

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 171

Artikel: "Ein Maler kann immehin noch malen, was er will" : Gespräch mit Christoph Hübner
Autor: Kremski, Peter / Hübner, Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866892>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

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

„Ein Maler kann immerhin noch malen, was er will“

Gespräch mit Christoph Hübner

FILMBULLETIN: DER WEG NACH COURRIÈRES, ein Dokumentarfilm über van Gogh, den du zusammen mit Gabriele Voss gemacht hast, wirkt auf den ersten Blick erst einmal sperrig. Ihr rekonstruiert nicht van Goghs Biographie, illustriert nicht sein Leben und lasst ausgerechnet die letzten fünf Jahre seines Lebens, in denen er sein gigantisches Werk geschaffen hat, weg. Eure Spurensuche endet vorher, wirkt aber sehr komplex, weil ihr auf mehreren Ebenen arbeitet.

CHRISTOPH HÜBNER: Auf der Textebene erzählt der Film eine Geschichte aus der Frühzeit van Goghs – von seiner Zeit in der Borinage, 1878 bis 1880, als er versuchte, als Priester und Arbeiter unter den Bergleuten zu leben, bis zu seiner Zeit im elterlichen Haus in Nuenen, 1883 bis 1885, bevor er nach Paris ging und seine bekanntere Zeit begann. Insgesamt stellt der Film drei Etappen dar: zuerst die Borinage, dann Drenthe, eine niederländische Moorprovinz, wo van Gogh sehr einsam gewesen ist, und schliesslich Nuenen, wo er sich endgültig für die Malerei entschieden hat und das bekannte Bild «Die Kartoffelesser» entstanden ist. Diese drei Stationen werden in Briefen geschildert, die Vincent van Gogh an seinen Bruder Theo geschrieben hat und die im Film von dem Dokumentarfilmer Peter Nestler gesprochen werden. Auf der Textebene unternimmt der Film vorrangig den Versuch, 25 der zahllosen Briefe van Goghs, die insgesamt eine hohe literarische Qualität haben und so bedeutend sind wie seine Bilder, zu einer Handlung zusammenzubündeln. Dazu kommt die Gegenwartsebene einer Reise durch die Landschaften, in denen van Gogh damals gewesen ist, um – mit einem ähnlichen dokumentarischen Interesse wie seinerzeit van Gogh – herauszufinden, was die heutige Realität dieser Regionen ist. Eine dritte Ebene taucht immer wieder als Brechung auf und zeigt, wie man heutzutage mit van Gogh umgeht: Der Film beginnt mit der Versteigerung der «Sonnenblumen», des damals teuersten Gemäldes, bei Christie's in London; zwischendurch gibt es Sequenzen, die wir im Amsterdamer Van-Gogh-Museum gedreht haben; und am Schluss kommt der Film noch einmal auf diese museale Ebene zurück. Das sind die drei Ebenen, mit denen der Film arbeitet. Dazu kommt die Musik: Wir haben hierfür ausschliesslich das «Quartett für das Ende der Zeit» des französischen Komponisten Olivier Messiaen verwendet, das jener am Ende des Zweiten Weltkriegs in deutscher Gefangenschaft aus der Unsicherheit geschrieben

hat, ob er da jemals wieder herauskommen würde. Diese Musik fügte sich in eigenartiger Weise zu der Vorstellung, die wir von dem Film hatten.

FILMBULLETIN: Ihr habt euren Film DER WEG NACH COURRIÈRES genannt. Gemeint ist damit eine Wanderung Vincent van Goghs von der Borinage in Südbelgien nach Courrières in Nordfrankreich. Diese Wanderung aus einer frühen Phase der Laufbahn van Goghs bildet den Abschluss des ersten der drei Kapitel in eurem Film. War mit dieser Wanderung der entscheidende Wendepunkt für van Gogh erreicht?

CHRISTOPH HÜBNER: Es gab viele Wendepunkte in van Goghs Leben. Aber das ist sicher einer der zentralsten und am meisten verkannten. Diese Wende erfolgte am Tiefpunkt einer Krise, als van Gogh mit dem Versuch gescheitert war, als Evangelist unter den Bergarbeitern in der Borinage zu arbeiten, und selbst nicht wusste, wozu er taugen könnte. Am Ende seiner Wanderung zu Jules Breton, einem von ihm bewunderten Maler in Nordfrankreich, kam ihm der Gedanke, sich ganz der Kunst zu widmen. Er wollte damals noch Bilder malen, die in den Küchen von Bergarbeitern hingen; das war sein Ziel.

FILMBULLETIN: Die Entscheidung für die Kunst fiel also nicht erst 1885 in Nuenen, als sich van Gogh endgültig von seinem Elternhaus befreite, um, wie er sagte, «den Hundeweg» zu wählen und Maler zu werden, und dann noch dort sein berühmtes Bild «Die Kartoffelesser» fertigstellte?

CHRISTOPH HÜBNER: Die Entscheidung, sich ganz der Malerei zu widmen und nichts anderes mehr zu versuchen, ist eigentlich schon auf dem Weg nach Courrières gefallen. Das sagt van Gogh später, mit einigen Jahren Abstand, selber in einem seiner Briefe.

FILMBULLETIN: Es gibt in eurem Film eine extreme Text-Bild-Schere. Der Text, die Vorlage, wird von den Bildern nie illustriert – bis auf den Schluss, da stimmen Text und Bild plötzlich überein. Das ist wie ein Glücksmoment. Ich empfand das geradezu als einen Akt der Erlösung. War das die Idee? Eine ästhetische Verarbeitung des Themas «Van Goghs mühevoller Suche nach seiner künstlerischen Identität und wie er sie schliesslich findet»?

CHRISTOPH HÜBNER: Das kann man sicherlich so sehen, hat sich aber eher so ergeben. Dass Bild und Text am Schluss zusammenwachsen, hängt damit zusammen,

dass dann mehr und mehr Bilder van Goghs in den Film kommen. Die Erlösung, von der du sprichst, ist eine Sequenz, in der van Gogh in einem Brief ganz detailliert seine Arbeit an den «Kartoffeleßern» beschreibt, und dann kommt das Bild und erhält dadurch eine ganz neue Lebendigkeit und Materialität. Am Anfang dokumentiert der Film aber Phasen, in denen es diese Bilder noch nicht gab und in denen van Gogh noch nicht soviel von der Malerei gesprochen hat. Aus der Borinage gibt es gerademal vier Bilder oder Zeichnungen. Am Anfang ging es van Gogh um das Suchen nach dem richtigen Weg. Und genauso steht im Film am Anfang ein Suchen, ein Zusammentragen ganz verschiedener Überlegungen. Deshalb geht es im Film zunächst mehr um eine dokumentarische Reise und parallel dazu um Briefe, in denen van Gogh eher existentielle Fragen anspricht. Insofern lag es nahe, dass Text- und Bildebene zwangsläufig auseinandergehen. Wenn du am Ende von Erlösung sprichst, halte ich das für gar keinen schlechten Begriff. FILMBULLETIN: Den Zuschauern macht ihr es damit nicht leicht. Ihr verweigert ihnen die Illusion und haltet sie permanent auf Distanz.

CHRISTOPH HÜBNER: Es verlangt ihnen etwas ab. Man muss sich auf den Film einlassen wie auf eine Wanderung. Ein Musiker hat den Film mit einer Meditation verglichen. Eine häufige Erfahrung bei Zuschauern ist, dass man den Film vom Ende her versteht und man belohnt wird, wenn man den Film bis zum Ende gesehen hat – aber dazu muss man erst eine Durststrecke am Anfang überstehen. Genauso wie unser Film der vorherrschenden Klischeevorstellung über van Gogh ein anderes Bild



Borinage – heute ist jeder dritte ohne Arbeit

entgegenzusetzen versucht, setzt er auch in dieser Hinsicht dem Zeitgeist etwas entgegen, indem er nicht wie ein Video-Clip alles auf eine kurze Darstellungszeit zusammendrängt, sondern sich wirklich die Zeit lässt, die es braucht, um erfühlen zu können, wie die künstlerische Bestimmung in einem Menschen wie van Gogh allmählich heranwächst.

FILMBULLETIN: Ein anderer Filmemacher, der es den Zuschauern nicht leicht macht, ist Jean-Marie Straub. Die Filme Straubs sind keine Dokumentarfilme, dennoch hast du sie einmal als Beispiele für eine dokumentarische Haltung angeführt. Siehst du Zusammenhänge zwischen den Filmen Straub/Huillet und deinen Filmen?

CHRISTOPH HÜBNER: Was ich gemeint habe, ist, dass die Straubs nichts vortäuschen. Wenn in GESCHICHTSUNTERRICHT die Geschäfte des Herrn Julius Caesar gezeigt werden, sieht man, wie die «historischen» Personen vor dem gegenwärtigen Panorama von Rom herumwandeln. Auch dass die Darsteller ihren Text zitieren und sich nicht in ihn hineinfühlen, um vorzugeben, sie seien eine erfundene Figur, dass also die Distanz zwischen einem Text, der Vorlage ist, und seiner Darstellung erhalten bleibt, das nenne ich bei Straub – im medialen Sinne – eine dokumentarische Haltung. Bei den Straubs bleibt alles ganz durchsichtig. Es gibt bei ihnen eine Achtung vor dem Text, vor den Personen, die ihn sprechen, und vor der Gegenwart der Schauplätze, an denen sie gesprochen werden. Ob es da einen Zusammenhang mit



Sicht der Gegenwart mit dokumentarischem Blick

den Filmen von Gabriele und mir gibt, müssten andere sagen.

FILMBULLETIN: Ich will mal einen Zusammenhang nahelegen. Das Beispiel, das du selbst angeführt hast, Straub/Huillet's GESCHICHTSUNTERRICHT, handelt – eigentlich ganz formal – auch von einer Begegnung von Vergangenheit und Gegenwart. Findet ein solcher, auch ganz formaler Dialog nicht entsprechend in eurem Van-Gogh-Film statt?

CHRISTOPH HÜBNER: Sicher, da gibt es eine Parallele. Unser Van-Gogh-Film täuscht dem Zuschauer an keiner Stelle vor, im 19. Jahrhundert zu sein. Es ist immer deutlich erkennbar, dass der dokumentarische Blick die Sicht der Gegenwart ist. Die gegenwärtige Sichtweise verbindet sich in der Montage mit Briefen, die van Gogh seinerzeit geschrieben hat. Alle Zeitelemente bleiben transparent: auf der Textebene die Briefe als Elemente der Vergangenheit, auf der visuellen Ebene die dokumentarischen Bilder der Gegenwart.

FILMBULLETIN: Der Montage kommt in euren Filmen und zumal im Van-Gogh-Film, in dem ihr mit mehreren Ebenen arbeitet, eine grosse Bedeutung zu. Zeigt sich darin schon eine Hinwendung vom Dokumentarischen zum Essayistischen?

CHRISTOPH HÜBNER: An der Montage hat Gabriele viele Anteile. Ich bin da oft zu ungeduldig, die Dinge immer wieder hin- und herzuwenden, was notwendig ist im Dokumentarfilm. Ob das essayistisch ist, weiss ich nicht. Der Van-Gogh-Film arbeitet zwar auf mehreren Ebenen,

aber unter Essay verstehe ich eher – vom Literarischen her – eine kürzere Form, während der Van-Gogh-Film einen langen Atem hat. Der Film montiert nicht kleine Stücke aneinander, sondern verfolgt eine durchgängige Linie auf verschiedenen Niveaus. Dass er auf dich möglicherweise essayistisch wirkt, hängt vielleicht damit zusammen, dass die Dinge verschränkter und komplexer erscheinen. Je mehr Filme man macht, desto mehr schälen sich als Bedürfnis zwei gegenläufige Bewegungen heraus. Einerseits möchte man immer einfacher werden, andererseits merkt man, dass man mit der einfachen Wiedergabe nicht mehr auskommt. Unsere Filme sind sicherlich zunehmend schwieriger, vielleicht auch hermetischer geworden. Weil man glaubt, dass das zu Deutliche und Eindeutige unwahr ist, beginnt man, indirekt oder mit Umwegen zu formulieren, oder sucht nach Brechungen, weil man denkt, nur die Brechung enthalte die Wahrheit. Daher kommt vielleicht dein Eindruck des essayistisch Montierten. Aber so etwas ist für mich keine Form-Entscheidung, sondern eine Entscheidung, wie man mit den Ausschnitten von Wirklichkeit umgeht.

FILMBULLETIN: Du sagtest bereits, dass ihr der Klischeevorstellung über van Gogh ein anderes Bild entgegensetzen wolltet. Der landläufige Eindruck, der sich von van Gogh manifestiert hat, ist der eines Postimpressionisten, auch eines Symbolisten und eines Wegbereiters des Expressionismus. Nach eurem Film hat man den Eindruck, dass er vor allem ein grosser Dokumentarist war.

CHRISTOPH HÜBNER: Das war das, was wir selbst bei unserer Beschäftigung mit den Briefen van Goghs und mit

nicht richtig wahrgenommen hat. Gegen die konventionalisierte Vorstellung von van Gogh versucht der Film deshalb bewusst gegenzusteuern. Das übliche Bild, das man von van Gogh hat, ist ein ganz spektakuläres, geprägt durch das abgeschnittene Ohr, die schlimme Zeit in der Irrenanstalt von St. Rémy und den Selbstmord in Auvers. Die Anfänge sind darüber übersehen worden. An ihnen wird sichtbar, wie van Gogh sich seinen Weg *erarbeitet* hat. Das ist ein ganz wichtiger Aspekt, den man immer unterschlägt an der Biographie eines Künstlers oder am Kunstmachen überhaupt – dass das nämlich ganz schwere *Arbeit* ist. Und das versucht der Film zu zeigen.

FILMBULLETIN: Wenn du Vincent van Gogh als Dokumentaristen siehst, hat er für dich Vorbildcharakter?



Der fremde Blick, der die Dinge richtig sieht

CHRISTOPH HÜBNER: Da ist er einfach zu weit weg. Ich muss aber zugeben, vieles von eigenen Erfahrungen und Reflexionen in seinen Briefen wiedergefunden zu haben. Es gibt viel Gemeinsames, und davon handelt der Film sicherlich auch. Auch am Anfang unserer Arbeit stand ja viel Engagement. So wie van Gogh als Prediger unter die Bergleute ging, so sind wir, ohne Prediger sein zu wollen, in die Zechensiedlung Bottrop-Ebel gegangen, wo wir jahrelang mit den Menschen zusammengelebt und einen Zyklus von fünf Filmen gedreht haben. Dann eine Enttäuschung, die van Gogh erlebt hat: die Menschen haben ihn gar nicht verstanden und wollten eigentlich lieber ihren klassischen Pfarrer haben – das hat zumindest eine Verwandtschaft mit manchen Fragen, die bei uns nach dem Projekt PROSPER/EBEL zurückblieben.

Nicht zu vergessen, der ständige Kampf um die Produktionsmittel, um Farbe, Geld undsoweiter, um die Möglichkeit, überhaupt arbeiten zu können, das ist auch etwas, was unsere Arbeit permanent begleitet. Ein Maler kann immerhin noch malen, was er will, und würde nicht auf die Idee kommen, sein Bild vorher zu beschreiben: «Hier oben mache ich etwas Gelb und dort unten etwas Rot hin». Wir dagegen müssen alle unsere Filme im Voraus beschreiben, um Geld dafür zu bekommen, und das auch bei dokumentarischen Filmen, was absolut widersinnig ist.

Und schliesslich: dieser Übergang vom Malen nach der Natur zum Malen aus dem Kopfe, wie ihn van Gogh selber beschreibt. Auch wir nehmen das Material aus der Wirklichkeit und arbeiten dann mit dem Kopf daran. Im



Dokumentarisches Interesse wie seinerzeit van Gogh

seiner frühen Biographie entdeckt haben. Das Studium nach der Natur, das Zeichnen von Landschaft und von Menschen, zum Beispiel Bauern, die Abbildung von Arbeit, all das war ihm ein so grosses Anliegen, dass daraus die spätere Befreiung des Bildes, die die landläufige Vorstellung von van Gogh geprägt hat, und zugleich das Materielle dieser Bilder eigentlich erst verständlich wird. In einer Kinovorführung unseres Films hat jemand gesagt, van Gogh sei ja der Vater des modernen Dokumentarismus. In dieser Aussage deuten sich zum einen Bezüge an, die zwischen van Goghs Arbeit als Zeichner und Maler und unserer eigenen als Dokumentarfilmer bestehen, zum anderen wird hier ein Aspekt im Werke van Goghs angesprochen, den man bisher überhaupt

Spielfilm ist dieser Bearbeitungsprozess noch extremer, dadurch dass man die Dinge richtiggehend entwirft. Da ist so viel Paralleles, dass ich das auch ganz erstaunlich fand. Deshalb von Vorbildcharakter zu sprechen, wäre allerdings etwas anmassend.

FILMBULLETIN: Wim Wenders hat einmal gesagt, wenn er malen könnte, würde er keine Filme machen. Wärest du auch gerne ein Maler?

CHRISTOPH HÜBNER: Ich habe manchmal eine Sehnsucht danach, aber ich bin als Maler völlig unbegabt. Die Sehnsucht nach dem Malen hat damit zu tun, dass man manchmal einfach unmittelbar etwas machen möchte. Film braucht so lange Vorbereitungszeiten: Man muss etwas entwerfen, man muss das Geld zusammenbekommen, und wenn das grössere und teurere Projekte sind, dauert das sehr lange, so dass man seine Spannung, die einen mit einem Projekt verbindet, aufschieben und zugleich erhalten muss, bis es schon fast zu spät ist. Ich kann Wenders da gut verstehen. Die Sehnsucht besteht darin, nur eine Leinwand zu haben, um spontan einen Entwurf zu machen. Das ist eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die es beim Film nicht gibt. Dort ist es immer eine grosse Übersetzungsleistung – nicht nur in Geld, sondern auch in Bilder; es ist immer ein grosser Apparat dabei – Kamera, Ton, etliche Mitarbeiter. Insofern habe ich diese Sehnsucht nach der Malerei manchmal auch.

FILMBULLETIN: Du malst zwar nicht, aber du fotografierst. Hat das Fotografieren eine Bedeutung für dich oder nur eine Funktion?

CHRISTOPH HÜBNER: Bei allen Recherchen habe ich immer eine möglichst kleine Fotokamera bei mir, eine Minox oder neuerdings eine kleine Leica. Das hilft mir, mich der Motive zu versichern. Eigenartigerweise kommt das Fotografieren meinem Bedürfnis nach Formen, nach Ausschnitt, nach Struktur mehr entgegen als der Film. Während der Film aus der Zeit lebt, ist die Fotografie ein Augenblick, eine *Struktur*. Wenn man einen Film wegen

eines Ausschnitts oder einer Struktur machen würde, würde er bloss leblos wirken. Insofern empfinde ich die Fotografie für mich als eine Ergänzung.

FILMBULLETIN: Du hast das Fotografieren zur Recherche für deinen Van-Gogh-Film benutzt, bist mit der Kamera losgezogen und durch Südbelgien und Nordfrankreich gewandert wie weiland van Gogh. Hast du dir auf diese Art und Weise die Landschaft erobert – wie in einem Western?

CHRISTOPH HÜBNER: Vielleicht ging es gar nicht so sehr um die Landschaft, sondern darum, ein Gefühl zu bekommen, wie das ist, wenn man unterwegs ist und wenig bei sich hat, und was man dann für Bilder macht. Nicht ohne Grund wird durch den Titel DER WEG NACH COURRIÈRES eine Wanderung zum Zentrum des Films – von der ich denke, dass dort van Goghs Entscheidung für die Malerei gefallen ist. Das waren vier Tage und Nächte im März, bei schlechtem Wetter und ohne Geld. Diesen Weg wollte ich nachvollziehen, um ein Gefühl zu bekommen, wie man dabei sieht. Van Gogh sagt in einem Brief: «Oft sieht man am deutlichsten, wenn man am elendsten dran ist». Das war also kein unbelasteter Blick. Ich selbst bin sicher absolut nicht elend dran gewesen auf dieser Wanderung – ich hatte das Auto, zu dem ich zurückkehren konnte, oder ein Hotel –, dennoch hat es mir ein wenig von diesem Gefühl gegeben. Die Bilder des entsprechenden Abschnitts im Film sind dann auch die Bilder, die ich auf dieser Wanderung gefunden habe. Im Unterschied zum Filmemachen ist man beim Fotografieren einsam. Aus der Einsamkeit beim Fotografieren entsteht eine andere Art zu sehen. Das liebe ich, und das werde ich beim nächsten Film auch wieder so machen. Man muss einen fremden Blick haben, um die Dinge richtig zu sehen.

Das Gespräch mit Christoph Hübner führte
Peter Kremski

„Wir haben die Kunst nicht sehr ehrerbietig behandelt“

Gespräch mit Robert Altman

FILMBULLETIN: Ist der Film als Auftragsarbeit zum Van-Gogh-Jubiläum konzipiert worden?

ROBERT ALTMAN: Das war die Idee der Produzenten, die ursprünglich auch nur eine Fernsehproduktion im Auge hatten. Aus diesen Gründen war ich nicht daran interessiert. Aber da mir der Produzent sympathisch war, habe

ich lange mit ihm darüber gesprochen, wobei ich auf all die Probleme hinwies, die ich mit dem Projekt hätte. Ich wusste nicht, was für einen Film ich machen könnte; ich wusste nur, was für einen Film ich nicht machen könnte. Schliesslich hat mich doch die Herausforderung gereizt. Aber ich wusste eigentlich nicht, was für einen Film ich machte, bevor ich mit der Arbeit angefangen hatte.