

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 50 (2008)
Heft: 292

Artikel: "Die Kamera ist ein Auslöser für Dinge, die sonst nicht passieren" : Gespräch mit Uli Gaulke
Autor: Arnold, Frank / Gaulke, Uli
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863941>

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](#)

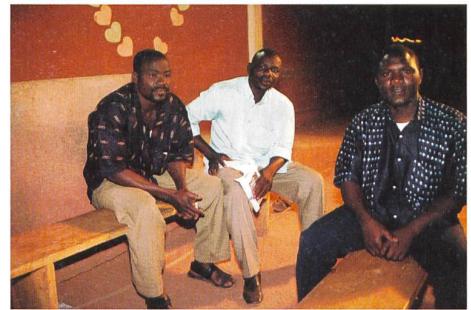
Download PDF: 13.01.2026

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



«Die Kamera ist ein Auslöser für Dinge, die sonst nicht passieren»

Gespräch mit Uli Gaulke



belberg hat er sich mit den beiden Dokumentarfilmen *HAVANNA*, *MI AMOR* und *HEIRATE MICH* einen Namen gemacht, in denen er die Kubaner und ihre Liebe zu den Telenovelas beobachtete beziehungsweise einem Deutschen folgte, der in Kuba eine Frau suchte und diese schliesslich mit nach Deutschland brachte und heiratete.

Hier zeigte sich bereits dasselbe Talent, das auch *COMRADES IN DREAMS* so bemerkenswert macht: die Leute vor der Kamera zum Sprechen zu bringen. Dabei geben sie auch ganz Persönliches von sich preis, aber nie hat der Zuschauer das Gefühl, sie sagten etwas, was sie eigentlich lieber nicht sagen würden. Ganz wunderbar versteht es der Film, Lebenserfahrungen zu verdichten, sei das nun in einer Küche in Nordkorea oder unter einem Baum in Burkina Faso.

Frank Arnold

COMRADES IN DREAMS – LEINWANDFIEBER
Stab Regie, Buch: Uli Gaulke; Kamera: Axel Schneppat; Kamera-Assistent: Ralf Hahmann; Schnitt: Andrew Bird; Musik: Mark Orton; Sound Design: Raimund von Scheibner; Protagonisten Anup Jagdale (Indien), Penny Tefertiller (USA), Han Yong-Sil (Demokratische Volksrepublik Korea), Lassane Badiel (Burkina Faso) gedreht an Originalschauplätzen in Shingnapur, Maharashtra, Indien; Chongsan-Ri, Demokratische Volksrepublik Korea; Ouagadougou, Burkina Faso; Big Piney, Wyoming, USA. Produktion: Flying Moon Filmproduktion, ZDF/arte; Produzent: Helge Albers; Produktionsleitung: Ole Nicolaisen; Redaktion: Martin Pieper. Deutschland 2006. Format: 11:85. Dolby Stereo SRD, Farbe: Dauer: 94 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden; D-Verleih: Flying Moon Filmverleih, Berlin

FILMBULLETIN Wie wichtig war es für Sie, Ihre Protagonisten in deren ganzen Lebenszusammenhängen zu zeigen?

ULI GAULKE Ich suche mir immer einen Einstieg, um etwas über Leben zu erzählen: eine Schlüsselfigur, einen Ort, den man mit Dingen aufladen kann. Kinos verschafften mir bei *COMRADES IN DREAMS* den Zutritt, weil es in den Kinos, die ich ausgewählt habe, um mehr geht als um einen Job, weil sich da jeweils eine kleine Community gebildet hat. Diese Interaktion der Kinomacher mit ihren Familien und was das für Folgen hat, wie das Leben quasi im Wechselspiel mit dem Leinwandgeschehen und den eigenen Geschichten zirkuliert, das hat mich sehr interessiert.

FILMBULLETIN Wie lange haben Sie gesucht, um diese vier Orte, diese vier Protagonisten zu finden?

ULI GAULKE Das zog sich über zwei Jahre hin. Ich habe mit Bosnien angefangen (das nun nicht dabei ist), ich war relativ bald in Russland (das nun auch nicht dabei ist). In Indien fand ich dann eine Geschichte, von der ich wusste, dass ich sie unbedingt erzählen wollte. Das Zeltkino in der Weite von Maharashtra war etwas Ursprüngliches, es repräsentiert das Urbild, das ich vom Kino habe: Jahrmarkt, das Ereignis, die Türen öffnen sich, die Massen strömen herein, so wie Kino vermutlich mal angefangen hat.

Ich erhielt auch die eine oder andere Empfehlung. Nach Afrika kam ich durch einen Auftrag für eine Fotogeschichte. Ich bin mit einer Freundin aus Berlin, die sich in Burkina Faso gut auskennt, hingefahren. Sie meinte, Ouagadougou sei ein guter Platz, um eine Kinogeschichte zu finden,

weil dort das panafrikanische Filmfestival FESPA-CO stattfindet und die Leute konditioniert sind, Filme aus verschiedenen Kulturen zu gucken. In Amerika war es mir wichtig, aus der Anonymität der grossen Stadt herauszukommen. Ich suchte nach einem Ursprungsgebiet, wo das Amerikanische auf den Punkt kommt, denn Amerikaner, das sind Leute, die umherziehen, weil es irgendwo Jobs gibt, und sich so ihr Leben aufbauen – dieses Ursprüngliche fand ich schliesslich in Wyoming. Außerdem hatte ich Peter Bogdanovichs *THE LAST PICTURE SHOW* im Kopf.

In Nordkorea hatte ich den Anspruch, etwas zu machen, was sich ein bisschen gegen diese festgefahrenen Bilder richtet, die wir hinlänglich kennen: dass das Land abgeschlossen ist, die Menschen nichts erfahren – da zu schauen, was übrig ist an Menschlichkeit, Wärme, Melancholie, die man eigentlich nicht totkriegen kann.

FILMBULLETIN War das das schwierigste Segment?

ULI GAULKE Dadurch, dass so viele Leute mitgeredet haben, blieb es immer überschaubar. Man wusste immer, woran man ist. In Amerika war es in dem Sinne schwieriger, als man von den Protagonisten abhängig ist. Wenn die nein gesagt hätten, gäbe es auch keine Möglichkeit weiterzumachen. Da wurde zwischen den Protagonisten und mir direkt verhandelt. In Nordkorea dagegen waren viele Leute daran interessiert, dass es gemacht wird: Das Goethe-Institut in Südkorea hat es als Kulturprojekt forciert, Nordkorea wollte auch einmal etwas Konkretes mit den Deutschen machen. Diese Kinogeschichte mochten die Korea-Ner, denn sie finden, die Welt müsse mehr über ihre Filme und ihr Kino erfahren. Schwierig war,





dass sie eben doch um sich selbst kreisen. Nordkorea ist ein komplett abgeschlossenes gesellschaftliches System, etwas, das wir auch im geteilten Deutschland nie hatten, weil wir immer Bilder, Geschichten der Verwandten hatten.

FILMBULLETIN Wir sehen in dieser Episode Ausschnitte aus einem koreanischen Film, der auf mich wie ein Werk aus den fünfziger Jahren wirkt.

ULI GAULKE Das ist einer ihrer aktuellsten Filme, aber sie inszenieren eben in einem Stil, der uns sehr antiquiert vorkommt. Die Geschichte spielt – auch mit einigen Aussenaufnahmen – immerhin im heutigen Pjöngjang: Zwei Familien versuchen, ihre Kinder zu verkuppeln. Die eine ist regimetreu, die andere nicht, wobei letztere natürlich auf Linie gebracht wird. Bei dieser Geschichte hatte man zumindest Anknüpfungspunkte an reale Alltagssituationen. Das gab Han Yong-Sil auch Anregungen, mit uns über ihr Leben ins Gespräch zu kommen. Hätte ich einen der Propaganda- oder Kriegsfilme – die die Hälfte der nordkoreanischen Produktion ausmachen – verwendet, hätte ich nur Phrasen bekommen, denn über Politik und Gesellschaft redet man wie eine Maschine. Aber aus meiner Ost-Biografie weiß ich auch: alles, was hinter der offiziellen Propaganda verhandelt wird, ist privat. Die Propaganda reicht nie bis in die letzte Privatsphäre, und genau die wollte ich einfangen.

FILMBULLETIN Ihre Protagonistin erzählt ja gleich am Anfang, wie sie ihren Kollegen verkuppelt hat ...

ULI GAULKE Auf einmal merkst du, die wundern sich selber darüber, dass sie beginnen, etwas über sich zu erzählen. Sie erschrecken zwar manchmal kurz über sich, aber es fällt ihnen doch leichter, als ich dachte.

Meine Protagonistin war allerdings ausgesprochen offen für ihr Umfeld. Dennoch war es unendlich schwierig. Die Bereitschaft von Han Yong-Sil war zwar vorhanden, aber die Offizellen wollten verhindern, dass sie über sich redet. Das war unser ständiger Streitpunkt. Ich habe dann einfach nicht mehr gedreht, wenn diese Privatsphäre nicht da war. Es hat die Betreuer ein bisschen aus dem Konzept gebracht, dass ich sie komplett ausgebremst habe, nicht mitgedreht habe und am Ende nur etwa vier bis fünf Stunden Material hatte, denn die wollen, dass man schnell und an vielen Orten dreht, weil man in der Eile natürlich vieles übersieht. Bleibt man aber mal einen Tag lang an einem Ort – so wie bei Han Yong-Sil in der Küche, wie es jetzt am Ende des Interviews zu sehen ist – und dreht erst nach fünf Stunden, dann sind alle mürbe, dann will auch keiner mehr aufpassen.

FILMBULLETIN Wie lange waren Sie vor Ort?

ULI GAULKE In Nordkorea drei Wochen.

FILMBULLETIN Und wie lange brauchten Sie, um die jeweiligen Protagonisten zu finden?

ULI GAULKE Genauso lange. Über den Zeitraum von einer Woche habe ich alle Protagonisten getroffen und mit einer Kleinkamera gedreht. Aus diesem Material fertigte ich einen Trailer. Für die Finanzierung ist es immer notwendig, die Protagonisten vorzustellen. Mir passt das aber auch, denn dann kann ich das Script auch mit Bildern im Kopf schreiben, zu denen ich mir eine Geschichte ausdenke.

Die Dreharbeiten sind dann noch einmal etwas ganz Besonderes. Da merken auch die Protagonisten, dass es jetzt um etwas geht. Da wird nicht aus dem hohlen Bauch gedreht. Es gibt feste Verabredungen. Ich rede viel mit ihnen über ihre Geschichte und setze da an, wo ich denke, da bekommen wir einen Fokus, da ist eine Szene, da lässt sich viel erzählen.

Nehmen wir das Gespräch zwischen den Männern und den Frauen in der Afrika-Episode, die Sequenz unter dem Baum. Da kommt einfach alles auf den Tisch. Nach solchen Szenen suche ich und forciere sie auch ein bisschen, aber wir entscheiden gemeinsam, ob ich richtig liege. Ich mache auch Angebote: «Lasst uns doch rausfahren und ein Picknick machen. Ihr seid starke Frauen, und das will ich zeigen. Also lasst uns überlegen, in welcher Szene wir das gut auf den Punkt kriegen.» Wenn ich merke, dass ein Gedanke aufkommt, mit dem sie sich anfreunden können, leite ich sie eigentlich an, Spielfreude zu entwickeln, ihr eigenes Leben selbst darzustellen, ohne dass es gestellt wirkt. Und dann haben sie irgendwann auch die Lust zu spielen. Dann ist die Energie da, und sie wissen, wohin das gehen kann, warum ich das erzählen will.

Wenn sie dann bei sich ankommen, entdecken sie Sachen, die sie schon lange nicht mehr hervorgeholt haben, und präsentieren sie mir – mir, der von ganz weit herkommt. Mir das auf den Weg mitzugeben, ist auch etwas Besonderes. Sie fragen sich natürlich, warum ich die Reise zu ihnen mache. Ich erzähle ganz viel von mir, und dann teilen sie mir etwas von sich mit und sind sich auch dessen bewusst, dass viele Zuschauer das sehen werden. Das ist eine ganz klare Verabredung.

FILMBULLETIN Hat es sie selber überrascht, dass sich *TITANIC* wie ein roter Faden durch die verschiedenen Episoden zieht?

ULI GAULKE Während ich als Filmvorführer arbeitete, war *TITANIC* einer der Filme mit der grössten kinematografischen Kraft. Er hat wirklich alle Generationen angesprochen und grosse Empfindungen ausgelöst – und das hat auch in anderen Kulturen funktioniert. Deshalb bin ich mit dem Gedanken im Kopf ausgezogen: Was ist fünf

Jahre, nachdem dieser Film die Welt umrundete, hängen geblieben? So habe ich das ein bisschen als roten Faden eingebunden. Und da war ich doch erstaunt, dass die Inder etwa sagen, das Funktioniere bei ihnen nicht. Dass *TITANIC* auch in Nordkorea gelaufen ist, war etwas vom ersten, was ich über das Land zu hören bekam. Viele kannten den Film, nicht das normale Volk, es waren am Ende immer nur die Offiziellen. Die haben sich *TITANIC* zu Studienzwecken angeschaut, weil sie das beeindruckend finden, was wir hier machen. Sie hätten auch gern solches Handwerkszeug, um es für ihre Propagandazwecke einzusetzen. Die Filmschaffenden ziehen sich immer zwei Monate im Jahr zurück und studieren unsere Filme ganz genau. Was dann dabei herauskommt, sind Filme, die zwar ein bisschen aussehen wie unsere, aber immer werden indirekte Reden unterlegt: es gibt ein bisschen Realität, dann kommt das Offizielle, dann reden die Figuren wieder, wie sie im Alltag reden würden.

FILMBULLETIN Haben Sie je überlegt, in Nordkorea weiter zu arbeiten?

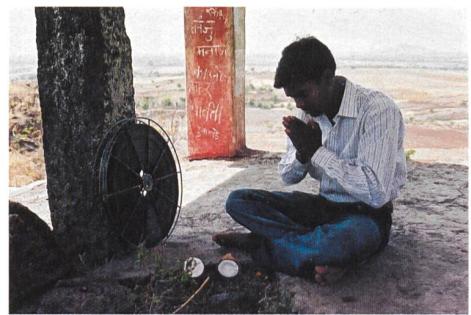
ULI GAULKE Ich habe ein neues Projekt über die Zeit der Wiedervereinigung Koreas – vielleicht davor und danach. Ich will in beiden Systemen einen Frisiersalon porträtieren: Welche Auswirkungen hat die Wiedervereinigung auf die Rolle des Frisiersalons als Kummerkasten, als Schmelztiegel? Ich weiß nicht, wann die Wiedervereinigung kommt, aber ich habe in Korea einen sehr guten Frisiersalon gefunden, in dem genau die Dinge passieren, die ich mir vorstelle.

FILMBULLETIN Hat man Sie in Nordkorea je bedrängt, etwas aus dem Film herauszunehmen?

ULI GAULKE Nein. Sie haben zwar gesagt, dass sie das so nicht akzeptieren, aber sie wissen auch, dass ich mit dem Film meinen Weg machen werde. Sie haben auch das Presseecho bekommen. Ich habe Ihnen immer gesagt, ihr braucht keine Angst zu haben, es gereicht euch sogar zum Ruhm, wenn die Leute Zuneigung zu eurer Hauptdarstellerin entwickeln. Ich glaube auch, dass viele der mittleren Führungsebene, die ein wenig mehr Austausch mit der Welt ausserhalb ihres Systems haben, dies wissen.

FILMBULLETIN War es Ihre Idee, die Welt-Premiere in Südkorea beim Festival von Pusan zu machen?

ULI GAULKE Wir haben uns sogar ein wenig dagegen gewehrt, weil wir als deutsche Filmemacher die Premiere traditionell auf der Berlinale machen. Kurz vor dem Festival in Pusan gab es aber diese Zündung einer Atombombe in Nordkorea. Die Stimmung war aufgeladen, das Goethe-Institut wollte es unbedingt machen. Viele Leute wollten händeringend etwas wissen. Unser Film



hat sie hoffentlich ein bisschen beruhigt – na, so schlimm kann es ja nicht sein, wenn es da eine Frau wie Han Yong-Sil gibt. Am Ende war das eine richtige Entscheidung. Die Wirkung, die der Film bei der Berlinale und in Sundance dadurch hatte, dass er in Pusan gezeigt wurde, strahlte viel mehr aus, als wenn er anderswo in einem anderen Kontext Weltpremiere gehabt hätte.

FILMBULLETIN Haben die jeweiligen Protagonisten ihren Teil gesehen, als Sie die Episode fertig hatten?

ULI GAULKE Jeder hat den ganzen Film gesehen. In Afrika habe ich die Premiere in dem Kino gemacht, in dem wir drehten. Die Frauen aus Wyoming habe ich zum Sundance Film Festival eingeladen. Die vier Autostunden Fahrt dahin haben sie gerne auf sich genommen, sie sind alle gekommen und waren ergriffen. In Indien habe ich eine Tournee in acht grossen Städten gemacht. Bei einer Vorführung war auch Anup dabei, ebenso wie das kleine indische Team, das ich vor Ort hatte. Auch in Nordkorea gab es eine Vorführung, allerdings nur vom koreanischen Teil und ohne die Hauptdarstellerin. Sie hat den Film noch nicht gesehen, aber vielleicht schaffen wir es nächstes Jahr.

FILMBULLETIN Hatten Sie mit Han Yong-Sil nach den Dreharbeiten noch Kontakt?

ULI GAULKE Ich komme nicht an sie heran, aber wenn wir noch mal nach Südkorea kommen, werde ich versuchen, zu ihr in den Norden zu fahren. Man muss sich allerdings keine Sorgen um sie machen. Sie hat bestimmt keine Schwierigkeiten bekommen. Wer wohl Schwierigkeiten bekam, sind diejenigen, die für sie verantwortlich waren.

FILMBULLETIN Obwohl Ihre Filme dokumentarisch sind, erzählen Sie Geschichten. Als Zuschauer fragt man sich: Wie schafft er das, dass immer eine runde Geschichte entsteht? Wird sehr viel Material verdreht? Entsteht die Geschichte beim Schnitt, oder kann man das schon erreichen, indem man auf den richtigen Zeitpunkt wartet, wie Sie das anhand des Zusammensitzens unter dem Baum in der Afrika-Episode beschrieben haben? Oder muss man die Geduld haben, einige Stunden zu warten, bis die Kamera nicht mehr wahrgenommen wird, wie Sie es bei der Küchenszene in Nordkorea gemacht haben? Ich stelle es mir auf jeden Fall schwieriger vor, als wenn man selber in die Szenen reingeht – wie etwa Michael Moore.

ULI GAULKE Beim Sehen kommt das natürlich leichter daher als es beim Drehen war. Ich gebe den Protagonisten sehr viel von mir mit auf den Weg. Ich sage sehr genau, was ich von ihnen erzählen will, und frage sie, ob sie sich vorstellen können, dass ich damit auf dem richtigen Weg

bin. Das kann man auch Glück nennen, denn sehr oft passiert es, dass ich auf dem richtigen Weg bin, und das freut sie. Sie fragen sich, wie ich das so schnell rausbekomme. Ich glaube, das hängt ein wenig damit zusammen, dass ich – bevor ich dort ankomme – meinen Kopf frei mache von allem, was ich glaube, dort tun zu müssen, oder was ich denke, schon mal darüber gehört zu haben. Ich versuche, erst einmal alles aussen vor- und mich komplett neu auf die Situation einzulassen. Ich glaube, das ist der feine Unterschied. Wenn man mit einem Konzept, mit vorgefertigten Bildern dahin kommt, merken die Protagonisten das sehr schnell und fühlen sich dann nicht wohl in ihrer Haut als Darsteller. Sie geniessen es sehr, dass ich ihnen zuhöre und zuschauend dann irgendwann einhake: Das interessiert mich jetzt aber, wollen wir das nicht mal mit Kamera versuchen?

In dem Moment ist das Vertrauensverhältnis so gross, dass sie auch erwartet haben, dass ich das sage. Ich treffe in diesem Moment den Nerv, das ist ein wichtiger Punkt. Bevor die Frauen in Afrika sich unter den Baum setzten, habe ich mich natürlich mit ihnen unterhalten: «Was ist denn los? Da ist doch etwas los, ich sehe es doch.» «Ja, die Männer kommen nie nach Hause. Du warst doch jetzt eine ganze Woche mit denen zusammen. Was machen die denn da? Baggern die die Weiber an?» Ich antworte: «Klar machen sie das, aber sie hängen auch ganz schön rum. Ich glaube, ihr müsst mal ein bisschen drüber reden. Könnt Ihr Euch vorstellen, dass wir das mit der Kamera machen?» Dann antworten sie: «Klar.» Und dann sitzt du da, und es dauert trotzdem noch zwei Stunden, bis eine den Mut hat, das Thema anzusprechen, obwohl sie wusste, die Verabredung war da, mich interessiere es. Was sich dann daraus entwickelt, das ist das Dokumentarische.

Die Kamera ist ein Indikator und auch ein Auslöser für Dinge, die sonst nicht passieren, aber trotzdem sehr eng mit den Protagonisten verknüpft sind. Deswegen mache ich auch so gerne Dokumentarfilme. Wenn diese Explosion passiert, dann sitzt du daneben und geniesst einfach jeden Moment. Ich sammle quasi solche Szenen. Ich habe dabei noch keinen kompletten Durchlauf im Kopf, wie ich sie arrangieren werde. Aber ich weiss, wenn ich eine Handvoll guter Szenen habe, die ein bisschen miteinander zu tun haben, dann schaffe ich es, diese Szenen im Schneideraum zu einer Geschichte zusammenzubauen. Ich schreibe mir das zwar immer auf, vielleicht kann ich an der einen oder anderen Stelle noch in die Tiefe gehen, aber es ist immer eine offene Form, mit der ich an den Set komme. Erst im Schneideraum entwickle ich das Material zu einer Geschichte. Ich achte selbstverständlich darauf, dass die Figur, so wie

ich sie in diesem Moment kennenlernen, mit all ihren Facetten erzählt wird. Ich versuche, die Facetten, die ich an ihr beobachtet habe, mit verschiedenen Szenen offen zu legen – wenn man eine Schicht nach der anderen freilegt, kommt man irgendwann zum Kern.

Diese Arbeitsweise haben wir über die Jahre entwickelt, mit meinem Kameramann und mit meinem Produzenten, mit dem ich im Vorfeld sehr genau darüber reden kann, was wir produzieren wollen. Seit über zehn Jahren habe ich ein festes Team, da gibt es mittlerweile auch ein blindes Vertrauen. Die Kamera nimmt das auf, liest das Innere im Gesicht ab. Wir haben auf Super 16 gedreht. Ich drehe eher wenig. Im Moment, wo es spannend wird, merke ich das. Ich habe auch keine Angst mehr, etwas zu verpassen. Im Gegenteil, wenn ich merke, dass ich etwas nicht in der Kamera habe, überlege ich mir, wie ich das anders erzählen kann. Bei meinen ersten Filmen hatte ich tierische Panik, etwas zu verpassen. Ich glaube, alles drehen zu müssen. Aber inzwischen fühle ich mich mit den Auslassungen viel besser.

FILMBULLETIN Diese «Comrades» im Filmtitel haben etwas Provokierendes ...

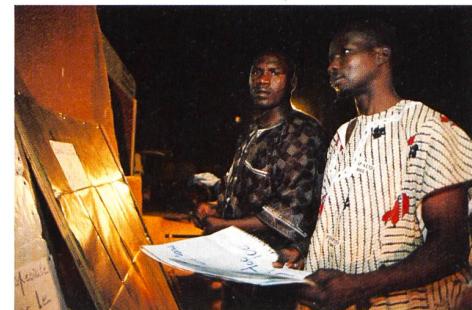
ULI GAULKE Wir haben lange nach einem Titel gesucht. Erst hatten wir «Celluloid Dreams», der Titel war aber geschützt – da fielen wir in ein ziemliches Loch. «Comrades» haben wir in Nordkorea so oft gehört, dass wir uns sagten, wir sind nicht bereit, sie das Wort für sich pachten zu lassen, wir wollen ihnen dieses Wort wieder wegnehmen. Die Amerikaner haben im Zweiten Weltkrieg den Ausdruck *Comrades in arms* für die Waffenbrüderschaft verwendet – irgendwie sind meine Protagonisten vereint über ihre Träume.

FILMBULLETIN Sie haben ja auch erklärt, dass man die Kinomacherin aus den USA mit der aus Nordkorea problemlos an einen Tisch setzen könnte und das würde funktionieren.

ULI GAULKE Penny hat mir gesagt, sie habe schon so viel über Nordkorea gehört, aber das hätte sie nicht gedacht, dass es da so eine Kinomacherin gibt – und sie wäre sehr froh, wenn sie Han Yong-Sil mal kennenlernen würde. Sie sind ja auch gleich alt und beide haben ihre Männer verloren. Klar, das wäre schön gewesen, wenn sie am Ende alle zusammen im Zeltkino von Anup gesessen hätten.

FILMBULLETIN In Deutschland kam der Film im Eigenverleih der Produktionsfirma «Flying Moon» heraus. Sind Filme übers Kino Kassengift, wie Sie mal meinten?

ULI GAULKE Alle Verleiher sagten, das sei ein schöner Film, aber sie wüssten nicht, wie sie Leute dafür begeistern könnten, sich diesen guten Film anzusehen. «Flying Moon» machte diese



Erfahrung 2006 bereits mit **FULL METAL VILLAGE** und brachte ihn schliesslich selber heraus. Deshalb meinten sie jetzt, wir haben keine Lust, uns ein Jahr lang über den Sinn und Unsinn, «wie kriege ich da Leute rein?» zu unterhalten, sondern wir investieren lieber die Kraft, selbst darauf hinzuweisen, dass man **COMRADES IN DREAMS** sehen sollte. «*Flying Moon*» macht eine bessere Verleiharbeit als mancher Verleih, ich fühle mich wohl damit.

FILMBULLETIN Sie haben in Berlin selber Kino gemacht, es gibt im Film aber keine Episode aus Deutschland.

ULI GAULKE Ich kenne die Kinomacher in Berlin hier wirklich alle, die einen machen weiter Kino, andere sind Filmemacher geworden, Tom Tykwer etwa. Dass keine Geschichte aus Deutschland dazugekommen ist, liegt auch daran, dass es schwierig ist, hierzulande noch jemanden zu finden, der bereit ist, vor der Kamera Einblick in sein Leben zu geben. In einem Kino auf einer Nordsee-Insel etwa begegnete man mir mit so viel Misstrauen, dass ich dachte, das würde man dem Film anmerken. Denn in den anderen vier Geschichten geben die Protagonisten so viel von sich preis, dass es für eine deutsche Geschichte schwer wäre mitzuhalten. Was ich aus diesen fremden Ländern mitbringe, ist ja so erzählt, dass man sich sehr schnell in einer vertrauten Umgebung befindet und den Leuten nahe kommt. Also ist es auch nicht mehr die Frage, ob es hier oder in Indien spielt, sondern: Was erinnert mich im Leben dieses jungen Mannes an mein eigenes, wie habe ich das damals gemeistert?

Wenn ich in Deutschland drehe, dann werden das härtere Themen, dann wird das deutlicher. Bei **HEIRATE MICH** habe ich mit einer Kubanerin den Sprung von Kuba nach Deutschland gemacht und dabei gemerkt, wie die Erzählweise und die Ästhetik sich komplett verändern.

FILMBULLETIN Stehen Sie eigentlich mit den beiden Protagonisten aus **HAVANNA, MI AMOR** und **HEIRATE MICH** noch in Verbindung?

ULI GAULKE Ja, Gladis war erst vor zwei Tagen wieder in Berlin, und wir hatten einen schönen Tag miteinander, das ist wahrscheinlich eine Freundschaft auf Lebenszeit. Den beiden geht es gut, ihr Junge wird nächstes Jahr fünfzehn, das Arrangement zwischen den beiden lautet jetzt, Gladis verdient selber Geld, damit sie unabhängig von Erik ist, bleibt aber trotzdem noch mit ihm zusammen. Sie spricht Deutsch, hat einen guten Job, dreht bei grossen Events Zigarren für einen Haufen Geld – sie hat ihr eigenes Leben. Sie ist sehr kommunikativ, lernt viele Leute kennen und kann mir immer wunderbare Geschichten erzählen – das schreit schon fast nach einem dritten

Teil. Aber man kann nach einem Film wie **HEIRATE MICH** nicht noch einmal mit den selben Leuten drehen – sie nehmen die Kamera inzwischen ganz anders wahr, da müsste man gewissermassen erst einmal Distanz schaffen, denn nur über eine Distanz kann man dann wieder Nähe entwickeln. Wenn man sich von vornherein so nahe ist, dann ist Nähe eine Verabredung. Jeder weiss vom anderen soviel, dass es nicht mehr zu Energien kommt, wenn die Kamera angeschaltet wird. Aber es ist auch ganz schön, Leute sozusagen mal ohne Kamera über Jahre zu beobachten, wie sie ihren Blick verändern.

Der Kontakt mit meinen Protagonisten nach einem Film ist mir wichtig. Allein der Gedanke, dass in Indien «mein» Inder sitzt, ist schön, weil die Welt damit auch kleiner wird, eine Familie entsteht.

FILMBULLETIN Manche Dokumentaristen wechseln irgendwann zum Spielfilm ...

ULI GAULKE Ich habe einfach so viel Respekt vor grossartigen Spielfilmen, dass ich das nicht versuchen möchte. Der Aspekt des Abenteuers, nicht zu wissen, wohin die Reise geht – ich glaube, ich liebe auch dieses Risiko in meiner Art von Filmen. Im Februar haben wir über das erste Frauen-taxiunternehmen in Moskau, das im August 2006 gegründet wurde, einen Film gedreht – zwischen dem Männertag und dem Frauentag, das sind vierzehn Tage, und in dieser Zeit wurde in Russland auch gewählt. Russland wird komplett aus der Sicht der Frauen erzählt. Darauf war ich sehr gespannt, denn seit zehn Jahren träumte ich davon, einen Film über Taxifahrerinnen zu machen.

Frauen sind sowieso immer mein Thema. Ich erzähle gerne Geschichten aus der Perspektive von Frauen, und bei **PINK TAXI** kam alles mal zusammen, was ich mir sonst immer in Bruchstücken zusammengesucht habe, auch das Taxi als Kummerkasten – Frauen fahren oft nur mit Taxis, um ihre Seele zu erleichtern. Man bekommt da schon ein sehr komplexes Sittengemälde. Russland ist sehr kompliziert geworden, ich suche nach einem Bild und auch nach einer Möglichkeit, aus Augenhöhe zu erzählen, was der Stand der Dinge ist. Diese Angstbilder, die momentan wieder aufgebaut werden, das besorgt mich schon ein bisschen. Vielleicht kann mein Film diese Bilder etwas entschärfen. Zwanzig Jahre meines Lebens hatte ich «zelebrierte Brüderschaft» mit den Russen. Jetzt stehe ich quasi auf der Gegenseite, und je mehr die Gegensätze forciert werden, desto komischer wird mein Gefühl, weil ich mich mit den Russen natürlich verbunden fühle. Allerdings sind es auch nicht mehr die Russen, die ich von damals kenne – auch um das alles wieder ins Lot zu bringen, drehte ich diesen Film.

FILMBULLETIN Ist es mit der Finanzierung über die Jahre schwieriger geworden? Ihre Filme haben einen spezifischen Stil, müssen Sie trotzdem bei jedem neuen Projekt wieder einen langen Weg antreten?

ULI GAULKE **PINK TAXI** haben wir in einem halben Jahr finanziert bekommen. Wir haben zwar einen festen Redakteur bei Arte, aber selbst der will jedes Mal neu überzeugt werden. Für den geht sein Arbeitsleben ja auch weiter – ob der Stoff, den man jetzt hat, in dem Augenblick trägt, ob er in das Sendeschema passt? Grundsätzlich fängt man immer von vorne an. Das einzige, worauf ich mich verlassen kann, ist, dass meine Erfahrung im Umgang mit Themen und Protagonisten im Laufe der Jahre gewachsen ist. Aber ich muss meinem Produzenten jeden neuen Stoff pitchen – wie das erste Mal. Wenn wir uns allerdings auf einen Stoff geeinigt haben, wird es leichter, denn er weiss ja, wie ich arbeite. Ohne gewachsene Strukturen ist es aber schwer geworden, viele Förderer reden nur noch mit den Produzenten. Viele Produktionen leiden auch daran, dass der Produzent während des Drehs noch immer über Geld redet, darüber, was alles nicht geht – dadurch hat der Regisseur seinen Kopf nicht frei, um sich wirklich seiner Arbeit zu widmen. Dass dadurch die Konzentration einfach abhanden kommt, sieht man dem Film dann an. Die Zeit, in der gedreht wird, das sind zwölf Stunden harter Arbeit am Tag, das ist kein Vergnügen. Ich habe ein Land wie Kuba auch erst jetzt ohne Kamera kennengelernt, das ist viel entspannter.

FILMBULLETIN Es verging fast ein Jahr zwischen der deutschen Premiere von **COMRADES IN DREAMS** bei der Berlinale und dem Kinostart in Deutschland. Haben Sie sich den Film noch einmal vorgenommen?

ULI GAULKE Wir haben uns für einen neuen Anfang entschieden. In der internationalen Fassung gibt es zu Beginn eine wunderbare Szene, in der Kinder im Vorführraum stehen und eine Filmrolle einlegen, jetzt haben wir die Szene mit einem Afrikaner, der mit dem Megaphon einen Film ankündigt, ersetzt. Das ist jetzt eine Verabredung, die mehr auf den Film abstellt, während die ursprüngliche Version mehr die Faszination der Technik betonte. Aber da der Film sich von der Technik entfernt und mehr zu den Menschen hingehört, haben wir diese Ankündigung am Anfang mit hereingenommen. Sie bringt das Thema, das, was diese Kinomacher auszeichnet, stärker auf den Punkt.

Das Gespräch mit Uli Gaulke führte Frank Arnold