant in Paris spielte, durchaus Politik und Kultur miteinander verflochten, spiegele die Musik „direkter“ das individuelle Erleben der gesellschaftlichen Lage wider.

Angelika Finger griff noch einmal ihren Einwand auf, sie fände die Haltung falsch, die dabei stehen bleibt, das Bewahrenswerte zu erhalten, anstatt sich darüberhinaus zu bemühen, sich auch Neues anzueignen. Klaus Wildenhahn entgegnete, daß er das Weiterkommen im immer ge-

nauer werdenden Betrachten der Vergangenheit für möglich erachte. Werner Ružička und Johannes Flütsch erwiderten auf Angelika Finger in gleicher Weise. Während für Flütsch der Bandonionspieler, der sich selber ein Instrument baut, bereits durchaus Freak sei, durchaus mit Vertretern der alternativen Kunst vergleichbar sei, wies Ružička darauf hin, daß die Arbeiterkultur noch lebe, daß von sterbender Kultur keine Rede sein könne. Die Sänger der Arbeiter-Gesangsvereine würden sich nach ihren Proben manchmal wie letzte Punks aufführen.

Die Cutterin Petra Arcizewski und der Kameramann Rainer Komers wurden zuletzt nach ihren Erfahrungen mit Klaus Wildenhahn befragt. Petra Arcizewski berichtete, daß das Arbeiten mit Wildenhahn in der Beteiligung am Produktionsprozeß, mit der Integration in die Diskussion über den Film quer zu ihrer „normalen“ Arbeit im Sender stünde, bei der sie sonst „nur zu schneiden hat“. Für Rainer Komers war es eine völlig neue Erfahrung, mit einem relativ hohen Etat arbeiten zu können. Er sagte sich: „Du kannst jetzt mal richtig den Auslöser betätigen“.

Zuallerletzt: Ružička brachte mit Verve die Diskutanten dazu, auch noch trotz später Stunde zum Film von Komers Stellung zu beziehen. Jutta Uhl lobte die „eigenständige Bildersprache“, Johannes Flütsch äußerte „uneingeschränktes Lob“, um anschließend doch noch leicht zu tadeln, daß der Kommentar zu schlecht gesprochen sei.

Andere Teilnehmer priesen vor allem die genauen Arbeitsbeobachtungen. Komers erklärte, daß an dem Film ein Freund mitgearbeitet habe, der für die Duisburger Uni in Zusammenarbeit mit dem DGB eine Analyse der Arbeitsbedingungen im Duisburger Hafen erarbeitet habe.

Nur Fosco Duini fand den Film in seinem Verzicht auf Auseinandersetzung, in sei-

ner Stilisierung von Atmosphäre schlecht. Er erklärte ihn für typisch für das diesjährige Duisburger Programm, in dem die Idylle, die heimelige Atmosphäre, an allen Ecken und Stellen aufgefunden worden wäre.

Protokollant: Dietrich Leder

Biofilmografie

Klaus Wildenhahn

geb. am 19. 6. 1930 in Bonn. Aufgewachsen in Berlin. Studium der Soziologie, Publizistik und Politologie in Berlin (West) und den USA, 1954 abgebrochen. Bis 1958 in London, vorwiegend als Krankenpfleger tätig. Seit 1959 beim NDR, zuerst in der „Fernsehlotterie“, 1960–64 in der Abteilung „Zeitgeschehen“ (‘Panorama’-Redaktion), 1964–1981 festangestellt in der Abteilung „Fernsehspiel“, seit 1981 in der Abteilung „Weiterbildung I“. 1968–72 Regie-Dozent an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. 1978 Adolf-Grimme-Preis in Gold (zusammen mit Gisela Tuchtenhagen) für *Emden geht nach USA I*. Lebt in Hamburg und Köln.

Filme

- 1961 *Der merkwürdige Tod des Herrn Hammar skjöld*; Dokumentation; Autor: Gösta v. Uexküll; 43 Min.; NDR
- 1962 *Der Tod kam wie bestellt*; Dokumentation; Autor: Gert v. Paczensky; 43 Min.; NDR
- 1963 *Zwischen 3 und 7 Uhr morgens*; Kurzfilm; zusammen mit Karl Heinz Wulkow, Herbert Selk; 9 Min.; NDR
- 1964 *Parteitag 64*; Dokumentarfilm; ca. 45 Min.; NDR, nicht gesendet

Beiträge zu *Panorama* über die Parteitage von CDU, CSU und SPD; zusammen mit Rudi Lauschke, Rudolf Körösi, Herbert Selk

1965 *Bayreuther Proben*; Dokumentarfilm; zusammen mit Rudolf Körösi, Jürgen Keller, Herbert Selk; 67 Min.; NDR

Eine Woche Avantgarde für Sizilien; Dokumentarfilm; zusammen mit Rudolf Körösi, Herbert Selk; 41 Min.; NDR

Smith, James O.; zweiteiliger Dokumentarfilm; zusammen mit Rudolf Körösi, Herbert Selk; 43 und 55 Min.; NDR

1966 *John Cage*; Dokumentarfilm; zusammen mit Rudolf Körösi, Herbert Selk; 56 Min.; NDR

1967 *498, Third Avenue*; Dokumentarfilm; zusammen mit Rudolf Körösi, Herbert Selk; 79 Min.; NDR

In der Fremde; Dokumentarfilm; zusammen mit Rudolf Körösi, Herbert Selk; 78 Min.; NDR

1967/78 *Heiligabend auf St. Pauli*; Dokumentarfilm; zusammen mit Hans Joachim Theuerkauf; 49 Min.; NDR

1968 *Harlem Theater*; Dokumentarfilm; zusammen mit Christian Schwarzwald; 110 Min.; NDR

1968/69 *Der Reifenschneider und seine Frau*; Dokumentarfilm; zusammen mit Roland Hehn; 64 Min.; DFFB

1969 *Institutssommer*; Dokumentarfilm; zusammen mit Michael Busse; 88 Min.; NDR

1969/70 *Wochenschau II und III*; zusammen mit Michael Busse, Gardi und Rolf Deppe, Thomas Mitscherlich, Cristina Perincioli,

Hans Helmut Prinzler, Gisela Tuchtenhagen; 26 und 60 Min.; DFFB

1969/70 *Der Tagesspiegel*; zweiteiliger Dokumentarfilm; zusammen mit Rolf Deppe; 92 und 72 Min.; NDR, 2. Teil nicht gesendet

1971 *Der Hamburger Aufstand Oktober 1923*; dreiteiliger Dokumentarfilm; zusammen mit Reiner Etz, Gisela Tuchtenhagen; 40, 43 und 32 Min.; DFFB

1972 *Harburg bis Ostern*; Dokumentarfilm; zusammen mit Stephan van Ballaer, Gisela Tuchtenhagen; 75 Min.; NDR

1973/74 *Die Liebe zum Land*; zweiteiliger Dokumentarfilm; zusammen mit Thomas Hartwig, Gisela Tuchtenhagen; 74 und 70 Min.; NDR

1974/75 *Der Mann mit der roten Nelke*; medienkritischer Film; zusammen mit Gisela Tuchtenhagen; 60 Min.; WDR III/NDR III; Reihe ‘Fernsehauge’

1975/76 *Emden geht nach USA*; vierteiliger Dokumentarfilm; zusammen mit Gisela Tuchtenhagen; 59, 60, 57 und 57 Min.; NDR/WDR

Im Norden das Meer, Im Westen der Fluß, im Süden das Moor, im Osten Vorurteile; Filmessay; zusammen mit Gisela Tuchtenhagen; 63 Min.; NDR/WDR

1979 *Tor 2*; Dokumentarfilm; zusammen mit Jutta Uhl, Rainer Komers, Helmut Herbst, Gabriele Voss, Christoph Hübner; 30 Min.; Super 8, aufgeblasen auf 16 mm; Gemeinschaftsproduktion von Filmemachern zur Unterstützung des Stahlstreiks 1978/79

1980 *Der Nachwelt eine Botschaft. Ein Arbeiterdichter*; Dokumentarfilm; zusammen mit Gisela Tuchtenhagen; 105 Min., Filmfassung als Teil der Trilogie: 45 Min.; NDR

1981 *Bandonion I: Deutsche Tangos*; Dokumentarfilm; zusammen mit Günter Westerhoff, Rainer Komers, Petra Arczewski; 52 Min.; NDR III

Bandonion II. Tango im Exil; Dokumentarfilm; zusammen mit Günter Westerhoff, Rainer Komers, Petra Arczewski; 45 Min.; NDR III

1982 In Arbeit: Über das Tanztheater von Pina Bausch; Dokumentarfilm; NDR III

Veröffentlichungen (Auswahl)

Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden. Frankfurt: Kommunales Kino 1975 (2. Auflage 1976). – Filmtext: *Harlem Theater*. in: Film (Velber) 6/1969. – Aufsätze: *Subjektiv gesehen* – Einleitung und drei Kapitel über die dokumentarische Arbeit im Fernsehen, in: Dieter Baake (Hrsg.), *Kritische Medientheorien*. München: Juventa 1974, S. 250–269. – *Annäherung an die Legende*, in: Eva Orbanz, *Eine Reise in die Legende und zurück*. Der realistische Film in Großbritannien. Berlin: Volker Spieß 1977, S. 11–24. – *Industrielandschaft mit Einzelhändlern*, in: Dokumentation der 3. Duisburger Filmwoche '79. Duisburg 1980, S. 182–199.

Biofilmografie

Gisela Tuchtenhagen

geb. 1943. Studium der Fotografie, 1968–71 Studium an der DFFB. Lehraufträge