

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin

**Band:** 53 (2011)

**Heft:** 315

**Artikel:** "Am Ende zählt, dass die Kinoerzählung stimmt" : Gespräch mit Pepe Danquart

**Autor:** Arnold, Frank

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-864235>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## «Am Ende zählt, dass die Kinoerzählung stimmt»

Gespräch mit Pepe Danquart

ge zu beantworten. Den Kontrast dazu bildet sein berühmtes «I am not convinced!», das er dem amerikanischen Aussenminister im Zusammenhang mit dem Irak-Krieg entgegenhält.

Die ikonografischen Momente, die man mit Joschka Fischer verbindet, kommen natürlich alle vor, zumal die Vereidigung (als hessischer Umweltminister) zum ersten grünen Minister in Deutschland, bei der 1985 seine Turnschuhe für Aufregung sorgten. «Es mussten Turnschuhe sein ... wir haben lange diskutiert», gibt er dazu preis und belässt der Aktion damit gleichzeitig etwas Geheimnisvolles.

Wir erleben seine angriffslustigen Reden als Bundestagsabgeordneter und die hochemotionale Rede auf dem Bielefelder Parteitag der Grünen, wo er nach dem Beginn des Balkaneinsatzes für den Einsatz der Bundeswehr im Kosovo Unterstützung erbittet und von einem Farbbeutelwurf verletzt wird. Die Perspektive weitet sich dabei durch ein Statement des Schweizer Publizisten Roger de Weck, der anhand einiger Beispiele erklärt, dass alle grossen Staatsmänner das Gegenteil von dem taten, wofür sie gewählt wurden. Ein bedenkenswerter Moment. Insgesamt zehn solcher Zeitzeugen erweitern den Horizont des Films, ohne dabei Fischers Äusserungen je diametral entgegengesetzt zu sein. Die Gesprächspartner, die hier zu Wort kommen, sind keine politischen Gegner, sondern stammen allesamt aus dem Freundes- und Bekanntenkreis des Filmmachers, von Fischer sind sie unterschiedlich weit entfernt – am nächsten dran ist Daniel Cohn-Bendit, schlagfertig wie immer, dessen Äusserungen zweimal mit denen von Fischer zu einem gelungenen imaginären Dialog montiert werden.

Intensive Momente bilden die Wendepunkte in Fischers Lebenslauf: wenn er erzählt, wie die Ermordung des Arbeitgeberpräsidenten Schleyer im «Deutschen Herbst» zu einer Distanzierung von der Gewalt führte, beginnt er mit der Charakterisierung von Schleyers politischer Rolle im Dritten Reich und in der Bundesrepublik – und kippt unvermittelt um in ein emotionales Bekenntnis. Eher lakonisch kommt Fischers Eingeständnis herüber, auf die Anforderung des ersten Ministeramtes nicht vorbereitet gewesen zu sein – in der Tat höchst bizarr: der ehemalige Sponti, der plötzlich einem Beamtenapparat vorsteht.

JOSCHKA UND HERR FISCHER reiht sich ein in eine Gruppe jüngerer deutscher Filme, die die Lebensgeschichten von Protagonisten der linken Bewegung neu aufrollen, gerade solchen, deren Biografien Brüche aufweisen. So verfolgte Birgit Schulz' Dokumentarfilm

DIE ANWÄLTE die Lebensläufe von Otto Schily, Christian Ströbele und Horst Mahler, die zu APO-Zeiten in einem Berliner Anwaltskollektiv zusammenarbeiteten. In WER WENN NICHT WIR, dem ersten Spielfilm des Dokumentaristen Andres Veiel, steht Bernward Vesper im Mittelpunkt. Der Sohn des Nazi-Dichters Will Vesper gab als Kleinverleger sowohl die Schriften seines Vaters als auch die von Vordenkern der Aussenparlamentarischen Opposition heraus – zusammen mit Gudrun Ensslin, die dann mit Andreas Baader in den Untergrund abtauchte, während Vesper in den Wahn abdriftete und Selbstmord beging. Sein nachgelassener autobiografischer Romanbericht «Die Reise» wurde 1986 von dem Schweizer Regisseur Markus Imhoof verfilmt.

Nach Sichtung von JOSCHKA UND HERR FISCHER könnte man vielleicht wirklich von einem Kanzlerkandidaten Fischer träumen. Aber dann holen einen die letzten Bilder wieder in die Wirklichkeit zurück: Fischer im Wahlkampf wirkt wie jeder andere Berufspolitiker. Andererseits: die Aufnahmen für einen Werbespot, die er mehrfach abbricht, wirken schon wieder wie ein Eingeständnis dieser «gemachten» Welt.

Frank Arnold

### Stab

Regie, Buch: Pepe Danquart; Kamera: Christopher Häring, Kolja Brandt; Schnitt: Toni Froschhammer; Ton: Jacob Ilgner; Sound Design: Out of Silence; Komposition: Thom Hanreich, Sebastian Padotzke

### Mitwirkende

Joschka Fischer, Hans Koschnick, Katharina Thalbach, Peter Grohmann, Norbert Erich «Knofo» Kröcher, Johnny Klinke, Daniel Cohn-Bendit, Marie-Reine Haug, Jürgen Hempel, «Fehlfarben», Roger de Weck

### Produktion, Verleih

Produktion: Quinte Film; Co-Produktion: Dschoint Ventschr, SWR, Arte, RBB, DRS; Produzentin: Mirjam Quinte. Deutschland 2011. Dauer: 140 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: X-Verleih, Berlin



FILMBULLETTIN Wie weit hatten Sie Ihr Konzept schon entwickelt, als Sie an Joschka Fischer herantreten sind?

PEPE DANQUART Als ich 2005 zum ersten Mal drehte, war der Gedanke der, mit Joschka Fischer als Aussenminister mitzufliiegen und an diversen Krisenherden hängenzubleiben. Er wäre auch da schon eine Art Leitfigur gewesen, die durch den Film führt – vor Ort hätten wir uns dann den Konflikten filmisch angenähert. Das ging dann nicht mehr. Ich wusste, wenn ich ihn auf einer Bank sitzen habe, kommt gefiltertes Nachdenken über die eigene Geschichte, und das nur rational. Eine neue Form zu finden, bedeutete einen harten Kampf, denn es wurde schon viel über Fischer gemacht, in allen möglichen Formen. Wie macht man dann einen Film, der fürs Kino geeignet ist? Der Film sollte nicht nur ein Porträt sein – Schwerpunkt sind die sechzig Jahre Geschichte.

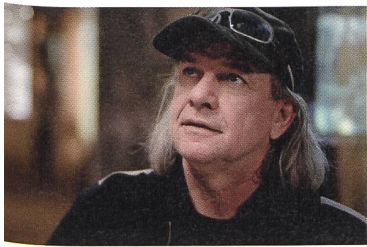
Nachdem ich mir 300 Stunden Archivmaterial angesehen hatte, kam mir plötzlich die Idee, ihn in seine eigene Geschichte zu stellen. Vorausgegangen sind ungefähr zwanzig Stunden filmische Interviews, die ich mit ihm über ein ganzes Jahr gestreckt führte. Aus der Transkription ergab sich das Feststellen der biografischen Wendepunkte, die nicht nur für ihn gelten, sondern auch eine Allgemeingültigkeit haben – etwa Erwin Leisers MEIN KAMPF und damit die Konfrontation mit dem Holocaust, oder der Club Voltaire in Stuttgart, in dem eine Gegenkultur entstand. So habe ich angefangen, vierundzwanzig kurze Filme zu schneiden, die dann für Joschka Fischer projiziert wurden. Das war ein Experiment, denn diese filmische Form hat noch keiner gewählt. Es war eine Alternative zum Re-Enactment des Spielfilms oder diesen eher platten Gesprächen, die dann mit Archivaufnahmen illustriert werden. Es war eine filmische Form der emotionalen und physischen Auseinandersetzung mit Geschichte.

FILMBULLETTIN Wie weit hatten Sie ihn vorbereitet, als er in diese Installation hereinkam?

PEPE DANQUART Gar nicht. Man merkt, dass er am Anfang überrascht ist von der Situation, mit sich kämpft, er lässt sich das kaum anmerken, aber es dauert, bis er in einen Erzählfluss kommt. Danach fiel er in die jeweilige Zeit hinein, über die er erzählte.

FILMBULLETTIN Haben Sie chronologisch gedreht?

PEPE DANQUART Ja. Es liefen jeweils zwölf Filme gleichzeitig als Loops auf den Glasscheiben. Das Setting habe ich öfter gewechselt, in den Mittagspausen beziehungsweise zwischen den beiden Drehtagen. Ich habe natürlich lange darüber nachgedacht, wie



ich die Scheiben hänge. Ich habe einen Hängungsplan entwickelt – wo läuft was, was läuft im Hintergrund, wenn ich hier stehe? Das war eine grosse konzeptionelle Aufgabe, insofern ist JOSCHKA UND HERR FISCHER auch ein konzeptioneller Film. Beim Drehen war dann nur eine hohe Adrenalin- und Konzentrationsleistung meinerseits und seinerseits vonnöten – er durfte sich beim Erzählen nicht ablenken lassen, und ich musste ihn immer an die jeweiligen Orte dirigieren, dem Gesprächsfluss die Richtung geben und der Kamera ab und an kleine Direktiven. Das war eine hochspannende Erfahrung, die man als Filmemacher auch sucht. Das ist dann so intensiv, diese Kulmination von zwei Jahren Arbeit – das ist unbeschreiblich. Und darüber hinaus kommt auch der dokumentarische Moment, der sich extrem verdichtet, da ja in einem solchen Setting nichts wiederholbar ist.

**FILMBULLETTIN** War Ihnen von vornherein klar, dass Sie das Material chronologisch ordnen würden?

**PEPE DANQUART** Nein. Ich habe mit meinem Cutter *Toni Froschhammer* den Film in einer unglaublichen Geschwindigkeit geschnitten. Es gibt so ein Phänomen, dass da plötzlich etwas in einem ungeheuren Tempo passiert, sich verselbständigt, dass du es gar nicht aufhalten kannst. Ich hatte das Material chronologisch aneinandergehängt, und dann lief es wie von selber. Ich musste nur noch die Einfügungen machen und den Schnittrhythmus finden.

**FILMBULLETTIN** Das Private kommt im Film nur knapp zur Sprache. War das ein stillschweigender Konsens?

**PEPE DANQUART** Wir haben schon darüber gesprochen, aber für mich war die politische Biografie das Entscheidende. In den sechzig Jahren Nachkriegsdeutschland ist so viel passiert, und das wollte ich ins Zentrum meines Films stellen und nicht so sehr, ob er zwei- oder dreimal verheiratet war.

**FILMBULLETTIN** Sie haben geäußert, Sie und Joschka Fischer seien sich durch die gemeinsame "Sponti-Vergangenheit" nähergekommen.

**PEPE DANQUART** Freiburg und Frankfurt waren in den siebziger, achtziger Jahren Sponti-Hochburgen. Das hat eine andere Vertrauensbasis geschaffen, als Fischer sonst Leuten gegenüber zulässt. Dazu kommen diese fünf Jahre ständigen Treffens. Da ist zwischen uns beiden eine Art Freundschaft entstanden, ein Vertrauensvorsprung, Dinge mal zu äußern, die man so oder anders hätte auswerten können. Dieses Vertrauen habe ich ihm zurückgegeben.

**FILMBULLETTIN** Sind Sie ihm dadurch näher gekommen als den Protagonisten Ihrer ande-

ren Dokumentarfilme? Oder gab es da entsprechende Momente?

**PEPE DANQUART** Es gab bei allen Filmen diesen Moment, der mich dann auch dazu verleitet hat, diese zwei, drei Lebensjahre daran zu geben. Bei den Huber-Brüdern (*AM LIMIT*) war es ganz klar mein Zwillingdsdasein – ich habe ja einen Zwillingbruder. Dieser Bruderkonflikt war sofort präsent, das habe ich ihnen auch gleich gesagt: «Mich interessiert nicht so sehr eure Kletterleistung, sondern mich interessiert, wie ihr mit eurem Bruderdasein umgeht.» Dieses Direkte, dieses Reagieren auf Situationen, die emotional aufgeladen sind, die Gewissensbisse verursachen – das ist das, was das Kino so besonders macht, im Gegensatz zum schnellen Reporterstück im Vorabendprogramm.

**FILMBULLETTIN** Wenn Sie sagen, dass sich im Lauf der fünfjährigen Arbeit an diesem Projekt so etwas wie eine Freundschaft entwickelt hat, heisst das dann auch, dass Sie Differenzen, die an bestimmten Punkten da sein mögen, aus dem Film heraushalten?

**PEPE DANQUART** Es gibt Differenzen, aber die würde ich im Film nicht ausbreiten. Ich würde es dann filmisch offen lassen. Das nenne ich dokumentarische Demut: ich selber bin nicht so wichtig, wenn ich einen Film über jemand anderen mache. Ironische Konnotationen sind im Film durchaus vorhanden – aber anders als etwa Werner Herzog nehme ich mich im Dokumentarfilm demütig zurück. Sonst kann ich mich gleich mit vor die Kamera stellen und das mit der Person ausdiskutieren. Eine Haltung ist eben nicht dieses Ausgewogenheitsprinzip, das in der Frage «Warum kommt der nicht zu Wort?» anklängt. Ich finde, die Haltung hinter der Kamera und in der Montage erzählt doch viel mehr als das vordergründige Pro und Kontra.

**FILMBULLETTIN** Gilt das genauso für Ihre anderen Dokumentarfilme?

**PEPE DANQUART** Ganz genau so. Mit einem der Huber-Brüder habe ich zum Teil heftig gestritten – mit dem Material hätte ich ein vernichtendes Porträt von den beiden machen können oder eben das, was ich getan habe: die menschliche Seite von ihnen zu zeigen. Das war auch hier das Anliegen.

**FILMBULLETTIN** Das von sich etwas Preisgeben verlangt vom Filmemacher also auch, dass er etwas zurückgibt – Respekt.

**PEPE DANQUART** Immer! Ich finde es ungeheuerlich, irgendwo hinzukommen, viel mitzunehmen und dann einfach Tschüss zu sagen. Am stärksten war es in Mostar, in dieser eingeschlossenen Stadt, aus der die Leute nicht weg konnten. Als der Schuster mich fragte, ob ich ihm eine Nadel für seine Nähmaschine mitbringen könnte, und ich dann

Monate später wiederkam und sie dabei hatte, dann war das ein Glücksgefühl. Sie haben mir dafür ihre Geschichten gegeben.

**FILMBULLETTIN** In Ihren Dokumentarfilmen kommt dem Sounddesign eine grosse Rolle zu ...

**PEPE DANQUART** Ich wollte immer, dass man in diesem Raum bei Joschka Fischer ist. So etwas, das den Authentizitätscharakter noch unterstützt, habe ich in meinen Filmen eigentlich immer praktiziert. Ich will den Eindruck erwecken, dass man dabei ist und nicht etwas betrachtet.

**FILMBULLETTIN** Gibt es da die Gefahr der Manipulation?

**PEPE DANQUART** Was soll da manipulativ sein? Wenn ich bei *HEIMSPIEL* einen Bandencrash aufnehme, hört sich das nach nichts an – wenn Sie dagegen im Stadion sind, dann tut das richtig weh. Wenn ich dann mit diesem Live-Eindruck und mit meinem Erinnerungsvermögen an diesen Moment herangehe, dann muss ich mehrere Explosionen übereinanderlegen, um das Hörerlebnis zu reproduzieren, das ich im Stadion hatte. Sagen wir es mal so: Film ist *bigger than life*.

**FILMBULLETTIN** Sie sind kein Verfechter eines dokumentarischen Purismus ...

**PEPE DANQUART** Ich nehme für mich in Anspruch, dass ich damals bei *HEIMSPIEL* vor zwölf Jahren der erste war, der so etwas gemacht hat. Viele Zeitungen haben geschrieben, den Film müsse man nicht nur sehen, den Film müsse man auch hören. Ich bin der Meinung, dass Film zu fünfzig Prozent Ton ist – das wurde lange Zeit einfach vernachlässigt. Wenn ich Kino mache, ist es mir egal, ob man das Dokumentarfilm, konzeptioneller Film oder aber Spielfilm nennt – am Ende zählt, dass die Kinoerzählung stimmt, dass die Leute mitgehen. Wenn man aus dem Kino kommt, kommt man nach einer Zeitreise wieder in die Realität zurück. Dass dokumentarische Puristen das nicht mögen, ist mir auch klar. Da stehe ich sozusagen mit meinem ganzen Schaffen dagegen. Meine anderen Dokumentarfilme haben ihren Ausgangspunkt stärker im beobachtenden Direct Cinema, entfernen sich aber davon in der Bearbeitung des Materials und in der Präsentation des Ergebnisses.

**FILMBULLETTIN** Sie waren 1977 Mitbegründer der Medienwerkstatt Freiburg, eines Kollektivs ...

**PEPE DANQUART** Wir hatten einen anderen Anspruch als das Autorenkino, das damals in der Blüte stand: wir sind von der Politik zum Film gekommen. Wir wollten Teil einer politischen Bewegung sein, Teil der Hausbesetzer, der Punks, der anderen Kulturen. Wir haben ein neues Medium – Video – benutzt und waren sicherlich die absoluten Pioniere

auf diesem Gebiet. Da haben wir Schneepflugarbeit geleistet, weil wir alles neu erfinden mussten. Unsere ersten Schneidegeräte ebenso wie die ersten Bildmischer haben wir noch selber gebaut. 1975 waren die ersten Geräte im kleinen Format herausgekommen, die man sich mit viel Geld kaufen konnte. So waren wir Teil dieser Medienzentrenbewegung, zu der auch die Medienoperative Berlin oder der Videoladen Zürich (aus dem später die Produktionsfirma Dschoint Ventschr hervorging) gehörte: man begann, mit einem neuen Medium komplett neue Formen auszuprobieren, Formen, die das Dokumentarische bislang nicht hatte. Wir waren ja unabhängig vom Geld – wir hatten die Produktionsmittel in der Hand und haben mit diesem neuen Medium die Szene aufgemischt. Die klassischen Dokumentaristen nannten uns die jungen Videoten. Mit *PASST BLOSS AUF ...* sind wir 1980 gleich vom Establishment umarmt worden – das «Kleine Fernsehspiel» des ZDF wollte damals zum allerersten Mal kein schriftliches Exposé, sondern ein Video-Exposé. Das haben sie auch finanziert, so ähnlich wie man heute Drehbücher finanziert, und anschließend auch den langen Film. Danach kam 1984 *DIE LANGE HOFFNUNG*, ein Film über eine Reise in das anarchistische Spanien nach dem Tod von Franco, mit dem deutschen Anarchisten Augustin Souchy.

*JOSCHKA UND HERR FISCHER* kann man auch als Fortsetzung von *GEISTERFAHRER – EINE UTOPISCHE KOLPORTAGE* (1987) sehen. Das war damals die konsequente Form der technisch neuen Möglichkeiten. Der Film beginnt auf einem Rummelplatz, man steigt ein in die Geisterbahn, sieht die grossen Ikonen der linken Geschichte, und dann gibt es verschiedene Situationen: die Gründung der Ökobank, die ersten Grünen im Europaparlament, die Friedensbewegung. Die Öffnung dieses fantastischen Raumes war ein Angriff auf die Etablierung der Ausserparlamentarischen Opposition.

**FILMBULLETTIN** Dann war 1991 *DAEDALUS*, Ihr erster fiktionaler Film, gar kein grosser Umschwung?

**PEPE DANQUART** Eher in anderer Hinsicht. Ich merkte, dass die Medienkollektivarbeit für mich zu eng wurde. Deshalb bin ich nach Berlin gezogen und habe meinen zweiten Spielfilm gedreht. Das war der Kurzfilm *SCHWARZFAHRER* (1993). Bis zu diesem Zeitpunkt war ich Kollektivmitglied, wir hatten nie namentlich gekennzeichnet. Ich hatte das Glück, dass *SCHWARZFAHRER* gleich wie eine Bombe einschlug.

**FILMBULLETTIN** Mit *DAEDALUS*, *SEMANA SANTA* (2001) und *C(R)OOK* (2004) haben Sie Kinospiele gemacht, und Sie haben auch

für das Fernsehen Fiktionen inszeniert. Wie sehen Sie die im Verhältnis zu Ihren dokumentarischen Arbeiten?

**PEPE DANQUART** Die narrativen Elemente waren immer da, auch schon in den frühen Arbeiten. Klaus Wildenhahn, einer der grossen deutschen Dokumentaristen, der vom Direct Cinema herkommt, hat mich immer den «Opernregisseur» unter den Dokumentarfilmern genannt. Das waren schon in den siebziger und achtziger Jahren hitzige Debatten. Was Wildenhahn damit meinte: um zu entdecken, was hinter der Oberfläche liegt, kann man alle Formen benutzen, auch der Dokumentarfilm ist in seinen Möglichkeiten nicht ausgelotet. Ich war immer dafür, Dinge mit hinein zu nehmen, ob Theater, Inszenierung oder Metapher. Ich möchte grosse Kinoerlebnisse in einer inhaltsbezogenen Botschaft erzählen.

**FILMBULLETTIN** Sie waren auch an einigen Dokumentarfilmen von Michael Glawogger als Mitproduzent beteiligt. Der springt ebenfalls zwischen den Gattungen hin und her. Vor *WORKINGMAN'S DEATH* drehte er die frivole Komödie *NACHTSCHNECKEN*.

**PEPE DANQUART** Wir sind enge Freunde. Ich habe auch *WHORES' GLORY*, seinen neuen Film, produziert, der seine Premiere im Herbst beim Festival von Venedig haben wird. Das ist sein dokumentarischster Film bisher. *MEGACITIES* ist eine grosse Inszenierung – was die meisten gar nicht wissen. Wenn bei ihm in Indien ein voller Zug aus dem Bahnhof fährt, mit all den Leuten, die daran hängen, sind das alles gekaufte Leute und der Zug ist gemietet, weil Michael die Szene so haben will, wie er sie ohne Kamera gesehen hat. Wenn man etwa eine Tür öffnet und in einen Laden hineinsieht, dann blicken alle Leute in die Kamera. In Michaels Filmen arbeiten sie weiter – weil er ihnen das vorher gesagt hat. Er inszeniert die Wirklichkeit so, wie er sie gesehen hat, nicht wie er sie sich ausdenkt. Das ist das Dokumentarische daran.

Ich selber inszeniere viel um das Authentische herum. Ich würde niemals in die Erzählungen, in die Gedanken meiner Protagonisten eingreifen. Im Sinne von «Kannst du es noch mal sagen, kannst du es noch mal besser oder kürzer ausdrücken». Aber ich inszeniere das Eishockeyspiel oder in diesem Fall das ganze Drumherum, das Archivmaterial, das Wegtauchen Fischers in die Geschichte – das ist sozusagen das Dramaturgische bei uns. Ich bin der Auffassung, dass die Königsklasse beim Filmemachen die dokumentarische Filmerzählung ist, weil man im Prinzip narrativ erzählt, fiktional dramaturgisch arbeitet und das unter nicht kontrollierbaren Bedingungen, also ohne

Wiederholung, ohne geschützten Raum, ohne Licht. Eine Spannung aufzubauen im Kino, die wie in Abenteuerfilmen funktioniert, wie in Liebesfilmen, wie im Thriller – und das mit dokumentarischem, authentischem Material –, das ist etwas, was man nur in der obersten Spielklasse ansiedeln kann, sozusagen in der Champions League.

**FILMBULLETTIN** Inwieweit öffnen Sie Ihre Spielfilme für dokumentarische Elemente?

**PEPE DANQUART** Auf vielfache Art: im Umgang mit den Schauspielern, in der Freiheit des Augenblicks. Man ist im Dokumentarischen geschult, sofort umzudenken, wenn bestimmte Dinge passieren, und zu überlegen, wie man das mit einbauen kann. Dieses Denken nimmt man mit, in dieser Flexibilität bin ich auch beim Spielfilm dokumentarisch. Auch in der Bildsprache: das natürliche Licht und nicht nur den rein künstlichen Raum zu schaffen. Ein Film wie Soderberghs *TRAFFIC* ist im Herangehen fast so etwas wie ein Dokumentarfilm – nicht, weil viel von der Schulter gedreht ist, sondern wie er im Schnitt aufgebaut ist. Es ist leichter, den dokumentarischen Impetus in einen Spielfilm mit hineinzubringen als umgekehrt. Ich glaube schon, dass es in der persönlichen Sensibilität im Umgang mit Schauspielern wie im Umgang mit den Protagonisten des dokumentarischen Kinos eine grosse Kongruenz gibt. Beides braucht eine gewisse Sensibilität, aber auch eine Sicherheit in der Vorstellung seiner eigenen Visionen.

**FILMBULLETTIN** Wieweit war das bei *SEMANA SANTA* möglich? Das war ja eine internationale Koproduktion mit einem Hollywoodstar, Mira Sorvino, in der Hauptrolle ...

**PEPE DANQUART** Das war in der Tat schwierig. Es ist auch so etwas wie ein Waterloo meines Schaffens. Von den sieben europäischen Produzenten gingen während der Produktion drei Pleite. Man könnte einen Film machen über die Desaster, die es bei dieser Produktion gab. Es ist sicher nicht mein bester Film, aber die Erfahrung, die ich da gemacht habe, ist im Nachhinein eine enorme gewesen, denn da ist wirklich jede Katastrophe passiert, die man sich vorher hätte erdenken können. Das zu überleben, war schon eine Leistung. Und ich habe es überlebt, filmisch, es hätte auch mein Ende sein können. Es war eine sehr gute Schule und weil man im Scheitern eben auch wahnsinnig viel lernt, hat sich das fortgesetzt in den anderen Spielfilmen, die ich danach gemacht habe, so dass ich mit denen auch eine hohe Übereinstimmung habe.

Das Gespräch mit Pepe Danquart führte Frank Arnold

