Rainer Komers **Außen Fuji Tag** 



# Rainer Komers

# Außen Fuji Tag

Herausgegeben von Andreas Erb

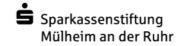


Alexander Verlag Berlin

Mit freundlicher Unterstützung durch die Kunststiftung NRW, das Goethe-Institut, die Sparkassenstiftung und die Bürgerstiftung Mülheim an der Ruhr.

Kunststiftung NRW







#### **IMPRESSUM**

Herausgeber Andreas Erb

Lektorat und Redaktion Andreas Erb, Daniel Götzen

Gestaltung, Satz Antje Wewerka, Rainer Komers

Umschlag Antje Wewerka, Rainer Komers, Foto Rainer Komers

Bildbearbeitung Karsten Hein

Gesamtherstellung Westermann Druck Zwickau

© 2022 Alexander Verlag Berlin Alexander Wewerka, Fredericiastraße 8, 14050 Berlin www.alexander-verlag.com Alle Rechte vorbehalten. ISBN 978-3-89581-551-5 Printed in Germany (May) 2022

# Inhalt

### Vorspann

- 8 Abiturbewertung
- 10 **Rainers Kunst**Robert Bosshard
- 13 Fotos Plakate Filme GedichteGespräch mit Andreas Erb

#### **Plakat**

32 **Filmplakate als Mittel der Politik**Daniel Kothenschulte

#### Film

- 52 **Das Poetische und das Politische** Gespräch mit Michael Girke
- 76 Mülheim Fuji-San
   Zur Entstehung der Filmarbeiten.
   Aufzeichnungen von Rainer Komers

#### **Filme**

- 92 You Will Buy
- 93 2211 Büttel
- 96 Zigeuner in Duisburg
- 100 480 Tonnen bis Viertel vor zehn
- 103 Lettischer Sommer

- 104 Ofen aus
- 108 Ein Schloß für alle
- 110 B 224
- 112 Nome Road System
- 116 *Kobe*
- 120 Ma'rib
- 125 Milltown, Montana
- 128 25572 Büttel
- 130 Daugava Delta
- 133 Ruhr Record
- 136 Barstow, California

## **Typogramm**

142 Alles wurde ausgetauscht. Nichts wird ausgetauscht. Andreas Erb

#### Lyrik

174 **Knoten im Kopf** Andreas Erb

### **Abspann**

- 212 Filmografie Rainer Komers
- 214 Verzeichnis der erwähnten Filme
- 216 Dank



# Vorspann

besitz: das beste Jengin der Klesse. Seine Altern haben ihm norgsam, jedoch größtüri erzogen. Der Vater ist ein genahteter Bisenhitten Johnson, der um dem Egerland stemmt; trott des alterlichen Johnson, der um dem Egerland stemmt; trott des alterlichen Johnson um scheu. Er leht verschlessen, als susgepränter Binzelzinger. Sicherlich ist er geistig-musisch hochbescht, vertutlich soger zu schöpferischen heistungen fähig, ir liest nicht viel, wird jeloch von Refke und Brocht miesselt, was aufschlußreich ist. In er elter Sprachen kemnt er sich ut eus. Leicht macht er es sich niergende, obwehl er mit vordergrundigen Leistungen gläusen könnte. A. pflogt bit den Prouleuen seines jungen Lebens zu rinnen; so bewäht er sich um den rechten Glauben. Er sucht Zu ung zum Judentum, müht sich, das Jrauen der Vergengenheit zu verstaben.

h. zeichnet eindruckevoll und unverkenaber eigenertig; auch photographiert er aus Liebhaberei und im Experiment. Viele seiner Ansätze verreten beieutente Effichkeiten.

Hine resunde Netur ist ihm mereben, der er - nuch als zäher Sportler - vieles abvorlangt.

2. Will Photographie studieren.

#### **Schüler(in)** K o m e r s, Rainer, geb. 1. 2. 1944,

besitzt das beste Zeugnis der Klasse. Seine Eltern haben ihn sorgsam, jedoch großzügig erzogen. Der Vater ist ein geachteter Eisenhüttenfachmann, der aus dem Egerland stammt; trotz des elterlichen Wohlstandes wirkt R. bescheiden und zurückhaltend, ja oft fast ärmlich und scheu. Er lebt verschlossen, als ausgeprägter Einzelgänger. Sicherlich ist er geistig-musisch hochbegabt, vermutlich sogar zu schöpferischen Leistungen fähig. Er liest nicht viel, wird jedoch von Kafka und Brecht gefesselt, was aufschlußreich ist. In den alten Sprachen kennt er sich gut aus. Leicht macht er es sich nirgends, obwohl er mit vordergründigen Leistungen glänzen könnte. R. pflegt mit den Problemen seines jungen Lebens zu ringen; so bemüht er sich um den rechten Glauben. Er sucht Zugang zum Judentum, müht sich, das Grauen der Vergangenheit zu verstehen.

R. zeichnet eindrucksvoll und unverkennbar eigenartig; auch photographiert er aus Liebhaberei und im Experiment. Viele seiner Ansätze verraten bedeutende Möglichkeiten.

Eine gesunde Natur ist ihm gegeben, der er – auch als zäher Sportler – vieles abverlangt.

R. will Photographie studieren.

[Reucher, Klassenlehrer - 1963]

## **Rainers Kunst**

Begleitet von einer wunderbar musikalischen »Freak«Combo aus geistig schwer- und mehrfach behinderten Musikern hat Christoph Schlingensief bei einem seiner späten Auftritte im Stadttheater Duisburg nach »Reiner Kommerz« gerufen: Er wolle seinen Jugendfreund aus der Mülheimer Zeit mit auf die Bühne bitten. Er hatte wohl Rainer Komers gemeint, der zwar nicht im Publikum saß, aber damit doch präsent war im Saal.

Tatsächlich kam Rainer zunächst mit sozialanarchistischen Utopien und urkommunistischen Träumereien daher; er respektierte den Fortschritt und wünschte sich doch die alte Natur zurück, was eigentlich eine Begabung jedes kultivierten Menschenverstands ist. Aber Rainer schöpfte aus ihr von Anbeginn die außerordentliche Intuition, das Vakuum zwischen objektiver Wahrheit und subjektiver Moral dokumentieren zu wollen, und zwar als Kunst. Und es gelang ihm, gelingt ihm bis heute, unseren mit ängstlichen Zweifeln verbundenen omnipotenten Optimismus als Gleichung zu begreifen, also die unfassbare Ambivalenz zwischen Gewissheit und Meinung in seinem Werk zu thematisieren, darzustellen und zu verifizieren.

Beim Bochumer Festival blicke – filmfestival des ruhrgebiets meinte der bedeutendste Vertreter des Direct Cinema in Deutschland, Klaus Wildenhahn, Rainer Komers' Kameraführung sei deshalb so glaubhaft und transparent, weil dessen Blick das Objektiv nicht als Zielfernrohr benutze, um Erwartetes abzufangen und per Abschuss zu bestätigen, sondern weil er die angepeilte Bildauswahl als Rahmen eines Erlebnisfelds auffasse, das er in sich aufnehme, um es während der Belichtung zu erforschen. Dies erkläre die markant ru-

higen Einstellungen von ihm, ihren klaren Bildaufbau, und also die jeweilige, fürs Publikum leicht nachvollziehbare Kameraposition. Seine filmischen Gegenstände würden durch die Erhellung nicht ihres Schattens beraubt, und den Betrachtenden erschließe sich im erzählerischen Zusammenhang wie nebenbei der gesamte Bildraum des Geschehens.

Rainer Komers' Filmaufnahmen betonen also die räumliche Verortung des Bildes, was einer gewaltigen Wertschätzung des Tons gleichkommt. Immerhin wird in erster Linie durch die Qualität des Halls und seines Echos den Zuschauerinnen und Zuschauern ermöglicht, einen eigenen Standort im virtuellen Raum auszumachen. Es geht Rainer also darum, möglichst rein und unverzerrt die der jeweiligen Aufnahmesequenz zugehörige Geräuschkulisse, also den komplexen Originalton, als bewusst aufgenommene akustische Atmosphäre aufzuwerten. Daher begreift er die Tonspur, analog zum Gang der Bilder, als synchron verlaufende autonome Erzählung, setzt die Geräusche zu einer Musikkomposition zusammen (im Sinne eines Soundscapes, oder französisch: als Musique concrète), um dann beim Filmschnitt das Bildmaterial derart exakt ins Klangbild einzufügen, dass die Bildfolge sich phasenweise buchstäblich der virtuos collagierten Komposition aus Originaltönen unterordnet. So wird das betont als unverfälscht präsentierte Dokument zum Bestandteil einer sekundären Realität - einer Entdeckung.

Stilistisch arbeitet der Künstler in der Art, wie er Bild und Ton zur Synthese bringt, äußerst markant. Aber auch die inhaltliche Entwicklung seines Gesamtwerks zeigt ein klares, persönliches Profil: Zunächst dominieren schier dogmatisch die Dokumente aus dem Alltag seines durch die Schwerindustrie des Ruhrgebiets geprägten Lebensraums. Dann aber werden die Schauplätze, wie mitgerissen von den Monopolisierungsund Globalisierungsprozessen und den von ihnen ausgelösten kulturellen und wirtschaftlichen Eruptionen des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts, in soziokulturelle Vergleichsregionen verlegt, in Trockengebiete im Jemen, Katastrophenzonen in Japan, Straßenszenen quer durch Indien, verarmende Regionen Nordamerikas. Seine Filmsprache ermöglicht es ihm, das - ethnozentrisch betrachtet - Unerträgliche (das scheinbar Postkoloniale, das eskapistisch zur Exotik neigende Wunderbare) in Einstellungen zu verdichten, die einer Art polemischer Poesie gleichkommt, also auch die ihm fernliegenden Phänomene in einen selbstkritischen Dialog mit dem hiesigen Zielpublikum zu überführen. Dabei rücken zunehmend und mit großer Sympathie nachgezeichnete, wie zufällig ins Bild geratene Einzelschicksale ins Zentrum seiner Filmarbeiten, da letztlich jedes individuelle Schicksal idealtypisch Aspekte eines kulturellen Gesamtphänomens dokumentiert.

Beispielsweise taucht so der in Kalifornien zu lebenslanger Haft verurteilte Mörder Spoon Jackson auf – eine Persönlichkeit, die im Knast zur Poesie gefunden hat. Nur konsequent, dass der Dokumentarist unter derartigen Extrembedingungen die ihn beengende Disziplin eines Medienspezialisten verlassen muss, sich zunächst an die Übersetzung von dessen Werk macht, Anwälte zugunsten Spoons mobilisiert, im familiären Milieu des Delinquenten auf Spurensuche geht und schließlich im engen Kreis dafür sensibilisierter Freunde eine Performance organisiert, in deren Rahmen er per Telefon Spoon kontaktiert (15 Minuten Gesprächszeit sind vorab mit der Gefängnisverwaltung ausgehandelt) und dessen Rezitation simultan übersetzt ... Auf diese Weise schenkt Rainer einer kleinen Runde von Zuhörenden ohne Eintrittspreis ein außerordentlich berührendes Kunstereignis, das gleichzeitig die Persönlichkeit Spoons zum Künstlerkollegen aufwertet und also ihm einen ihn feiernden Applaus über den großen Teich hinweg zurückschickt, wie auch er dem Publikum damit eine selbstbestärkende Vermittlerrolle anbietet – einfach wunderbar!

Dies mag wie eine Liebhaberei wirken, aber es ist mehr: Rainer Komers verfasst seit Jahrzehnten auch eigene Gedichte. Es sind kleine Lautgedichte, hochaktuell und geblümt mit giftigen politischen Assoziationen. Er präsentiert sie auch als Schriftbilder, graphisch und farblich ehrgeizig gestaltet - was kein Zufall ist, denn am Anfang seiner Karriere war er Plakatgestalter und Siebdrucker von Beruf. Und letztlich berühren sich die Gedichte von Rainer Komers mit der Spoon-Lesung: Man lacht und nimmt es mit Humor, ist ergriffen, teils schamhaft, aber auch mit großer Begeisterung. Das sagt viel über Rainers Kunstauffassung aus: Seine künstlerische Freiheit ist ein stilles Vergnügen, und dessen Bedeutung ist temporär, flüchtig und schwebend ... aber was davon aufgenommen bleibt, das holt in elegantem Schwung Spuren der Liebe zurück in unsere Alltagskultur.



Griechenland 1963, R. K. 3. von links

## Fotos – Plakate – Filme – Gedichte

Gespräch mit Andreas Erb

#### 1. Frühe Zeiten

AE: Es ist nicht dem Willen geschuldet, unbedingt einer Chronologie zu folgen, dass ich unser Gespräch mit deiner Schullaufbahn beginne. Die Abiturbewertung deines Klassenlehrers ist jedoch so zugewandt und vorausblickend, dass ich dich doch gerne nach deiner Schulzeit befragen möchte ...

**RK:** Im Dokumentarfilm *Following Sean* von Ralph Arlyck antwortet Seans Vater, ein langmähniger kalifornischer Hippie, auf die Frage nach seiner Vergangenheit mit einem grundtraurigen Gesichtsausdruck: »What's the past? The past is dust.«

Wie holt man aus der Schulzeit das Wenige, das die Erinnerung aufbewahrt hat, zurück in die Gegenwart? Dabei denke ich an unseren tabakqualmenden Deutschlehrer (dünn wie eine Figur von Egon Schiele), mit dem wir einen Film gedreht haben, in dem ich den Sohn einer Wäscherin spiele, der von seinem Freund zu Unrecht verdächtigt wird, beim Austragen der Wäsche einen Zehnmarkschein veruntreut zu haben; oder an den kleinwüchsigen Klassenkameraden mit dem Berufswunsch Starfighter-Pilot, den unser Griechischlehrer, ein Kriegsversehrter mit Holzbein und Schmiss, beim Abitur erneut durchfallen lassen wollte (was wir im Schriftlichen mit einer trickreichen Verabredung zu verhindern wussten); oder an den malenden Kunstlehrer, der beim Expressionisten Otto Mueller in Breslau studiert hatte und mich in seinem Atelier, das sich eine Holztreppe hoch im Dachstuhl des Gymnasiums befand, die Dämpfe von Ölfarben und Terpentin einatmen ließ; oder an den frühreifen Freund Werner Nekes, der

mich in die Geheimnisse der Erwachsenenwelt einweihte, indem er mich einen (scheuen) Blick in sein zweibändiges *Lexikon der Erotik* werfen oder *My Baby Just Cares for Me* (mit Nina Simones rauchiger Stimme) aus dem Lautsprecher seines Plattenspielers hören ließ.

Als Schriftleiter der Schülerzeitung flaschenpost hätte ich auch eine Lehre bei der Zeitung machen und Journalist werden können. Oder Karikaturist, wenn ich nicht zu faul dafür gewesen wäre, mich intensiver im Zeichnen zu üben. Stattdessen habe ich nach dem Abitur sechs Wochen lang ein Numerus-Clausus-Fach an der FU belegt, weil meine ältere Schwester auch in Berlin studierte und eine attraktive Freundin hatte, die Psychologin werden wollte.

Leider habe ich vor Antritt des FU-Trips nicht unseren Klassenlehrer konsultiert, der mir in seiner Abiturbewertung Photographie (und nicht Psychologie) als Studienwunsch attestiert hatte. So kurzatmig war mein Gedächtnis schon 1963. Übrigens, woher wusste der Studienrat, dass ich nicht viel las? Es stimmt, Brecht und Kafka lagen mir im Kopf, aber *Der Letzte der Gerechten* von André Schwarz-Bart, die Leidensgeschichte der jüdischen Familie Lévy von den Pogromen des Mittelalters bis zur Shoah, lag und liegt tiefer, treibt und trieb mich 1962 an zu einem *flaschenpost*-Stück, in dem ich lediglich wiederholte und aneinanderreihte, was ich von den Erwachsenen am Mittagstisch und anderswo aufgeschnappt hatte – hier ein kleiner Ausschnitt daraus:

Das mit den Juden haben wir nicht gewollt. Schließlich hätte es doch genugt, sie ... und es hatte auch sein Gutes, die Autobahnen, die Ar= beitslosen. Freilich , sie mußten Panzer machen , und habt ihr deutschen Panzer gekannt ? Jesus, war das schön - sentimental, ihr? Nein ihr wißt es nicht, ihr könnt es nicht wissen, deutsch, ganz ohne Komplexe. Der Hosenträger marschierte, sicher, Spießer, Ma= nieren wie die Säue, aber die waren noch harmlos gegen die Kommuni = sten, die roten Säue, Proleten, Schweine. Wir hatten ja damals nur die Wahl zwischen ... ach ihr habt das ja alles nicht mitgemacht Wei= mar, diese Schwachköpfe, schütter, jammervoll, so konnte es doch nicht weitergehen, frischer Wind, versteht ihr? Na, und der kam ja dann auch. Am Anfang waren sie ja auch gar nicht so schlecht, die Arbeitslosen, die Autobahnen. Fing ja erst 34 an, man wußte ja von nichts, natürlich war es schrecklich mit den Juden und so, aber sie hatten ja das gan= ze Geld, und in Berlin fast alle Arzte, sexuell übrigens auch, hätte as night sinfack genigt. . . er konnts when night genug beformen Outer-

Dieser kleine Text, dessen böser realsatirischer Charakter erst durch die vorangestellte Illustration augenscheinlich wird, wurde einem blinden Kaplan von seiner Haushälterin vorgelesen. Der katholische Geistliche, ein erklärter Hitlergegner, vermutete beim Schreiber eine neonazistische Gesinnung und alarmierte den katholischen Kultusminister in Düsseldorf. Daraufhin alarmierte der *flaschenpost*-Vertrauenslehrer (der mit den Ölfarben und dem Terpentin) meinen Vater (einen der Stichwortgeber), und beide zusammen kehrten den kleinen Skandal schnell unter den Teppich, um so den großen Skandal möglichst ungesehen und ungeschehen zu machen.

# Würdest du dich auf eine Bildbeschreibung des Fotos rechts einlassen?

Das Foto entstand im Frühherbst 1961 während einer Klassenfahrt nach Berlin. Im Kino lief *Lieben Sie Brahms?* von Anatole Litvak mit Ingrid Bergman, Anthony Perkins und Yves Montand in den Hauptrollen. Seit gut einem Monat stand die Mauer, regiert wurde die »Frontstadt« von Willy Brandt, und in Bonn konnte Adenauer nach der vierten gewonnenen Wahl weiterregieren. Wir Mülheimer Gymnasiasten waren ein

gänzlich unpolitischer Haufen, was unseren Eltern und Lehrern nur recht war.

Außer einigen Fotos in einem Album, das 28 Umzüge überstanden hat, habe ich nichts von diesem Ausflug behalten. Als ich das Bild mit den Müllmännern kürzlich nach Jahrzehnten wiedersah, dachte ich: »Mensch, schon als Greenhorn hatte ich die Arbeitswelt auf dem Schirm bzw. im Sucher der Kamera.« Da es sich um ein Gruppenporträt und nicht um einen Schnappschuss handelt, muss der Aufnahme eine Kontaktaufnahme vorangegangen sein. Die sehr selbstbewusst wirkenden Männer blicken freundlich, einige fröhlich in Richtung Fotograf. Sie posieren für ihn, finden offenbar Gefallen daran, dass dieser bourgeoise Jüngling Interesse an ihnen und ihrer Arbeit zeigt. Die Attraktion ist gegenseitig, muss sie sein, denn sie ist die Grundvoraussetzung für ein gelungenes Bild. Was wir von der ansonsten unbelebten, autofreien Straße und den angrenzenden Wohnhäusern sehen, macht einen friedlichen Eindruck, und die Ölflecken auf dem Asphalt im Vordergrund lassen Rückschlüsse zu auf die Qualität und den Zustand der hier vorher abgestellten Fahrzeuge und ihrer Motoren.

Zurück auf Anfang: Geboren bist du nicht im Ruhrgebiet, sondern in Guben. Nun gibt es Filmpläne, die sich mit deinem Geburtsort beschäftigen – eine Annäherung in Etappen.

Meine Mutter eröffnete ihren Brief vom 16. Dezember 1943 aus ihrem Geburtsort Guben mit den Worten: »Mein Liebling – !« Mit dieser Anrede war Maximilian, oder kurz: Max, mein Vater, gemeint, der als Ingenieur beim Rüstungsbetrieb *Vereinigte Stahlwerke* in Mülheim »unabkömmlich« (UK) gestellt war, während Charlotte, seine Frau, mit ihren beiden Töchtern vorübergehend zu ihren Eltern nach Guben gezogen war. In ihrem Brief schreibt sie weiter:

In 6 Wochen, sagte mir der Arzt, als ich Montag bei ihm war, soll unser Kind da sein. Er war sehr zufrieden mit mir und dem kleinen kräftigen Wesen in mir, so dass ich ganz beruhigt meiner Stunde entgegen sehen kann. Anschließend war ich in der Klinik, die so überfüllt ist, dass es noch fraglich ist, ob sie mich aufnehmen kann. Ich hoffe, dass Vaters Zuspruch beim Chefarzt manches bewirken kann. [...] Ich will gar keinen Gedanken aufkommen lassen, dass meine Entbindung schwerer werden könnte als bei meinen anderen beiden Kindern.

6 Wochen noch – eine lange Zeit, wenn man sie jetzt vor sich sieht, und kaum ein Atemholen im grossen Getriebe der Zeit.

Während das Ruhrgebiet mit seinen Fabriken und Wohngebieten permanent im Fadenkreuz der alliierten Bomberverbände lag, herrschte bis zum Anmarsch der Roten Armee (genauer: der 33. Armee der Ersten Belorussischen Front) im bis dahin kriegsunwichtigen Guben tiefster Friede. Nachdem die Neiße-Stadt Anfang Februar 1945 zur »Festung« erklärt worden war, wurde die Zivilbevölkerung aufgefordert, ihre Häuser und die Kampfzone zu verlassen.

Im Juni 1987, auf der Rückfahrt vom Krakow Film Festival, habe ich Gubin, den polnischen Teil meines Geburtsortes, erstmals wiedergesehen, und ab 1994 habe ich dort für ein Filmprojekt mit dem Arbeitstitel *Alte Hüte* recherchiert. Mit der Arbeit begann ich in einem November – keine gute Jahreszeit für einen gottverlassenen Grenzort und für eine Filmidee, die am Ende Ort und Familie nicht zusammenführen konnte. Übrig geblieben ist das Exposé *Alte Hüte* mit ambitionierter



Berlin, 1961

Untertitelei: »Eine Reise in die Niederlausitz nach Guben – Der Versuch, einen Ort kennenzulernen, in dem ich (im Krieg) geboren wurde – Bestandsaufnahme von Erinnerungen, von der Welt meines Großvaters und von Spuren in die Gegenwart – Grenzüberschreitende Begegnungen – Betrachtung von Landschaft, von Arbeit, von (alten) Hüten – Eine Meditation über die Zeit – Ein Dokumentarfilm«. Darin notiert ist auch die physische Annäherung an den Ort:

Ich verlasse die Autobahn Breslau-Berlin und biege hinter Legnica nach Norden ab. Ich erinnere mich noch an eine lange Fahrt durch den Wald, in dem vereinzelte Bauernhöfe und ein altes Herrenhaus versteckt liegen. Nester mit Störchen, die seltsamerweise die Nähe von Menschen suchen, künden von der Flußniederung der Neiße. Ich nähere mich Gubin - so wird die Stadt auf der polnischen Seite genannt langsam über eine abschüssige Straße und halte vor der Ruine der Stadt- und Hauptkirche an, einem düsteren Steinhaufen, aus dem wie ein fauler Backenzahn die Reste eines Turms aufragen, um den die Krähen krächzen und spielen. Die Dämmerung kündigt sich bereits an. Ringsum vor meinen Augen liegt das Gelände des ehemaligen Stadtzentrums von Guben mit dem, was einmal zu ihm gehörte: dem Marktplatz, Brunnen, Postamt, den Geschäften, Gassen und Wohnhäusern. Vor dem Krieg fuhr hier sogar eine Straßenbahn. So hat man es mir erzählt und auf den alten Fotos gezeigt. Aber das alles gibt es nicht mehr. Stattdessen starre ich auf eine große Wiese mit ein paar niedrigen Hecken und Bäumen und mit Bänken, auf denen niemand sitzt. Und man hat, als sollte die Absurdität dieses eingeebneten, leeren Ortes noch gesteigert werden, neben der Kirchenruine das zierliche Rathaus mit seinen Giebeln aus der Spätrenaissance wiedererrichtet. »Dom Kultury« steht in aus Kupfer getriebenen Lettern groß über dem Eingang, und einmal im Jahr wird dort die »Miss Gubin« gewählt. Bei einem kurzen Rundgang durch die Stadt erfahre ich, daß das Haus meines Großvaters auch nicht mehr steht. Aber die Fabrik, in der er Tuche hergestellt hat, die gibt es noch drüben auf der DDR-Seite, und die nennt sich jetzt VEB GUBENER WOLLE. Beim Versuch, sie vom polnischen Neißeufer aus zu fotografieren, werde ich von einem Grenzpolizisten gestört. Den belichteten Film darf ich zwar nach einigem Hin und Her behalten, aber die Bilder sind trotzdem nichts geworden.

Jahre später. Eine gute Autostunde westlich von Guben liegt der Spreewald. Ihm und einer weiteren Frustration verdanke ich mein bisher erfolgreichstes Gedicht. Eigentlich hatte ich im Künstlerhaus Bethanien drucken wollen. Aber weil der Epson-Stylus-Pro-Drucker an jenem Wochenende streikte, nahm ich eine Einladung von Freunden in ihre Spreewald-Datsche an, zu einem Wochenende mit Kanu, Mücken und Zecken. Wieder zurück in Berlin entdeckte ich zwei gerötete Einstichstellen (Zecken), und meine Finger blieben wie taub, waren unfähig, etwas zu schreiben. Es fehlte der richtige Protagonist. Es fehlte überhaupt ein Protagonist; aber plötzlich war er da eine Eingebung –, und das Gedicht schrieb sich fast wie von selbst.

#### gentle breeze

so geräuschlos kommt sonst kein grauer kuckuck angeflogen und pickt sich den bootsteer unter deinen fingernägeln heraus verstreicht ihn auf weiteren grashalmen im obstblumengarten kämpft mit der verdammt rasselnden kette am hölzernen steg stößt den leckenden schwarzkahn durchs dornsaftige gebüsch sticht dir das verbogene rudel ins bleimodrige flussbett hinein steuert dich vorbei an dumm grinsenden fröschen und fratzen vermutet den verminten pirol hinter glitzernden aststämmen pfeift dem storch zwischen morschen schornsteinen hinterher streicht dem otter im gekräuselten wasser übers weinrote fell dann plötzlicher steigflug und sanfter hauch bläht blinde segel

gentle breeze, übertragen auf das Guben-Projekt, bedeutete, dass Mutter, Opa, Onkel, Tante und ein Baby die falschen Protagonisten waren; statt der eigenen Familie musste ein Kuckuck her. Im Corona-Juli 2020 fuhr ich erstmals seit 2006 wieder dorthin. Während die PiS-Partei bei der Präsidentschaftswahl im Ostteil der Stadt nur auf dem 3. Platz gelandet war, hatte die AfD bei der Kommunalwahl im Mai 2019 im Westteil der Stadt die übrigen Parteien überflügelt, geradezu deklassiert. Dennoch, der Juli war, trotz Corona und AfD, für mein Filmprojekt immer noch besser als der November 1994, und ich schrieb ein zweites Exposé, zuerst für eine erneute Recherche.

# Wo der Fleischer um 15 Uhr schließt D-Guben/PL-Gubin

[...] Guben: 1944 mein Geburtsort, noch bevor er in Wilhelm-Pieck-Stadt Guben (westlich der Neiße) und Gubin (östlich der Neiße) umbenannt wurde. Befanden sich bis 1945 das Stadtzentrum und die Hauptwohngebiete auf dem Ostufer, während die Fabriken, das Krankenhaus und großbürgerliche Villen auf dem Westufer standen, baute die DDR ihren Stadtteil weiter zum Industriestandort aus. Was davon nach der Wende übriggeblieben ist, habe ich kürzlich besichtigt.\* [...] Um mich den Orten und Menschen mit ihren biografischen Brüchen beiderseits der Grenze nähern zu können, bedarf es einer dreiwöchigen Recherche vor Ort.

## 2. Arbeitstage

Von einem Filmprojekt über Guben/Gubin ein genauerer Blick zurück - in deine Werkstatt: Du bist gelernter Siebdrucker, hast Ende der sechziger Jahre, unter dem Einfluss von Warhol und seiner Factory, Plakate entworfen und gedruckt, fürs Kino, für politische Emanzipationsbewegungen, in Krefeld hast du als Drucker gearbeitet und an der Kunstakademie Düsseldorf unterrichtet, bevor du selbst dort von 1975 bis 1981 studiert hast. Seit 1974 hast du über 25 Dokumentarfilme gedreht, 2017 hatte der 30-minütige Film Kursmeldungen, 2018 Barstow, California (76 Minuten) Uraufführung; zudem fotografierst du, schreibst Lyrik, entwirfst Typogramme, übersetzt, 2017 erschienen ist in der edition offenes feld, Dortmund, der Band von Spoon Jackson: Felsentauben erwachen auf Zellenblock 8, den du nach zehnjähriger Korrespondenz mit dem Autor initiiert und übersetzt hast, im September 2018 erschien dein erster Gedichtband Worte Fliege Agfa, wiederum in der edition offenes feld, herausgegeben von Jürgen Brôcan. So weit die lange Vorrede, die den Hintergrund der ersten Frage illustriert: Wie kann ich mir einen gewöhnlichen Arbeitstag von Rainer Komers vorstellen?

Wenn Marx sagt, dass das Sein das Bewusstsein bestimmt, könnte man, um ins Detail zu gehen, auch sagen, dass der (Arbeits-)Raum das Bewusstsein bestimmt; zumindest bestimmt er die Struktur eines Arbeitstages mit.

Bis 1992 habe ich mit meiner Familie in einer ehemaligen Schreinerei in einem Mülheimer Hinterhof gelebt und gearbeitet. In der 1. Etage waren die beiden Wohnräume, Parterre das kleine Büro mit dem 16-mm-Steenbeck-Schneidetisch, mit Bücherregal und Grafikschrank. Daneben lag die große Druckwerkstatt mit dem DIN-A0-Siebdruckhalbautomaten (samt allem Gerät, was dazugehört) und drei Treppenstufen hoch die Dunkelkammer. Die nichtunterkellerten Arbeitsräume hatten eine Grundfeuchtigkeit und waren schwer zu beheizen.

Mit uns wohnten der Lebenskünstler Bernhard, genannt Zwiebel, und Tom, der Maler. Das Ganze war keine WG, eher ein offenes Projekt, ein verspätetes Haight-Ashbury in der Ruhrprovinz. Freunde, Bekannte gingen aus und ein, unsere Kinder spielten mit den Nachbarskindern im Hof, und in der warmen Jahreszeit versammelten wir uns - mit 'ner Pulle in der Hand und 'ner Kippe zwischen den Lippen – um eine hölzerne Kabeltrommel draußen vor der Werkstatt. Zusammen mit Christiane, meiner Frau, hatte ich einen Garten angelegt, erweitert um ein Stück Grabeland im Garten unserer Nachbarn von der Schwarzmeerküste. Dort konnte und musste man mit der Hacke in der einen und der Gießkanne in der anderen Hand zu jeder Tageszeit nach den Tomaten, Bohnen und Zwiebeln sehen. Das Ablenkungspotential in dem Hinterhof war entsprechend hoch.

\* Der VEB Chemiefaserwerk Guben als größter Betrieb hatte 8 000 Beschäftigte, der VEB Hutkombinat Guben 1 200 und der VEB Gubener Wolle in den besten Zeiten fast 2 000. Mit der Privatisierung und Stilllegung dieser Betriebe (ab 1990) ist die Industrieproduktion in Guben fast ganz zum Erliegen gekommen, die Einwohnerzahl ist von 40 000 geschrumpft auf heute 18 000. Die Spuren zweier verlorener Kriege (2. Weltkrieg und Kalter Krieg) sind dort an jeder Ecke sichtbar als Ruinen und als Brachen, auf denen Wildwiesen wuchern.



Mülheimer Hinterhof, 1975 © Christiane Komers

1992 konnten sich Mülheimer Künstler\*innen um einen Atelierplatz im Schloss Styrum bewerben, das für eine Landesgartenschau grundsaniert und mit einer Atelier-Etage ausgestattet worden war. Ich bewarb mich und erhielt, während ich im gerade unabhängig gewordenen Lettland einen langen Dokumentarfilm drehte (*Lettischer Sommer*, 1992, ARTE/NDR), ein Atelier mit einem fantastischen Fensterblick auf die Ruhrauen: wahrhaftige Zentralperspektive und goldener Schnitt.

Das Schloss mit seiner Seniorentagesstätte (der ersten in der BRD) und dem baumbestandenen Park liegt etwa 3,5 km von meinem damaligen Hinterhof-Lebensmittelpunkt entfernt. Das Ablenkungspotential in Styrum ist äußerst gering. 48-jährig musste ich erstmals in meinem Leben lernen und üben, einen 10- bis 12-stündigen Arbeitstag zu strukturieren. Es war noch die Vorcomputer-, die Handschrift- und Schreibmaschinenzeit. Mit der Wende hatte ich eine Beschäftigung als Filmkritiker bei der *DVZ* (die später

im *Freitag* aufging) verloren, die Siebdruckanlage war verkauft, alles verlangte nach einer Neuorientierung.

Styrum ist ein traditionelles Arbeiterviertel mit hohem Migrantenanteil. Dort wohnen bis heute Arbeiter der Friedrich Wilhelms-Hütte, der Mannesmannröhren-Werke und der Kraftwerk Union (Siemens). Das in Ruhrnähe gelegene Moritzstraßenviertel mit seinem Schloss Styrum und den Querstraßen Meißel-, Hammer-, Schlägel- und Eisenstraße wurde im Volksmund »Tal der fliegenden Messer« genannt. Hier war jetzt mein neuer Lebensmittelpunkt. Sofort ging es mit mir in dem neuen lichtdurchfluteten, klimatisierten Arbeitsraum und dem historisch feudal geprägten Pott-Umfeld beruflich aufwärts.

Gegen Ende der 90er (mit Mitte 50) habe ich mich in Styrum erstmals als Autor begriffen. Beeinflusst von Benjamin und Warhol, im »Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit«, wollte ich kein Künstler und kein Zuarbeiter des Kunstmarktes sein. Hinzu kamen antibürgerliche Reflexe, die mich von Sektgläser-in-den-Händen-halten-Stehpartys in sterilen White Cubes fernhielten. Meine Medien waren das von mir entworfene und gedruckte Plakat auf der Straße und der Film auf der silbernen Leinwand oder dem Bildschirm – alles barrierefrei, reproduzierbar und für jedermann zugänglich. Später kamen auf Brottüten gedruckte Gedichte dazu (Auflage: 85 000). Ein Schloß für alle, den ich 1997 für den WDR über das Schloss Styrum, die Moritzstraße und die nahgelegene Ruhr gedreht habe, hatte (mit Wiederholungen) 1 Million Zuschauer\*innen.

Und das mit der Autorschaft wurde, ist und bleibt ganz wichtig, existentiell - ganz unabhängig von der politischen Brille. Es hat mich vor einer kreativen Versagensangst bewahrt. Ich kann mich darauf verlassen, dass ein leeres Dokument nach einigen Stunden oder Tagen nicht mehr leer, sondern geschwärzt sein wird, geschwärzt mit einem Code aus 26 grafischen Zeichen (erweitert um die Umlaute), mit denen sich allerhand anfangen lässt. Während das freie Schreiben autonom geschieht, wird die Autorschaft beim Dokumentarfilm aufgeteilt: zumindest auf die Menschen vor und die Menschen hinter der Kamera, auf den Cutter oder die Cutterin. Beim Drehen nimmt sich der Autor zurück oder verschwindet ganz in seiner Rolle als Beobachter. Klaus Wildenhahn war ein Pionier dieser »Direct Cinema« genannten Methode, die er als festangestellter Redakteur des NDR in Deutschland eingeführt hat. Dabei hatte er seine Laufbahn mit Gedichten begonnen, die er während seiner Zeit als Pfleger in einer Londoner Nervenheilanstalt geschrieben hatte. Zum Abschluss seiner Laufbahn entwarf er unter dem Titel Der Körper des Autoren eine Poetik des Dokumentarischen und lud 2004 im Rahmen einer Veranstaltungsreihe zu einer subjektiven Reise durch die Geschichte des Dokumentarfilms ein. Dazu las er eigene Texte sowie Gedichte von Elizabeth Bishop, William Gaddis, Philip Larkin und Charles Simic. In einer kurzen Einführung zu diesem Programm versuchte ich mich meinem Alter Ego Wildenhahn in seiner Rolle als Autor und Beobachter zu nähern:

Der so einfache wie komplexe und rätselhafte Titel, den der Dokumentarist Klaus Wildenhahn seiner Anthologie von überwiegend klassischen Dokumentarfilmen voranstellt, ist programmatisch. Er bezeichnet mögliche Stellungen des Filmautors im Geflecht der Aneignung von Realität(en). In Deutschland eingeführt und selbst angewendet hat Wildenhahn die aus der Anthropologie entlehnte und in den USA und Frankreich mit Hilfe beweglicher Film- und Tonapparaturen zuerst entwickelte Methode der teilnehmenden Beobachtung oder des direct cinema. Dabei kreist der Filmautor um seine Protagonisten wie der Planet um die Sonne. Er kann nicht verloren gehen, aber er kann sich verlieren im Kraftfeld passiver Anziehung und reflektierter Energie.

Diese Zeilen über den Autor Wildenhahn habe ich 2003 geschrieben. Mit der Straßentrilogie ErdBewegung (B 224, 1999 - Nome Road System, 2004 - NH 2, 2004), die zu dem Zeitpunkt bereits abgedreht und fast fertig montiert war, hatte ich mich von der dialoglastigen Methode des Direct Cinema entfernt. Statt einer >verfolgenden< verwendete ich eine >fotografische< Kamera, und Voiceover und Dialog ersetzte ich durch sogenannten Ambientsound. Ausgangspunkte für diese Kehrtwende waren u.a. ein einjähriges Gaststudium der Fotografie 1993/94 an der Gesamthochschule Essen und der schon erwähnte, gleichfalls dialoglastige Fernsehfilm Ein Schloß für alle mit seinem immens hohen Verbrauch an Videobändern. Der nach wie vor chaotische, aber immerhin ablenkungsarme Arbeitsalltag als Autor im Styrumer Atelier, zu dem ab 2000 ein Büro in Berlin auf der Schöneberger »Roten Insel« hinzukam, unterstützte diesen Prozess.

Im Jahr der Uraufführung von *B* 224 lernte ich in Düsseldorf die japanische Künstlerin Hiroko Inoue kennen, die sich dort im Rahmen eines sechsmonatigen Goethe-Stipendiums aufhielt. Kurz vor ihrem Rückflug nach Osaka bat sie mich, ihr eine deutsche KZ-Gedenkstätte zu zeigen. Da die Geschichte der eigenen Kriegsverbrechen in Japan weitgehend unter den Teppich gekehrt wurde und wird, wollte Hiroko unbedingt erfahren, wie in Deutschland mit der Vergangenheit umgegangen wurde. Wer einmal in Bergen-Belsen war,

der weiß, dass auf diesem parkähnlichen Gelände außer dem Grabstein von Anne Frank nur wenig an ein ehemaliges Konzentrationslager erinnert.

Mit Hiroko an meiner Seite, die sich während eines Regengusses unter meinen Schirm geflüchtet und bei mir eingehakt hatte, konnte ich mir vorstellen, dass Häftlinge in diesem KZ-Lager nicht nur Angst und Schrecken, sondern auch verliebte Momente erlebt und von einer gemeinsamen Zukunft in Frieden und Freiheit geträumt haben müssen. Aus der nahezu romanhaften Begegnung eines Deutschen mit einer Japanerin auf dem Blutboden der Geschichte erwuchs eine intensive Arbeitsbeziehung, die bis heute andauert. Hatte ich mich in Styrum an kontinuierliches - wenn auch disparates - Arbeiten gewöhnt, so tat das Arbeitsethos von Hiroko ein Übriges. Da sie als Mutter einer Tochter ihre künstlerische Laufbahn erst mit Anfang 40 hatte beginnen können, musste sie für ihre Karriere mehr kämpfen als manch Jüngere. Unbewusst, aber auch hin und wieder gezielt, hat sie mich mit ihrem Ehrgeiz angesteckt und beeinflusst. Nach fast zwanzig Jahren gemeinsamer Arbeit stellt sich nun die Frage: Was wurde gewonnen, und was ist zu kurz gekommen? Mein Sohn Philipp sagte mir einmal, dass ich kein guter Großvater sei. Damit ist ein Teil der Frage schon beantwortet. Und für den Umstand, dass mein letzter dreiwöchiger Urlaub 22 Jahre zurückliegt, bekam ich 2010 mit der vierwöchigen Einweisung in eine Burnout-Klinik die Quittung. Also halte es bitte, lieber Patient, in Zukunft so, wie es (nach Marx) erst die kommunistische Gesellschaft möglich macht, nämlich »heute dies, morgen jenes zu tun, morgens zu jagen, nachmittags zu fischen, abends Viehzucht zu treiben, nach dem Essen zu kritisieren, wie ich gerade Lust habe, ohne je Jäger, Fischer, Hirt oder Kritiker zu werden«.

Ein wenig habe ich damit schon begonnen. Ohne je Dichter zu werden, erschien im August 2018 mein erster Gedichtband. Und wie erwähnt wurde ich als Filmkritiker, der ich eigentlich auch nicht bin, 1990 gefeuert – Pech gehabt. Die letzte Äsche habe ich 1976 im norwegischen Femundsee gefangen. Angler habe ich

seitdem, wenn überhaupt, nur noch gefilmt. Bleibt der Hirte: Lebende Schafe gibt's zwar in einem der letzten Filme (*Kursmeldungen*, 2017), aber ehrlich gesagt esse ich auch nur zu gern ihr Fleisch – und damit hätte sich auch die Viehzucht erledigt. Von einem Gewächshaus, in dem er Tomaten und Salat großzieht, träumt der deutsche Patient manchmal schon. Aber vorher muss der Bürokrämer noch dringend seine letzten drei Filme abrechnen (und den nächsten kalkulieren). Doch für solche Art Schweinkram hatte der Marx seine(n) Engel(s).

Nachdem du auf meine erste Frage diachron die Schaffensräume und deine Arbeitsbewegungen in ihnen beschrieben hast, nun weg von der Prosa der Verhältnisse, hin zu den Wünschen. Wie sähe denn der ideale Arbeitstag aus?

Vorab: Es geht nicht ohne (eine Portion) Zwang und Zwänge. Dennoch: Zwischen den Medien Bild, Film und Wort herumwandern, die Perspektive, das Handwerkszeug wechseln zu können, kommt dem Marx'schen Ideal eines abwechslungsreichen und lustvollen Arbeitsprozesses schon sehr nahe. Beim Filmemachen trage ich den Spiegel vor der Brust, beim Gedichtmachen in der Brust und beim Bildermachen verschmelzen die Positionen. Ideal ist auch, zwischen den Arbeitsorten Mülheim-Styrum und Roter Insel in Berlin zu wechseln und mir das hoffentlich noch eine Weile leisten zu können. Da die Trennung zwischen Arbeit und Freizeit grundsätzlich aufzuheben ist, wäre es, Marx weiter abwandelnd, ideal, morgens Rad zu fahren (möglichst unbelästigt vom Autoverkehr), mittags im Kanu zu sitzen oder Ski zu fahren (möglichst auf Natur- und nicht auf Kunstschnee), abends am Lagerfeuer Picknick zu machen (möglichst ohne Mücken) und John Cage dabei zuzusehen und zuzuhören, wie er sich die Zeit vertreibt. Das allein aber bringt alles nichts, wenn man nicht zwischendurch bei manueller Arbeit auch mal richtig schwitzt und angesichts der Lage richtig sauer wird über den ganzen Neo-Mist, der einem zunehmend die Luft zum Atmen nimmt.

Wohl auch im Zusammenhang von täglicher Arbeit und Wunschvorstellungen von Arbeit hast du im April 2007 ein Gedicht geschrieben: *im verbandskasten* (halbes g). Darin zählst du all die Dinge auf, die auf deinem Tisch liegen. Dazu gehören, ich zitiere einen Ausschnitt, »locher, usb-stick, cd-marker, visitenkarte / ANTIQUE CORNER RASSAM / sana'a silvermarket / notizzettel (leer) / postkarte, mit bleistift beschrieben / split/croatia, monterey/mexico, markaz/egypt / 26.6. nachrücker / feinschreiber, visitenkarte [...].« Wie würde die Beschreibung heute aussehen? Obwohl von robuster Natur, war Marx fast ständig krank (vor allem Furunkel und Karbunkel plagten ihn), doch davon schwieg der Philosoph lieber und stellte stattdessen auch hier die Klassenfrage:

Après moi le déluge! ist der Wahlruf jedes Kapitalisten und jeder Kapitalistennation. Das Kapital ist daher rücksichtslos gegen Gesundheit und Lebensdauer des Arbeiters, wo es nicht durch die Gesellschaft zur Rücksicht gezwungen wird.

Der Befragte dieses Gesprächs dagegen stellt sich die Existenzfrage, ob er den Burnout-Patienten (von vorhin) nicht besser zum Schweigen bringt und sich stattdessen auf seine unmittelbare Umgebung vor dem Bildschirm am Schreibtisch konzentriert: das Elfmeterschießen zwischen Kroatien und Russland (während er das hier tippt), die zwei SINN-UND-FORM-Hefte aus dem Jahr 2000, die er bei Oxfam für zwei Euro gekauft hat, Nika Radićs Postkarte We Travel a Lot, die sie ihm im »Hamburger Bahnhof« beim Goethe-Sommerfest gab, die weiße Baumwolltüte, die er sich auf der Terrasse (in Ermangelung einer Kappe) gegen die Sonne über den Kopf gestülpt hat, und all der andere Kram wie Programmzettel, Prospekte, Visitenkarten, DVDs, USB-Sticks, Kabel, Lautsprecher, Schlüssel, das grüne Notizbuch mit dem Gummiband (»Made in China«), das er in der kalifornischen Wüste gekauft hat - der ganze Krempel, den er mit einem Schwung seines rechten Unterarms am liebsten wegfegen würde, um reinen Tisch zu machen und sich auf das zu konzentrieren, was nottut, was guttut.

### 3. Bild und Sprache

Deutlich geworden ist, wie sich die Künste in deinem Leben bisher durchkreuzt haben – daran anschließend erst mal zwei Fragen: In welchem Verhältnis stehen für dich Grafik und Kinematographie? Und zweitens: Wie verhalten sich Wort und Bild zueinander, nicht so sehr im Hinblick auf den Ton im Film, vielmehr im Hinblick auf Dichtung und Film; ist das auch eine Frage des Vertrauens – dem Wort/dem Bild gegenüber?

Als jemand, der das Zeichnen nach der Natur (dessen Beherrschung Grundvoraussetzung für die Ausübung jeder Form der visuellen Künste ist) schon immer als Fron empfand, lag es nahe, früh zum Fotoapparat und bald zur Filmkamera zu greifen. Fron war für mich aber auch Arbeit in der Dunkelkammer und später der Filmschnitt – was bis heute so geblieben ist. Am Anfang meiner fotografischen Arbeit steht die Beobachtung. In meinem Gedicht pasolini trifft mommartz am sacrower see zitiere ich dazu (selbstkritisch) den Düsseldorfer Filmemacher Lutz Mommartz: »ich möchte mich nicht nur von der wirklichkeit tragen lassen / ich möchte sie forcieren«.

Was den Vorgang des Beobachtens mit Kamera und Objektiv für mich so attraktiv macht, ist der Thrill, der sich einstellt, sobald sich die Gummimuschel des Suchers um das Auge schließt und das Gesichtsfeld von 175° reduziert wird auf das Rechteck von 4:3 (oder später 16:9) des aufgezeichneten Bewegtbildes. Das Peilen durch den Sucher ist vergleichbar mit dem Zielen über Kimme und Korn oder durchs Zielfernrohr eines Gewehrs. Ausblendung des Überflüssigen, des Zuviels, Fokussierung auf das Wesentliche, geleitet durch Instinkt plus Erfahrung plus Denken. Gleichzeitig war mir als Kameramann von Anfang an bewusst, dass eine Geschichte einen Anfang (A) und ein Ende (B) hat und dass die Abfolge zwischen A und B einer (möglichst attraktiven) Form bedarf, um die Geschichte überhaupt zu kommunizieren. Ist der Prozess der Kameraaufnahme weitgehend impulsgesteuert, wird

das auf Film oder Chip fixierte Ergebnis im Montageprozess kalkuliert zerschnitten und zerstückelt. Hinzu kommt, dass dieser Impuls und der mit ihm verbundene ursprüngliche Thrill sich durch das wiederholte Ansehen am Schneidetisch tendenziell verflüchtigt, durch die Finger rinnt wie Sand, wo es doch darauf ankommt, aus dem Rohmaterial eine tragfähige, die Sinne ansprechende Form zu meißeln. Aus diesem Dilemma heraus hatte ich mich 1965 entschieden, anstatt Filme zunächst Filmplakate zu machen, Illustration mit Wort zu verbinden und mich dabei doch vom Begehren des (noch) verhinderten Filmemachers leiten zu lassen.

Beim Plakat unterliegt das Verhältnis von Schrift und Bild reiner Ökonomie - beides muss vorhanden sein, um die Botschaft (möglichst in Sekundenschnelle) rüberzubringen. Anfangs hat mich die primitive Schablonentechnik beim Siebdruck dazu gezwungen, mit dem Pinsel aufs Sieb zu zeichnen, was ich (leider) aufgab, als mir fotografische Verfahren zur Verfügung standen. Parallel dazu rückte bei mir die Typografie in den Vordergrund - über das Plakat hinaus bei der Arbeit in einem Reinzeichenbüro (wo ich Werbeanzeigen für Printmedien montierte) und in der Op-Art-Galerie Denise René/Hans Mayer, wo ich u.a. das berühmte LOVE von Robert Indiana druckte. Überhaupt: Die Typografie in der amerikanischen Werbung um 1970 herum, vom Filmplakat bis zum Schriftzug auf Motels und Tankstellen, war Kult für mich. Und das, obwohl ich gleichzeitig gegen den Vietnamkrieg und gegen den von der CIA und den Chicago Boys unterstützten Militärputsch in Chile auf die Straße ging.

1987 habe ich mein letztes Filmplakat entworfen und gedruckt, 1988 erschien bei Ullstein *Die versiegelte Zeit*, Tarkowskijs *Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, meine zweite Bibel nach Benjamins Kunstwerk-Aufsatz. Darin las ich zum ersten Mal japanische Haiku-Gedichte, die mich, kurzen Dokumentarfilmen gleich, unmittelbar in den Bann schlugen: »Ein alter Teich« (ein Ort)/»ein Frosch sprang ins Wasser« (eine Handlung) / »Plätschern in der Stille«

(das Ergebnis der Handlung). Dieses berühmte Bashō-Gedicht war mein poetischer Ausgangspunkt, sowohl hinter der Kamera als auch schreibend. 1989 fiel die Berliner Mauer, und 1990 war ich das erste Mal mit der Kamera im Jemen. Dort bewegte ich mich, des Arabischen unkundig, als reiner Sinnenmensch und erstmals außerhalb Europas wie ein Analphabet. Bis zum ersten Gedicht dauerte es weitere sieben, bis zum ersten dialogfreien Cinepoem acht und bis zur ersten lettristischen Arbeit zehn Jahre.

Das Verhältnis von Bewegtbild und Sprache oder, wenn man so will, die Dialektik zwischen beiden hat mich von Anfang an, seit meinen ersten Gehversuchen mit der 8-mm-Kamera, beherrscht – erst technisch: Wie bringt man Film und Ton, die auf getrennten Geräten aufgenommen werden, später zusammen? Dann, angesichts inflationärer »talking heads« im TV, konzeptuell: Wo und was bewegt sich mehr als die Lippen (Bild), welche Laute gibt es jenseits von Sprache?

In dem 2008 von mir initiierten Symposium *Sprache und Sprechen im Dokumentarfilm* im Museum Ludwig in Köln und in meiner Einführung dazu habe ich versucht, dieses Phänomen darzustellen:

Geblieben ist die permanente Krise [des Films; AE], die aufs Engste verknüpft ist mit der Verwendung und Anwendung von Sprache: Ist sie ein Werkzeug zur Vermittlung von Authentizität und Information (für den Zuschauer zuhause vor dem Bildschirm)? Oder dient sie dazu, die poetische Kraft der Lichtwelle zu verstärken (für die Zuschauer im Dunkel des Kinosaals)?

2010 entstand mit Seseke Classic der Wunsch, die eigene poetische Schreib- und Leseerfahrung mit dem Film zusammenzubringen, wohl wissend, dass dabei beide Medien im visuellen Terrain des jeweils anderen wildern, sich dadurch Konkurrenz machen und schwächen (können). Entsprechend kritisch fielen manche Kommentare nach den ersten beiden Kurzfilmen mit dieser sprachpoetischen Engführung aus, etwa, ich zitiere aus der Erinnerung, so: Der Film hat doch schon

alles gezeigt, was das zitierte Gedicht verbal verhandelt – überflüssig!

Sprache und Film: ein schwieriges Verhältnis seit der Erfindung des Tonfilms. Wenn schon Sprache im Film, dann kalkuliert - Alltagsdialoge mit der Handkamera aufzunehmen interessiert mich nicht mehr. Solch unspezifisches, oft fahrig gesprochenes und formuliertes Sprachmaterial hat sich durch YouTube endgültig erledigt. In den folgenden Filmen lasse ich Gedichte direkt in die Kamera sprechen: Spoon Jackson liest im Film Barstow, California (2018) Passagen aus seiner Autobiografie By Heart, sorgfältig durchdachtes Sprachmaterial. Dazu sehen die Zuschauer\*innen entweder Schwarzfilm oder Bewegtbildszenen, die bei der Rezeption das Gehörte nicht bloß illustrieren, d. h. verdoppeln, sondern kommentieren und den Assoziationsraum erweitern. Oder: Abraham Jackson, der Bruder des Lyrikers, trägt Spoons Gedicht Longer Ago vor. Abe steht auf einer Brache am Mojave River, wo die Jackson Family früher gewohnt hat und wo jetzt fast nichts mehr an diese Zeit erinnert. Im Gedicht wird das Personal beschrieben, das hier abseits vom Mainstream gelebt hat. Da ich wusste, dass Abe einen entsprechenden Kurs besucht hatte, bat ich ihn, den Schluss des Gedichtes in Gebärdensprache vorzutragen. Dadurch entsteht ein dreifacher Raum: durch die Worte, die Gesten und den River Bottom (so haben die Jugendlichen einst die Neighborhood am Ufer des Mojave River genannt).

Im Film Kursmeldungen liest Moritz Kirsch Gedichte seiner Mutter Sarah. Das Fenster ihres ehemaligen Schreib- und Studierzimmers ist von wuchernder Klematis verdunkelt. Auf dem ovalen Holztisch und dem Nippes hat sich Staub angesammelt. Hier erinnert alles und gleichzeitig nichts mehr an die große, jedoch physisch abwesende Dichterin. Beim letzten Gedicht im Film fingen die Zuschauer\*innen in der Oberhausener Lichtburg an zu lachen; dabei behandelt Epitaph nichts Geringeres als den Selbstmord eines Dithmarscher Bauern.

Dem Wunsch nach einer freieren Form dokumentarischen Erzählens und gegen den dialoglastigen, sozial-

# dokumentarischen Film liegt ein Schlüsselerlebnis zugrunde ...

Es war ein lauer Sommerabend, das Fenster weit geöffnet, gegenüber eine dunkle Baumreihe, darüber
der Nachthimmel, auf dem Fensterbrett eine halbvolle
Weinflasche. Ich war allein. Das Fernsehgerät hatte ich
kurz zuvor entsorgt und danach mein erstes Gedicht
geschrieben. Ich stellte das Radio an, »Studio Akustische Kunst«, WDR 3, Köln. Gesendet wurde *Presque Rien No. 1, le lever du jour au bord de la mer*, ein Hörstück von Luc Ferrari, eine Montage von (mit dem
Stereomikrofon aufgenommenen) Geräuschen an der
kroatischen Küste. Stimmen, Eselgewieher, Hühner,
Holz auf Holz, Dieselmotoren, Wasserplätschern, Zikaden, Kinderrufe, Hämmern, Ruderplätschern, Lachen, Gesang, der sich langsam entfernt. Die Zikaden
übernehmen. Trance.

Es war um mich geschehen. Luc Ferraris Geräusche hatten mich an die Atlantikküste bei Cap Fréhel entführt, in die Sommerferien mit meinen Kindern, meiner Frau. Ich fuhr mit dem Fahrrad durch heiße Pinienwälder, durch ein ohrenbetäubendes Zikaden-Konzert. Erinnerung wurde zur Gegenwart vor dem Radiogerät. Die pure Vorstellung, erzeugt durch Klang, naturally stoned. Die Eingebung: Soundscape und Lumière zusammen, Kamera und Ton. Pure Kinematografie: bewegte Materie = Geräusch = Bewegtbild. Spezifisch, rhythmisch, kein Geräuschbrei, der ermüdet. Die Methode war da, ein Motiv, eine Location musste her. Und nicht länger mit Kamera und Mikro an einem Ort bleiben, wie 1½ Jahre bei den Kruppianern in Duisburg-Rheinhausen. Eine Straße, an der man sich entlangbewegt, -guckt und -hört, um zu erfahren, was sich dort zu beiden Seiten tut, wovon die Leute leben, wie sie ihre Freizeit verbringen. Fortbewegung von A nach B und nach C, nicht stehen, nicht stecken bleiben, das war die Lösung. Das Vorbereitete und das Zufällige kombinieren: die Grand Trunk Road in Indien, das Nome Road System in Alaska und die B 224 vor der Haustür - die Straßen-Trilogie ErdBewegung. Ein Nomadisieren, das rundum befreit, aber auch Gefahren birgt: der Beliebigkeit, der Flüchtigkeit, des touristischen Blicks – und dass es sich irgendwann wiederholt, erschöpft. Der angestrebte Mehrwert: dass eine Komposition von Bewegtbild und Klang, rein sinnlich rezipiert wie ein Musikstück, sich so, das ist die Hoffnung, weniger schnell verbraucht als eine an Personen festgemachte und aus Dialogen gebaute Narration. Wer liest schon Kleists Novelle *Das Erdbeben in Chili*, deren Anfang und Ende er nach dem ersten Lesen kennt, sechsmal hintereinander, so wie er den *Rehab*-Song von Amy Winehouse mehrmals hört, hören kann, hören will?

They tried to make me go to rehab I said no, no, no Yes, I've been black But when I come back You'll know, know, know I ain't got the time And if my daddy thinks I'm fine He's tried to make me go to rehab I won't go, go, go.

Und dennoch, bei allem Bemühen um ein nachhaltigeres Konzept: Alle Orte, die ich in ErdBewegung und anschließend in der Tetralogie Four Elements of Destruction (Kobe, 2006 – Ma'rib, 2008 – Milltown, Montana, 2009 – Ruhr Record, 2014) gefilmt habe, sind vor mir und nach mir nicht einmal, sondern hundertmal, vielleicht tausendmal und mehr von anderen gefilmt worden. Das habe ich mir klargemacht, bevor die erste Klappe zu B 224 fiel. Ich konnte nur versuchen, die Spielregeln etwas zu variieren, mir durch selbstauferlegte Setzungen die Spiellaune zu erhalten und den Zuschauer\*innen, auch beim Blick in Abgründe, über die Form einen genussvollen Zugang zu ermöglichen.

Deine Filme sind voller Alltags- und Arbeitsdarstellungen, wobei sich neben Straßen und Verkehrswegen vor allem der Bergbau als Leitfaden durch dein Gesamtwerk erkennen lässt.

Die Mehrzahl meiner Ruhrgebietsfilme habe ich in Duisburg realisiert, und Duisburg ist eine Stahl-Stadt,

bis heute. Über den Bergbau bin ich eher ›gestolpert‹, als dass ich ihn gezielt angesteuert hätte. Den dritten Film der Straßen-Trilogie ErdBewegung wollte ich in Alaska, in einer zivilisationsfernen Landschaft machen, in der es mit Sicherheit kein ›Ruhrgebiet‹ geben würde. Als ich das Flugzeug nach Anchorage und weiter nach Nome bestieg, wusste ich zwar, dass dieser kleine Ort an der Beringstraße um 1900 einer der drei Goldrausch-Hotspots in Alaska (neben Klondike und Fairbanks) gewesen war, aber das lag hundert Jahre zurück. Umso überraschter war ich, als ich dort über einen gigantischen Goldbagger >stolperte«, den die Alaska Gold Company nach der Stilllegung ihrer Mine in Nome zurückgelassen hatte. Selbst am Polarkreis hatte mich das Ruhrgebiet (mit seinen 3000 registrierten Kohlezechen) wieder eingeholt. Das setzte sich fort in den Bergbaustädten Dhanbad in Bihar (NH 2, Kohle), Butte in Montana (Milltown, Montana, Kupfer) und Boron in Kalifornien (Barstow, California, Borax). Bergbau, als eine >sinnliche« Form der Erdbewegung, wurde für mich so zum filmischen ›Sinnbild‹ für das Ausrauben endlicher Bodenschätze und für den Konsum schlechthin. Übrigens wurde die Goldförderung in Nome wieder in größerem Maßstab reaktiviert. Als wir 2002 dort drehten, lag der Höchststand bei 349,30 USD (der Tiefststand bei 277,75 USD) je Feinunze (oz. tr.) Gold. Derzeit liegt er bei 1 813,94 USD.

#### 4. Arbeit am Film

Wie habe ich mir die konkrete Arbeit am Film vorzustellen, besser: Wie sehen die einzelnen Phasen einer solchen Produktion aus – von der Idee zum Bild zum Schnitt zum fertigen Film?

Es gibt Filmprojekte, in die man sofort reinspringt – wie in die Filme über den Arbeitskampf und die Schließung des Krupp-Stahlwerks in Duisburg-Rheinhausen (*Erinnerung an Rheinhausen*, 1995) –, und es gibt Projekte, die Monate oder Jahre brauchen, bis die erste Klappe fällt, und das liegt nicht nur an der oft zeitaufwändigen Finanzierung.

#### Zigeuner in Duisburg

Mitte der 70er Jahre, als Kleider noch nicht »made in Bangladesh« oder »made in Vietnam« waren, sondern selbst genäht und geflickt wurden, gingen die Frauen der Duisburger Sinti-Familie Mettbach von Haus zu Haus, um Kurzwaren zu verkaufen. So kam es, dass Elli Mettbach eines Tages bei Barbara, der Frau eines befreundeten Architekten in Mülheim, schellte. Barbara bat Elli herein, und die Frauen, die sich nicht nur äußerlich ähnelten, fanden sofort Gefallen aneinander. Elli lud Barbara ein, sie auf dem Wohnwagenplatz an der Obermeidericher Straße, nicht weit entfernt zwischen Ruhr und dem Rhein-Herne-Kanal gelegen, zu besuchen. Jahre vor dem Hungerstreik von Romani Rose und seinen Mitstreitern in Dachau 1980 befand sich die Großfamilie Mettbach noch ganz unter der paternalistischen Obhut der Caritas. Der ging es nicht um Durchsetzung von Bürgerrechten und nachhaltige Zukunftsperspektiven für die Sinti, sondern um Verwaltung des Status quo einer ausgesonderten, mehrheitlich in Armut lebenden Minderheit. Die Caritas schleppte Säcke mit Gebrauchtkleidung auf den Platz, die Mettbachs warfen sie weg, wenn sie kaputtging die Caritas brachte ja wieder neue alte Kleider. Bei ihrem nächsten Besuch brachte Barbara eine Nähmaschine, Schere, Garn und Stoff mit und fing an, mit den Frauen zu schneidern. Jetzt sah sie die vielen halbstarken und beschäftigungslosen Jungs und holte Helge Schneider als Gitarrenlehrer. Weil sie wusste, dass ich in Düsseldorf Film studierte, lud sie mich ein, die unhaltbaren Zustände auf dem viel zu kleinen Wohnwagenplatz zu dokumentieren, um so die Öffentlichkeit aufmerksam zu machen.

Meine ersten Besuche bei den Mettbachs waren angstbesetzt: Die vielen dunkelhaarigen Menschen, die vielen Kinder auf engstem Raum, die eine fremde Sprache sprachen, offenbar andere Sitten hatten und nach anderen Regeln lebten als wir Mehrheitsdeutschen, gefühlt noch >nah an der Natur<, an den Ursprüngen, doch abgeschottet in einer Wagenburg, in die ich als ein Unbefugter eingedrungen war – aber am Ende behielt beiderseits die Neugierde die Oberhand,

die sich in Sympathie verwandelte. Was für ausdrucksvolle, starke Gesichter sie hatten, die noch die indische Herkunft verrieten. Schon bald nahm ich eine Rollei und Lampen mit und fing an, Porträtfotos zu machen, erst von den Erwachsenen, dann von den Kindern. Sie sollten schön aussehen auf den Schwarzweißbildern aus meiner Dunkelkammer - und sie sahen schön und stark aus auf den 18-x-24-Barytabzügen. Nie vorher oder nachher wurde ein Produkt von mir mit größerer Begeisterung entgegengenommen, mir buchstäblich aus der Hand gerissen. Die Fotoabzüge wanderten sofort durch viele Hände. Alle wollten sehen, wie Onkel, Tante, Oma, Bruder und Schwester oder sie selbst ausschauten. Einen Film über die real existierende Armut auf dem Platz wollte ich nicht machen. Ich wollte kein (materielles) Elend darstellen und ich wollte auch nicht beschönigen.

Inzwischen hatte ich mich auf dem Platz mit Antonia, genannt Sissa, angefreundet. Mit ihren langen Haaren und ihrer Zähigkeit erinnerte sie mich an eine Indianerin. Aus dem KZ Ravensbrück war sie geflohen und hätte es fast zurück nach Duisburg geschafft. Schwer misshandelt musste sie den Todesmarsch von Ravensbrück nach Bergen-Belsen antreten, wo sie 23-jährig einen Schlaganfall erlitt und schließlich von den Briten befreit wurde.

Halbseitig gelähmt humpelte sie mit Kurzwaren, wie ihre Tochter Elli, von Haus zu Haus, und sie konnte mit dem Küchenmesser einhändig Kartoffeln schälen. Ihre Geschichte und die ihrer Mutter Gamsa in Nürnberg, die von der SS nach Kielce und Radom deportiert worden war, konnte nur und musste in einem Film erzählt werden.

Von ›Wiedergutmachung‹ hatten Sissa und Gamsa noch nie etwas gesehen. Die äußere Armut war jetzt Anklage, und der große »Glanz aus Innen« war gebannt. Vier Monate waren seit meinem ersten Besuch vergangen, als die erste Klappe fiel. Da konnte ich noch nicht wissen, dass der Film mit der mehrheitlichen Vertreibung der Mettbachs vom Wohnwagenplatz an der Obermeidericher Straße enden würde.



Wohnwagenplatz Duisburg-Obermeiderich, 1977

Der Film wurde in zwölf Tagen gedreht. Eine geräuscharme Kamera, mit der ich Synchronton aufnehmen konnte, hatte ich nur an zwei Tagen zur Verfügung. Für den geplanten Tag des winterlichen Drehs auf dem Wohnwagenplatz in Nürnberg war die in der Filmklasse an der Kunstakademie Düsseldorf heiß umkämpfte Arriflex 16BL schon von einer Kommilitonin gebucht gewesen. Doch sie bot mir an: »Wenn du einen Tag Kamera für mich machst, kannst du sie für einen Tag haben.« So kam es, dass ich mit Conny nach Bielefeld fuhr und in einem Bordell am Stadtrand (für ihren Film Was denken Sie von mir?) das Gespräch mit einer Prostituierten drehte. Mit Antonia, ihrem Enkel Zorro, zwei bärtigen, langhaarigen Kollegen (Ton und Assistenz) und der begehrten Arri konnte ich dann zu Sissas Mutter Maria nach Nürnberg fahren. Auf der Rückfahrt durch Franken entdeckte Zorro Bussarde am Himmel. »Adler, Adler«, rief er begeistert, für ihn waren es Adler. Wie der Film sind auch diese Erinnerungen schwarzweiß. In einem Dorf hielten wir an und machten Rast in einem Gasthof. Auf der Toilette wurde ich Ohrenzeuge

eines Gesprächs zwischen Vater und Sohn. Der Sohn: »Gell, Papa, dös san Terroristen.« Gemeint waren wir. Der Vater: »Na, na, dös san bloß schlampige Leit.«

#### Barstow, California

2008 entdeckte ich Michel Wenzers *Three Poems by Spoon Jackson* im Archiv der Kurzfilmtage Oberhausen. Über eine knisternde, knackende Telefonleitung hören wir darin die kräftige Baritonstimme des titelgebenden Autors, der sich selbst so vorstellt:

Mein Name ist Spoon Jackson. Ich bin Schauspieler, Dichter, Schriftsteller, vielleicht manchmal Philosoph. Ich bin auch ein menschliches Wesen, das 1977 eine schlimme Tat begangen hat, und ich bin seitdem im Gefängnis. In jedem zivilisierten Land wäre ich schon seit vielen Jahren entlassen, aber hier bin ich noch immer im Gefängnis, obwohl ich mich umgesehen und entdeckt habe, dass ich in der Freiheit am besten Gutes im Leben tun kann. Jetzt bin ich ein rassisch verfolgter (»political«) Gefangener und sitze fest in Amerikas zweitgrößtem Business, dem Gefängnissystem in

Kalifornien. Ich glaube, ich könnte der Welt besser dienen, wenn ich physisch frei wäre und die Welt bereisen könnte, um ihr die Wirklichkeit zu zeigen.

Die automatische Stimme der Telefongesellschaft MCI unterbricht: »This call will be terminated in 2 minutes.« Die Stimme des Autors, vom Filmemacher Michel Wenzer mit Super-8-Aufnahmen aus der Mojave-Wüste und vom Pleasant Valley State Prison begleitet, kommentiert und unterstützt, hatte mich sofort gefangen genommen. Diesen zwölfminütigen Film wollte und musste ich beim oben erwähnten Symposium Sprache und Sprechen im Dokumentarfilm im Museum Ludwig zeigen. Hier gab es die Sprache und die verfremdete Telefonstimme eines inhaftierten Lyrikers, die zusammen mit Michels Bildern und der von ihm komponierten Musik - wie in der Dichtung - bei den Zuschauer\*innen/Hörer\*innen einen eigenen (und, wenn man sich darauf einließ, fast rauschhaften) Vorstellungsraum erzeugten. Wesentliche Bedingung: Wir sehen den Sprechenden nicht und müssen deshalb unsere Imagination aktivieren, um uns die Person (und seine Situation) hinter der Stimme vorzustellen.

In einem ersten Brief, adressiert an das New Folsom State Prison, schrieb ich Spoon von dem geplanten Symposium in Köln und meiner Absicht, den Film mit seiner Stimme dort zu zeigen. Postwendend kam sein Antwortbrief. Im Gegensatz zu meinem war er handgeschrieben (und nicht immer leicht lesbar), und seitdem schreiben wir uns – wie früher auf Briefpapier, das wir in einen Umschlag stecken, den wir dann zukleben, frankieren und in den Briefkasten werfen – Snailmail.

In der Folge habe ich mich auf die Verbreitung von Spoons Gedichtproduktion (die mit seiner Lebensgeschichte eng verbunden ist) konzentriert, von der er selbst schreibt:

Aus einer Laune heraus belegte ich zwei Poetik-Kurse. Ich hatte vorher weder Gedichte gelesen, noch hätte ich gedacht, dass sie mir je gefallen könnten. Fälschlicherweise hatte ich geglaubt, dass Dichtung etwas wäre, das ganz weit weg von mir ist, etwas nur für Frauen, Spießer,

Streber, Spinner, Professoren und Intellektuelle, Leute, die in einer unwirklichen, akademischen Welt gefangen sind. Als Zuchthäusler betrachtete ich Dichtung als etwas Schwächliches, als Gefühlsduselei. Ich dachte, dass daraus nichts Wahres entstehen kann – bis ich allmählich begriff, dass es im Gefängnis mehr Mut dazu braucht, ein Dichter als ein Gangster zu sein. Schreibt man von einem realen Ort aus, dann bekommt Dichtung, selbst wenn sie auf zarten Füßen daherkommt, eine Stärke, von der eine Macht ausgeht.

Diese mächtige Stimme wollte ich in Deutschland und darüber hinaus bekannt machen, ich schrieb Artikel, veröffentlichte eine Auswahl im Leipziger *Poetenladen*, nahm zu PEN Deutschland/Writers-in-Prison Kontakt auf und brachte 2017 zusammen mit Jürgen Brôcan den Spoon-Band *Felsentauben erwachen auf Zellenblock 8* heraus. Ein Jahr zuvor, am 8. April 2016, war in der Mojave-Wüste die erste Klappe von *Barstow, California* gefallen.

Anders als Zigeuner in Duisburg, der ganz aus eigenen Mitteln gemacht worden war, gestaltete sich die Finanzierung des Spoon-Films zeitaufwändig. Für einen Langfilm bekam ich keine Förderung und von den begrenzten Kurzfilmförderungen brauchte ich vier, um ihn realisieren zu können. Hilfreich war die Idee, ihn unter dem Titel The American West in eine Trilogie von Filmen über den dünn besiedelten Westen einzubinden, zusammen mit Nome Road System, den ich 2004 in Alaska gedreht habe, und Milltown, Montana von 2009.

Wie in Michels Film (und von ihm aufgenommen) hören wir in *Barstow, California* Spoons Stimme, wenn er Auszüge aus seiner Autobiografie *By Heart* liest. Er beginnt in San Quentin:

Meine Haut fühlt sich warm und lebendig an diesen September in San Quentin, als wäre ich eine Eidechse, die sich auf einem großen Felsen sonnt. Stattdessen trage ich blaue Gefängniskleidung – Hemd, Hose, Jacke –, dazu hohe, braune Stiefel und eine dunkle Sonnenbrille. Jacke und Sonnenbrille trage ich immer, sobald ich außerhalb der Zelle bin.

Der Spätsommer in San Quentin mit seiner lieblichen Sonne bringt die Zeiten zurück, in denen ich mit den Windhunden durchs trockene Flussbett rannte und unter der schwergewichtigen, schwarzen Eisenbahnbrücke lag, während die Züge darüber rumpelten und den weichen Sand erzittern ließen. Das waren die Zeiten, in denen ich zusah, wie die Schatten der Waggons vorbeisausten. Und wenn nach einem heißen Tag die Nacht hereinbrach, wir Fangen gespielt haben in völliger Wüstendunkelheit; denn es gab keine Straßenlaternen auf der Crooks Street, als ich noch ein Junge war.

#### Und er endet mit den Sätzen:

Nachdem sie mich des Mordes für schuldig befunden hatten, erwartete ich »lebenslänglich« ohne Bewährung oder die Todesstrafe. Weil sich die Jury zwischen diesen beiden nicht entscheiden konnte, gab mir der Richter »lebenslänglich« ohne Bewährung. Mit zwanzig kann man ein solches »lebenslänglich« in seiner ganzen Tiefe nicht erfassen. Man kann es mit nichts vergleichen, höchstens mit der Todesstrafe. Mit zwanzig kann man nicht denken, dass man eine lebenslängliche Strafe absitzt. Eine lebenslängliche Strafe dringt nicht gleich ins Bewusstsein. Es kann sieben bis zehn Jahre dauern, bis man zu verstehen beginnt. Lebenslänglich ohne Bewährung ist zu groß, um es zu erfassen oder in den Griff zu bekommen in dem Moment.

Seitdem sind über 40 Jahre vergangen, in denen Spoon durch ein halbes Dutzend von Kaliforniens 35 Gefängnissen getourt ist. Zurzeit ist er im Solana State Prison (Vacaville) und arbeitet dort an einem Radioprojekt mit, lernt einen Computer und die *Pro Tools*-Software zu bedienen.

Wegen eines Goethe-Stipendiums in Kyoto hatte ich den Kalifornien-Dreh um ein Jahr verschieben müssen. Ende März 2016 landete ich schließlich auf dem Los Angeles International Airport. Beim Landeanflug über das Häuser- und Straßenmeer am Pazifik versuchte ich, die Dächer der Hollywoodstudios zu entdecken. Eine Woche später würde der Freund und Tonmeister Michel Klöfkorn mit dem Equipment nachkommen. Im Gepäck hatte ich die Adresse von Spoons Bruder Ab-

raham in Barstow und eine Besuchserlaubnis für das Lancaster State Prison. Für Michel und mich hatte ich bei der Army schon in Deutschland eine »Box Tour«, eine Busfahrt zum National Training Center in Fort Irwin, gebucht. Alles andere musste ich vor Ort organisieren und improvisieren.

Die Begegnung und Zusammenarbeit mit Abe, Spoons Bruder in Barstow, war ein Glücksfall. Er führte uns zu seinen Brüdern Ray und Robert, zu Spoons ehemaligen Freund\*innen vom River Bottom, Laura und Frankie – und zu Bushawn, der mit Spoon im Pleasant Valley State Prison gesessen hatte. Inzwischen hatte ich Michel in L.A. abgeholt - und ja, wie beginnen, wenn die erste Klappe fällt? Mit einer Fahrt über die Main Street von Barstow, die ehemalige Route 66. Am nächsten Tag filmten wir ein stillgelegtes, verfallenes Kasernengelände und einen Flugzeugfriedhof, der es mit zwei Einstellungen in den Film geschafft hat. Während ich gerade auf ein Seitenleitwerk mit arabischer Beschriftung scharfstellte, stoppte in einer Staubwolke ein Jeep neben uns. Alle Insassen waren Deutsche. Der Fahrer, der (wie sich später herausstellen sollte) die Restauration in Fort Irwin unter sich hatte, gab dem lückenhaft vorbereiteten Regisseur einen hilfreichen Tipp: »Fahrt mal nach Hinkley. Eine Umweltkatastrophe, verursacht durch vergiftetes Grundwasser in den 60ern, hat den kleinen Ort am Hwy 58 berüchtigt, der Hollywoodfilm Erin Brockovich mit Julia Roberts hat ihn berühmt gemacht.«

Wir folgten seinem Rat und hielten vor einer kleinen Highway-Kneipe. Drinnen traf ich eine Radfahrerin mit Schlapphut, die mir schon in Barstow auf der Main Street aufgefallen war. Mit ihr hockten ein weiterer Stromer an der Bar und vier, fünf Ältere, alle aus Hinkley: »Geht mal nach draußen. In dem Kaktus hocken zwei frisch geschlüpfte Vögel, die ihr filmen könnt.« Die Wirtin und die Gäste sprachen, gewürzt mit Wehmut, über ihre Stammkneipe, wo man sich noch hautnah und nicht digital austauschte. Die Radfahrerin aus Cortez, Colorado: »Orte wie dieser sind Teil der amerikanischen Geschichte; denn auf Reisen brauchst du eine Anlaufstelle. Und wenn du dabei Orte wie diesen

# Plakat

# Filmplakate als Mittel der Politik

Lange bevor sich eine Achse Mülheim-Kobe durch Rainer Komers' Leben zog, hatte Japan bereits einen Platz darin eingenommen: Die asketische Metaphorik des Haiku beeinflusst seit den achtziger Jahren seine Art, Bilder und Worte zu finden und zu montieren. Auslöser dieser Entdeckung waren die Schriften von Andrej Tarkowskij, die erstmals 1985 auf Deutsch erschienen. Der russische Filmemacher bezieht sich darin wiederum auf Sergei Eisensteins Gedanken zum Haiku, der schon 1929 in seinem Essay Beyond the Shot die dialektische Entwicklung sprachlicher Bilder mit der filmischen Montage verglichen hatte. Für den sowjetischen Avantgardisten waren die japanischen Kurzgedichte »in Sätze übertragene Hieroglyphen«1. Ähnliches attestierte er auch japanischen Farbholzschnitten, deren Flächigkeit und disproportionale Darstellungsweisen ihn an die filmische Montage erinnerten.2

Anfangs war es Komers nicht bewusst, dass auch das gestalterische Medium, mit dem er zuerst an die Öffentlichkeit ging, der Siebdruck, seine Ursprünge in Japan hat. Im 19. Jahrhundert gelangte die Schablonendrucktechnik, mit der Kimonos hergestellt wurden, nach Europa. Während in Japan Schablonen mit Seidenfäden stabilisiert wurden, kamen nun textile Siebe, die man auf Rahmen spannte, zur Anwendung. Einen regelrechten Boom erlebte die einfach zu erlernende Technik dann in den 1960er Jahren durch die Pop-Art. Künstler wie Andy Warhol und Robert Rauschenberg nutzten das Verfahren, um neben Zeichnungen auch fotografische Vorlagen auf die Siebe zu übertragen. Die besondere Leuchtkraft der gedruckten Primärfarben begünstigte eine Signalwirkung, die nicht nur im öffentlichen Raum eine starke Wirkung entfaltete.

Auch in vielen Privaträumen hingen in den sechziger und siebziger Jahren die grellbunten Siebdruckpla-

kate. In diesem Medium trafen sich Kunsthandwerk, Pop und politische Propaganda. Unsere Vorstellung von der damaligen Alternativkultur ist untrennbar verknüpft mit den populären Polit-Postern jener Zeit, ob sie nun Che Guevara, Angela Davis oder Mao zeigten. Ihre größten Umsätze erzielten die Posterläden in den Innenstädten aber mit unpolitischen Motiven wie Jimi-Hendrix-Porträts oder psychedelischen Grateful-Dead-Drucken.

Mit der Welle der Siebdruck-Plakate kehrte auch ein Kunstwort Lenins in den Sprachgebrauch zurück: »Agitprop«. Die Verbindung von Agitation und Propaganda hatte in den zwanziger Jahren eine postrevolutionäre Plakatkultur inspiriert, wie sie etwa der Dichter und Künstler Wladimir Majakowski prägte – und wiederum Eisenstein, in seinem filmischen wie auch in seinem zeichnerischen und gestalterischen Werk.

Elemente dieser Ästhetik – mit ihrer Lieblingsfarbe Rot – nahm Komers nicht nur in seine politischen Veranstaltungsplakate auf, sondern übertrug sie auch auf die Gestaltung von Filmplakaten. Das verleiht seinen Postern für den Studentischen Filmclub Bonn und den Mülheimer Filmclub eine verblüffende Ambivalenz – das Filmplakat wurde damit zum Vehikel für Politik.

Dabei lässt sich im Einzelfall kaum sagen, ob es Komers nun darum ging, politische Inhalte in die Filmthemen hineinzuschummeln, oder ob er die Wucht der Agitprop-Ästhetik nutzte, um auch betagte Hollywoodfilme einem nicht unbedingt USA-freundlichen Publikum zu empfehlen. Wahrscheinlicher ist, dass solche Überlegungen kaum eine Rolle spielten und er sich bei den meist kurzfristig umgesetzten Aufträgen der Verve der eigenen Inspiration überließ – dabei aber gerne auf die visuellen Codes seiner politischen Überzeugungen zurückgriff. Die eingestreute politische Ikonographie,

