

Scheffner Philip; Kathrin Peters

## Philip Scheffner im Gespräch mit Kathrin Peters - Auf Augenhöhe arbeiten

2020-04-27

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14033>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Scheffner Philip; Peters, Kathrin: Philip Scheffner im Gespräch mit Kathrin Peters - Auf Augenhöhe arbeiten. In: Kathrin Busch, Christina Dörfling, Kathrin Peters u.a. (Hg.): *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*. Paderborn: Fink 2020-04-27, S. 70–87. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14033>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.25624/kuenste-1281>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“  
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

## **Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten**

Herausgeberinnen: Kathrin Busch, Christina Dörfling, Kathrin Peters, Ildikó Szántó

Paderborn: Wilhelm Fink, 2018

Gestaltung: Jenny Baese



Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung - Keine Bearbeitung 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

## Situiertheit

ILDIKÓ SZÁNTÓ

- S7 »the distaste for endless socially enforced dualisms«  
Einleitung zur Sektion »Situiertheit«

TOM HOLERT

- S15 Wissenspraxis am Ort der Kunst  
Über Spezifika und Herkünfte gegenwärtiger epistemischer  
Möglichkeiten

BONAVENTURE SOH BEJENG NDIKUNG

- S29 Anmerkungen zum epistemischen Ungehorsam  
Oder: Verwirrung des Verstrickten und Beunruhigung  
der Besorgten – Fallstudie Savvy Contemporary

YVETTE MUTUMBA

- S41 Parallele Wissensproduktionen  
Statement zu einem möglichen Kulturschaffen

ONUR SUZAN NOBREGA

- S51 Materialität und Epistemologie postmigrantischer  
Kulturproduktion

SIMONE DEDE AYIVI IM GESPRÄCH MIT INA DRIEMEL

- S59 Über Veränderung, Ignoranz und Prozesse  
des Verlernens im Theater

PHILIP SCHEFFNER IM GESPRÄCH MIT KATHRIN PETERS

- S69 Auf Augenhöhe arbeiten

STEPHAN TRINKAUS

- S89 Wissen, Materialität, Sorge: »Into the Chthulucene II«

KARIN HARRASSER

- S103 Irgendwann nie modern gewesen sein  
Zur Zeitstruktur situierten Wissens

HEATHER LOVE

- S115 Die Versuchungen  
Donna Haraway, feministische Objektivität und die Frage  
der Kritik

KATJA EYDEL

- S135 Appointed  
Eingeleitet von KATHRIN BUSCH

- S149 Autor\_innen

**Philip Scheffner** im Gespräch

mit **Kathrin Peters**

**Auf Augenhöhe arbeiten**

Philip Scheffner ist Dokumentarfilmer, Merle Kröger ist Drehbuchautorin und schreibt Kriminalromane. Gemeinsame Recherchen stehen am Anfang der Filme und Romane, die sich gegenseitig ergänzen, aber auch für sich alleine stehen können. Die Differenzen und Überlagerungen zwischen Film und Buch, zwischen Bild, Ton und Schrift haben uns ebenso interessiert wie die Frage nach partialen Perspektiven, um die die gemeinsame Arbeit von Kröger und Scheffner kreist: Wessen Bilder werden gezeigt, wessen Geschichten werden erzählt, wer bekommt was wie zu sehen und zu hören? Auf der Jahrestagung *Wessen Wissen?* (Universität der Künste Berlin, Juli 2016) war Philip Scheffner zu Gast, Merle Kröger konnte leider nicht dabei sein, war im Gespräch dennoch präsent.

Merle Kröger und Philip Scheffner arbeiten seit vielen Jahren zusammen. 2001 haben sie in Berlin die Produktionsplattform Pong (<http://www.pong-berlin.de>) gegründet, der heute auch Alex Gerbaulet und Caroline Kirberg angehören.

## Am Ende anfangen: Revision/Grenzfall

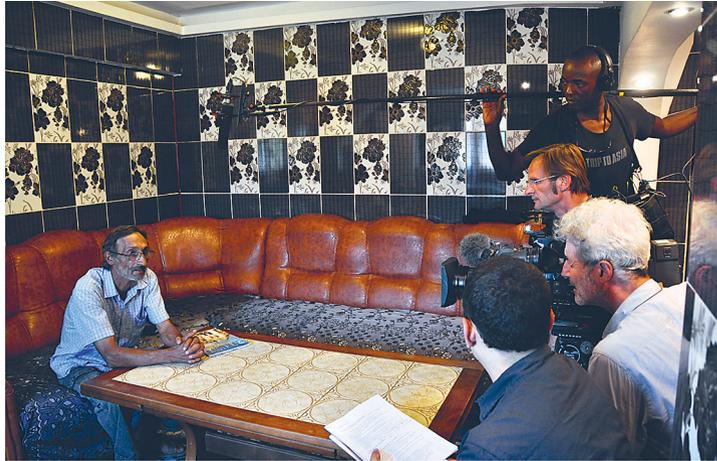
**Kathrin Peters** Worüber wir heute insbesondere sprechen wollen, sind die beiden Filme *Revision* von 2012 und *And-Ek Ghes ...*, der auf der Berlinale 2016 Premiere hatte und in gewisser Weise auf *Revision* folgt, dessen Recherchen wiederum in Merles Roman *Grenzfall* eingegangen sind. Es gibt einen Zusammenhang, thematisch, filmisch. Fangen wir mit *Revision* an.<sup>1</sup>

**Philip Scheffner** Angesprochen wurden wir wegen dieser Frage nach Wissen/Nicht-Wissen und danach, wie sehr Wissen und Nicht-Wissen eigentlich Teil unserer prozessualen Arbeitsweise sind. Deswegen erzähle ich, wie wir zu bestimmten Entscheidungen gekommen sind im Rahmen unserer Film- und Bucharbeit. Ausgangspunkt ist der Film *Revision* von 2012. Was wussten wir, bevor wir den Film angefangen haben? Wir wussten, dass zwei Menschen an der deutsch-polnischen Grenze erschossen wurden und dass, kurz nachdem sie in einem Getreidefeld gefunden wurden, dieses in Flammen aufging. Das war die kleine Zeitungsnotiz, 1992, die wir gesehen hatten, und dieses Bild hat uns nie verlassen, es ist ein ganz klassischer Krimi-Anfang, man kann sich das gleich vorstellen: Leute werden gefunden und auf einmal gibt's eine Flammenwelle und über den Flammen steht dann groß der Titel *Revision*. Dann heißt es: »Das Ende einer Geschichte«, nämlich der Tod von zwei Menschen, »bildet den Ausgangspunkt für eine neue Geschichte«, nämlich die Geschichte des Kriminalromans, die Geschichte der Erzählung, auch letztendlich die Geschichte des Films. Das ist, was wir wussten.

Wir haben dann viele Jahre lang gar nichts gemacht, uns immer nur wieder an dieses Bild erinnert. Fast 20 Jahre später haben wir angefangen zu recherchieren. Wir wollten eigentlich einen Film machen darüber, wie der Tod dieser zwei Menschen, wie sich dieses Ereignis und das Wissen um dieses Ereignis an den Orten, die für dieses Ereignis eine Rolle gespielt haben, und in den Erinnerungen der verschiedenen Akteure niedergeschlagen hat. 1992, das war im Jahr von Rostock-Lichtenhagen, der Pogrome, das sind Dinge, die zusammenhängen. Das war der Ausgangspunkt.



Filmstill aus *Revision* (Regie: Philip Scheffner, D 2012)



Filmstill aus *Revision* (Regie: Philip Scheffner, D 2012)

Wir haben also versucht, die Angehörigen der beiden erschossenen Menschen aus Rumänien zu finden. Diese Suche, die wir uns als extrem schwierig vorgestellt hatten, war überhaupt nicht schwierig, weil die Adressen der Angehörigen in den Unterlagen der Staatsanwaltschaft lagen. Sie waren auch – entgegen der Klischeevorstellungen, die man von Roma hat – seit 20 Jahren nicht umgezogen. Das heißt, wir konnten einfach hingehen und vor Ort mit den Familien sprechen. Wir sind dann mit einem Nicht-Wissen konfrontiert worden, weil die Familie überhaupt keine Ahnung hatte, dass in Deutschland ein zehn Jahre dauernder Prozess stattgefunden hatte und dass die Täter freigesprochen worden waren. Das hatte ganz konkrete Auswirkungen: Die Familie konnte keine Entschädigungsforderungen stellen, weil sie ja gar nichts von dem Fall wusste. Bei der anderen Familie war es ähnlich. Das heißt, wir waren mit einem abgeschlossenen Kriminalfall konfrontiert, einem juristischen Fall. In den Unterlagen waren alle möglichen Dinge zu lesen, die durch die Nicht-Verschaltung der verschiedenen Instanzen zu einem Nicht-Wissen geführt hatte, was das Leben der Angehörigen auf sehr negative Art und Weise beeinflusst hatte. Das war natürlich sehr bequem für die deutschen Behörden.

Diese Frage des Wissens wurde dann im Film insofern aufgenommen, als wir uns gefragt haben, was ein Film leisten kann. Wir wollen nicht in die Position der Polizei treten, wir sind auch keine juristische Instanz. Was kann man tun, wenn eigentlich alles bekannt ist, aber das vorhandene Wissen keinen gesellschaftlichen Raum hatte, in den es hineinwirken konnte, aufgrund von politischen Setzungen und politischen Entscheidungen? Deswegen haben wir versucht, den Film als eine Art filmische Revision zu verstehen. Die rumänischen Familien, aber auch die Polizei und die Vertreter\_innen der Staatsanwaltschaft können sich in einem imaginären filmischen Raum treffen. Alle können sozusagen einen Raum teilen, was in der Geschichte dieses Falls nie passiert war. Weite Teile des Films bestehen daraus, dass man Menschen beim Zuhören ihrer

eigenen Aussagen sieht, die vorher aufgezeichnet wurden. Das ist eigentlich ein juristisches Mittel. Eine Art Bestätigung, gleichzeitig die Möglichkeit, Dinge zu verändern, zu kommentieren. Das Wichtige war, dass durch diese Situation ein Raum entsteht, in dem alle Beteiligten das Gleiche tun, eben einen kinematografischen Raum, der für uns ein politischer ist, teilen.

Der Film wurde fertiggestellt und viele Punkte der Recherche sind nicht in den Film eingegangen, weil wir uns ein sehr strenges Format gegeben hatten und unsere vielen persönlichen Erlebnisse, verschiedene Recherche-Stränge, unsere eigene Lebensrealität hier in Berlin nur auf sehr abstrakte Art und Weise in den Film integrieren konnten. Und so entstand die Idee, diese Geschichte aufzugreifen und sozusagen in die Fiktion hinein zu verlängern. Das ist der Begriff, den wir dafür immer nehmen: Es gibt einen Ausgangspunkt, eine dokumentarische Recherche, die »verlängert« wird und damit andere Räume erschließt. Ein wichtiger Punkt für die Entscheidung, aus dieser Recherche einen fiktionalen Kriminalroman zu machen, war die Frage nach Rache, weil wir uns immer wieder gefragt haben, ob eigentlich jemals über Rache nachgedacht wurde von Seiten der Opfer. Wir haben uns vorgestellt, das einmal durchzuspielen. Deswegen gab es die Entscheidung, einen Kriminalroman zu schreiben und Merle hat dann einen geschrieben.



Filmstills aus *Revision*  
(Regie: Philip Scheffner, D 2012)



Wir sind in unserer Arbeit immer sehr damit beschäftigt, die eigene Positionierung vorzunehmen und gleichzeitig zu versuchen, für kurze Momente eine Augenhöhe herzustellen, ohne zu verschleiern, dass es grundsätzliche Machtpositionen gerade auch in der Filmarbeit gibt. Eine gemeinsame Währung, die wir bei Familie Velcu gefunden haben, ist Bollywood. Wir sind selbst absolute Fans von Bollywood-Filmen, kennen uns da ganz gut aus und waren überrascht, dass das der Familie genauso ging. Insofern hatten wir auf einmal ein Thema, über das wir sprechen konnten, was jenseits des Kriminalfalls lag, was jenseits der Positionierung als Rumäne, Deutsche, Roma, Kulturproduzent, *whatever* lag. Wir hatten ein Thema, auf das wir aus der gleichen Perspektive schauen konnten, nämlich aus der des Fans. Das hat auch dazu geführt, dass wir mit dieser Familie in weiterem Kontakt geblieben sind.

Peters Du hast erwähnt, dass ihr ein polizeilich-juristisches Verfahren aufgenommen habt, indem ihr im Film die Personen ihre Aussagen abhören lasst. Ich hatte den Eindruck, es geht in diesen Szenen, in denen Leute bestätigen, was vorher aufgenommen wurde, auch darum, das Filmemachen selbst ins Spiel zu bringen. Es geht im Film ja auch um das Nicht-Gelingen.

Scheffner Ja, *The Halfmoon Files* ist ein Film übers Scheitern, könnte man sagen.<sup>2</sup> *Revision* letztendlich auch. Es geht um das Scheitern, oder: Das Scheitern ist die Voraussetzung für den Film. Das Scheitern eines juristischen Verfahrens. Selbst aus Sicht der Staatsanwaltschaft, die waren ja auch nicht glücklich. Es gab einen Zustand von Nicht-Abgeschlossenheit.

Peters Wird das zu einem ästhetischen Verfahren, dieses Nicht-Abgeschlossene? Ihr transportiert das ja auch auf der filmischen Ebene, nicht nur in der Erzählung.

Scheffner Also, wir versuchen, Abgeschlossenheit zu vermeiden. *Revision* arbeitet sehr viel mit Schwarzblenden, um eben gerade keine geschlossene Erzählung herzustellen. In der Narration des Gerichtsverfahrens wird ja eine geschlossene Erzählung formuliert und damit jeder Widerspruch ausgebremsst.

Peters Es gibt diese Szene, in der du bei einem Rechtsanwalt in Oldenburg sitzt, und der sagt ungefähr: »Ja, natürlich, ist ja auch nicht unsere Pflicht, die Familien in Rumänien zu informieren. Wenn die gekommen wären, hätten sie natürlich Geld bekommen, oder man hätte darüber verhandeln können.« Das ist ein Moment der Empörung im Film. Aber du insistierst zugleich darauf, dass es darum geht, die Geschichte offenzuhalten. Also kein Urteil zu sprechen.

Scheffner Ein Urteil zu sprechen, das ist nicht unsere Aufgabe. Erstens könnte ich es nicht und zweitens fände ich es langweilig. Die Verantwortlichkeiten liegen woanders. Unsere Aufgabe als Filmemacher ist nicht zu sagen: »Also, ich bin ganz fest davon überzeugt, dass es der oder der war, weil das ...« Worum es geht, ist die möglichst komplexe Beschreibung einer strukturellen Gewalt, die vom deutschen Staat ausgeht. An dieser Gewalt sind einzelne Personen natürlich ganz direkt verantwortlich beteiligt, aber sie wirkt vor

allem über das Ausblenden eines Gesamtzusammenhangs. Und sie kann nur wirken, weil bestimmte Leute damals und auch heute über keine Lobby verfügen. Dass strukturelle Gewalt durch bloßes Unterlassen so eine Dimension erlangen kann, beschreibt die Marginalität der Personen, um die geht.

Peters Donna Haraway nennt es: Verantwortung für Visualisierungstechniken übernehmen. Mir scheint das ganz gut zu treffen, was ihr macht.

Scheffner Im Film gibt es Bildverbote, die wir uns selbst auferlegt haben. Es gibt keine Einstellungen, die die Lebensumstände der Familien zeigen. Man sieht sie in einem Zimmer und dann in einem anderen Zimmer, aber es gibt keinerlei *opening shot*, den man normalerweise im Dokumentarfilm hat – das Viertel, die Straße, spielende Kinder ... Ganz klar: keine Kinder, keine Musiker, kein Umfeld. Man sieht die Person in einem Raum – einem privaten Raum oder einem Arbeitsraum, je nachdem –, ohne direkte Rückschlüsse auf ihr persönliches Umfeld. Das halte ich für extrem wichtig. Da es sich bei den Erschossenen um Roma handelte, ist man natürlich sofort mit bestimmten Bildern beschäftigt. In unserem Film wird in keiner Weise thematisiert, dass sie überhaupt Roma sind – irgendwann schon, denn es spielt eine Rolle im Rahmen struktureller Gewalt. Im Buch ist das anders. Dadurch, dass ein Buch eine Rahmung vornimmt, hat es die Möglichkeit, unterschiedliche Perspektiven auszubalancieren. Es ist etwas anderes, eine Geschichte in der Fiktion darzustellen, als es mit dokumentarischen Mitteln zu tun.

Peters Wie meinst du das? Es gibt ja auch Konventionen und Stereotype in der narrativen Form, Stereotype sind nicht unbedingt an Visualität geknüpft. Warum erscheint es euch in einem Buch möglicher, die eigene Perspektive einzubauen?

Scheffner Ich glaube, es ist möglicher, weil man im Buch eine andere Form von Komplexität zwischen den einzelnen Figuren herstellen kann, da die Figuren von Anfang an mit Lebensgeschichten konstruiert sind. Und das ist in unserem Film nicht so.

Peters Die Personen werden im Buch stärker zu Figuren?

Scheffner Genau, es sind Figuren, die eigene lebensbiografische Linien haben, aber die eben fiktiv oder ins Fiktive hinein gedacht sind und in die sich vor allem unsere Perspektive mit einschreibt.

Peters Wie passiert das?

Scheffner Durch die Hauptfigur Mattie im Roman *Grenzfall* zum Beispiel, die in Kreuzberg lebt, da wo wir auch leben, und durch die bestimmte Lebensrealitäten in die Geschichte eingewebt werden. Es gibt im Buch Szenen, die direkt aus dem Görlitzer Park abgekupfert wurden, in Begegnungen zwischen Mattie und den Roma, die dort leben. Das ist etwas, was in unserem Film in keiner Weise angemessen gewesen wäre, aber in dem Buch einen ganz anderen Entwicklungsprozess darstellen kann. Wir haben überlegt, inwieweit wir das, was wir dem Film verwehren oder was wir als nicht produktiv ansehen, in einer anderen Form erzählen können.

Peters Verwehren in dem Sinn, eine affektive Reaktion zu vermeiden? Oder dass eben diese Idee von Rache aufkommt, was für den Film nicht angemessen wäre, während es im Buch geht?

Scheffner Uns hat die Rache interessiert, die Familien hat die Rache nicht interessiert, sonst hätten sie sie vollzogen.

Peters Adriana, eine Figur im Buch, interessiert sich schon für Rache ...

Scheffner Sie spielt mit dem Gedanken, ja, sie ist eben auch unsere Konstruktion.

Peters Sie ist in *Grenzfall* die Tochter, die es in der tatsächlichen Familie nicht gibt.

Scheffner Das ist das Schöne, in der Fiktion kannst du verschiedene Figuren, die du real triffst, zusammendenken. Du kannst aus 15 Personen eine machen und diese eine Person hat dann Facetten, die das Bild, das im ersten Moment entsteht, an einer anderen Stelle brechen kann.

### Film im Film im Film: *And-Ek Ghes ...*

Peters Wollen wir zu dem Film *And-Ek Ghes ...* übergehen? Er spinnt diese Frage von Akteur und Figur gut weiter.

Scheffner Genau. Bollywood hat für uns wie gesagt eine große Rolle gespielt. Mit der Familie Velcu haben wir Kontakt gehalten, vor zwei Jahren ist die Familie dann nach Deutschland gezogen, nach Essen. Ich habe sie besucht und gefragt, ob ich eine Kamera mitnehmen kann. Und zwar nicht mit dem Gedanken, einen Film zu machen, sondern weil eine Kamera mitzunehmen das Normalste der Welt war für unser Verhältnis. Also es wäre viel schwieriger gewesen, wenn ich ohne Kamera gekommen wäre, dann hätte man überlegt: »Ist das jetzt ein Freund, ist das jetzt Besuch, müssen wir dem jetzt was anbieten, will der hier übernachten?« Wenn ich sage: »Kann ich vorbeikommen, ich bringe die Kamera mit«, dann ist das Verhältnis klar: Die Kamera und die Arbeit am Film war für das Verhältnis zwischen mir und speziell Colorado Velcu, aber auch im größeren Rahmen der Familie, absolut konstituierend. Wir waren uns sympathisch, wir haben uns öfter getroffen und haben Naomi, der kleinen Tochter, eine Kamera zum Geburtstag geschenkt, auch wiederum ohne Hintergedanken. Wir haben dann festgestellt, dass nicht nur sie gefilmt hat, sondern die gesamte Familie, und es ist ganz tolles Material entstanden. Über viele Umwege ist die Familie nach Berlin gezogen, mittlerweile leben sie im Wedding und wir haben an einem bestimmten Punkt dieses Material angeschaut und gefragt, ob sie sich denn vorstellen könnten, mit uns gemeinsam einen Film zu machen. Also so, dass ich filme, aber auch die Familie filmt, vor allem Colorado Velcu, der maßgeblich war, und ich als Co-Regisseur. Wir haben dann einen Vertrag abgeschlossen, das war auch wichtig als Form von Dokumentation dieses Verhältnisses, und haben angefangen zu arbeiten. Und daraus ist *And-Ek Ghes ...* entstanden, was auf Romanes ungefähr »Eines Tages« heißt. »Eines Tages« als Formulierung, die in die Zukunft weist, aber auch in die Vergangenheit.



Filmstills aus *And-Ek Ghes ...*  
(Regie: Philip Scheffner, Colorado Velcu, D 2016)

Der Film hat verschiedene Ebenen, den Anfang habe ich gefilmt. Ich habe aber irgendwann komplett aufgehört zu filmen. Colorado hat gefilmt, die Familie hat gefilmt und Stück für Stück wurden verschiedene Formen von Fiktionen entwickelt. Die Arbeit am Film hat uns ermöglicht, uns in einem fiktionalen Raum zu begegnen, und das war eigentlich das Spannende. Also für mich ist es vor allem ein Film übers Filmemachen und über die Möglichkeit, die hierarchischen Verhältnisse, die Film herstellt und die auch in *And-Ek Ghes ...* benannt werden, für Momente zum Schwingen zu bringen. Die filmischen Möglichkeiten zu nutzen, um sie zu dehnen und sich zu positionieren, immer wieder neu zu positionieren, nicht als ein festgenageltes Subjekt dazustehen.

**Peters** Es kommen viele verschiedene Filme und Filmvorhaben in *And-Ek Ghes ...* vor. Kung-Fu-Szenen gibt es, das tolle Bollywood-Video, das ihr gedreht habt, es gibt Home-Videos, einen Video-Brief ...

**Scheffner** Es ist wirklich eine Zusammenarbeit. Ich glaube, das Interessante daran ist, dass man nochmal das, was man zu wissen meint, infrage stellt, vor allem die Frage »Was ist wichtig?«. Da ich kein Wort Romanes verstehe, musste alles übersetzt werden. Wir haben uns jeden Monat getroffen und das Material angesehen und haben dann festgestellt, dass meine Vorstellung davon, was wichtig für die Beschreibung der Lebensrealität dieser Familie in Berlin ist, eine vollkommen andere war als Colorados. Natürlich hatte ich die Vorstellung, dass es extrem wichtig sei, in ein Jobcenter

zu gehen oder aufs Arbeitsamt oder die Verwicklungen mit der deutschen Bürokratie zu zeigen, die ja schon für uns schwierig ist – das hat Colorado überhaupt nicht interessiert. Er hat gesagt: »Da fange ich nicht an zu filmen.« Stattdessen wird ein Grillfest politisch, und darauf zu beharren, dass diese Bilder von Grillfesten existieren und gezeigt werden, das fand ich überraschend. Wir haben letztendlich die Szenen ausgewählt, die das Bild, das wir voneinander hatten, am meisten unterlaufen.

Peters Es gibt sehr viele Szenen in der Küche, die ein Treffpunkt ist und sich über den Film hinweg verändert. Sie ist der Ort des Empfangs und des Abschieds, für Konferenzen, dort wird auch geschrieben.

Scheffner Genau, Colorado Velcu schreibt seit Jahren Tagebuch und er ist dann auch der Erzähler des Films, basierend auf seinen Tagebuchaufzeichnungen.

Peters Ich würde gerne genauer wissen, wie aus dem, was in den Begegnungen begonnen hat, die Idee zu einem Film geworden ist. Hat Colorado euch das Material zurückgespielt?

Scheffner Wir haben das Material gemeinsam angesehen und waren beide überrascht von dem, was da entstanden ist. Dann gab es den Vorschlag ein Film zu machen, mit dem Punkt, dass wir Geld dafür aufreiben müssen. Die Familie hat darüber beraten, was das bedeutet, und letztlich zugestimmt. Deswegen dieser Vertrag, der das Ganze besiegelt hat, ein Co-Regie-Vertrag.

Peters Den Schnitt hast du gemacht? Es gibt eine unheimlich lustige Szene nachts bei einem Fest in Rumänien – Colorado fährt mit einigen seiner Kinder zu seiner Frau, die noch in Rumänien ist –, da sagt das Mädchen, Naomi: »Das wird im Film vorkommen, das lässt er drin.« Damit warst du gemeint, oder?

Scheffner Ja, es geht in dem Film in keiner Weise um Authentizität ...

Peters ... es gibt eine Romantik der Partizipation.

Scheffner Nein, das ist ein Film, also ein totales Kunstprodukt. Diese Szene, wo Colorado in das Zimmer reinkommt, in dem seine Tochter Hausaufgaben macht – ich meine, da inszeniert er sich als perfekt sorgender Vater. Was er auch teilweise ist, denn er ist alleinerziehender Vater von sieben Kindern, weil seine Frau eben nicht da ist. Aber natürlich ist das eine totale Fiktion. Mir ging es ja nicht darum, etwas möglichst Authentisches, Widerspruchsfreies und Abgesichertes zu machen, sondern es ging darum, eine Repräsentationsform zu finden, die eine andere Form von politischem Bild ermöglicht. Geprägt durch unsere Begeisterung für Bollywood-Filme haben wir gesagt, es muss natürlich auch eine Song-Szene vorkommen, ist ja klar. Wir haben dann gemeinsam mit Colorado ein Musik-Video gedreht. Basierend auf der Musik, die Colorado Velcu geschrieben hat, sein Sohn singt. Ein indischer Komponist hat das Arrangement gemacht, aber die Musik ist von Colorado. Und dann haben wir versucht, nach dem filmisch sehr strikten Muster von Bollywood-Song-Szenen, Berlin sozusagen zurückzuerobern.



Filmstills aus *And-Ek Ghes ...*  
(Regie: Philip Scheffner, Colorado Velcu, D 2016)

**Peters** Auf der Berlinale gab es Szenenapplaus für den Song. Man erfährt ja unheimlich viel über Leute, auch über sich selbst, durch die Filme, in die man sich hineinimaginiert, in denen man gerne mitspielen würde. Ihr habt eine solche Imagination realisiert.

**Scheffner** Ja, das ist ja auch eine Frage der Bildpolitik. Ich meine, ein Selfie vor dem Brandenburger Tor, das ist ein Bild, das der Familie einfach nicht zugestanden wird. Bollywood in seiner total klaren Struktur aber gibt vor, dass man die prächtigsten und markantesten Orte der Stadt zeigen muss, sodass auch jeder sofort weiß, wo man ist. Man muss das Liebespaar in einer Szene zeigen, die für jeden *accessible* ist, das heißt in einem Boot auf einem See. Also das ist ein ganz ausgeklügeltes System und das zu benutzen, um eine Stadt für sich zu reklamieren ...

**Peters** ... das wäre ein Eintreten für eine partielle Perspektive. Also zu entscheiden, die Perspektive nehmen wir jetzt ein und die bekommt auch einen Raum im Film, denn von den anderen Bildern gibt es genug. Vielleicht können wir damit auf *Havarie* zu sprechen kommen.<sup>3</sup> Da habt ihr ja, nachdem alles abgedreht worden war, eine Entscheidung getroffen, die auch damit zu tun hatte: Es gibt von bestimmten Szenen Bilder genug.

## Blickverhältnisse sind Machtverhältnisse: *Havarie*

Scheffner *Havarie* ist parallel zu *And-Ek Ghes ...* entstanden, auf einem vollkommen anderen Level. *And-Ek Ghes ...* war irgendwie ein Home-Movie, auch von unserer Seite aus, ohne irgendwelche großartigen Förderungen. Das andere war ein Dokumentarfilm-Projekt, was sich von Anfang an *Havarie* nannte, mit einem großen Budget. Ausgangspunkt für diesen Film war ein YouTube-Video, das Merle und ich gesehen hatten, zufällig; es zeigt ein kleines Schlauchboot im Meer. Das Video ist 3:20 Minuten lang und hat besondere Qualitäten: Es ist ganz ruhig, es zeigt eine Situation, in der eigentlich nichts passiert. Es ist strahlender Sonnenschein, ein wunderschönes Bild. Man fragt sich die ganze Zeit, von wo aus das Bild aufgenommen ist, weil es eine hierarchische Perspektive ist, von oben nach unten, und man weiß nicht, wie das gehen kann – mitten im Nichts, es ist einfach blau, ein riesiger blauer Raum. Und dann gibt es einen Moment, in dem die Kamera umschwenkt und man auf einmal kapiert, wo man ist, aus welcher Perspektive man sich das da eigentlich anguckt, weil man die Wand eines Kreuzfahrtschiffs sieht. Das hat uns unheimlich fasziniert und wir haben angefangen zu recherchieren. Wer hat das ins Netz gestellt? Es war Terry Diamond, der in Belfast lebt. Wir haben ihn kontaktiert, haben ihn gefragt, worum es in seinem Clip ging, wie er da ran gekommen ist, und so ist eine ganze große Recherche entstanden. Eigentlich von Anfang an mit dem Wunsch, dieses Bild in seiner Komplexität als Ausgangspunkt zu nehmen, ähnlich wie bei *And-Ek Ghes ...*, nur mit vollkommen anderen Mitteln. Diese beiden Schiffe, die sich gegenseitig beobachten aus zwei vollkommen verschiedenen Perspektiven, das ist, was man sieht. Ist es möglich, dieses hierarchische Verhältnis für einen kurzen Moment ins Wanken zu bringen? Es ging uns um die Frage: Ist eine Augenhöhe hier möglich? Kann man mit filmischen Mitteln daran arbeiten, so etwas herzustellen? Dafür war erst einmal Recherche gefragt, wir haben dann alle möglichen Leute, die mit diesem Ereignis zu tun hatten, kontaktiert. Wir waren in Algerien, wir waren in Frankreich, in Spanien, auf einem Kreuzfahrtschiff, auf einem Containerschiff, in Belfast natürlich. Haben ein Filmprojekt entwickelt, haben gedreht mit den verschiedenen Personen, also mit Personen, die direkt etwas mit diesem Ereignis zu tun hatten. Es stellte sich heraus, dass es sich um die Begegnung eines Kreuzfahrtschiffes mit einem kleinen Boot mit 13 Personen handelte, Personen, die aus Algerien stammend versuchten, nach Spanien zu kommen. Diese beiden Boote lagen auf offener See nebeneinander, haben sich 90 Minuten lang angeguckt. Bis die Rettungsleute vor Ort waren, dann ist das Kreuzfahrtschiff weitergefahren.

Wir haben nach einem bestimmten formalen Konzept gedreht. Das Ereignis war 2012, wir haben 2013 angefangen, mit verschiedenen Personen zu drehen, und sind 2015 wiedergekommen mit unserem Material. Wir waren damit konfrontiert, dass sich die Situation komplett verändert hatte. Auch vor 2015 sind Tausende von Leuten aufgrund des europäischen Migrationsregimes im Meer

ersoffen – aber die Repräsentation dieses Bildes, dieses Boots vor blauem Hintergrund, die Vehemenz, mit der dieses Boot in unsere Wohnzimmer gekommen ist, die hatte sich extrem verändert. Wir saßen da mit unserem Material und haben festgestellt, dass wir das, was wir eigentlich herstellen wollten, nicht hinbekommen hatten. Nach einer Weile haben wir eine Entscheidung getroffen, die dann zu dem Film geführt hat, wie er jetzt ist.

Filmstills aus *Havarie* (Regie: Philip Scheffner, D 2016)



Wir haben uns auf die Tonaufnahmen konzentriert, die wir während unserer Dreharbeiten gemacht haben. Den YouTube-Clip, der unser erster Impuls für dieses Projekt war, haben wir verlangsamt. Also 3:20 Minuten *extended* auf 90 Minuten, die 90 Minuten, die diese beiden Schiffe tatsächlich nebeneinanderlagen. Das ist die Zeit, die diese Menschen im Boot und der Mensch, der da filmt, der auch im Film selber zu Wort kommt, Terry Diamond, dieser Tourist aus Nordirland, sich angucken. Ähnlich wie bei *Revision* müssen wir uns, als diejenigen, die den Film betrachten, auseinandersetzen mit der Situation des Beobachtens, mit der Betrachtung aus einer hierarchischen Perspektive heraus. Das Stichwort der Berlinale war »Flüchtlinge« und das hieß, es gibt 15 Flüchtlingsfilme, darunter auch *Havarie*. Das war natürlich extrem schwierig, denn darum geht's im Film gar nicht. Es geht darum, dass wir es wichtig fanden, in der politischen Realität, die uns im Moment umgibt, unsere eigene Positionierung mitzudenken, sie als Teil des Problems zu sehen, als zu thematisierende Geschichte. Und gleichzeitig die Möglichkeit zu haben, die Bilder, die man kennt und die im Kopf getriggert werden durch dieses eine Bild in *Havarie*, immer wieder neu zu befragen. Das Verrückte an diesem Bild ist eigentlich, dass es keinerlei visuelle Informationen gibt, die einem sagt, dass es ein Flüchtlingsboot ist. Da ist einfach ein Boot, es sitzen Leute drauf – man sieht keine Hände oder Menschen, die runterfallen, es ist ganz ruhig. Einer winkt. Man sitzt halt auf dem anderen Boot. Das finde ich unheimlich produktiv für eine politische Fragestellung, eine filmische Fragestellung.

Peters Du hast gesagt, dass die Entscheidung, den Film auf nur eine Bildebene zu bringen, gar nicht so sehr unterschiedlich sei zu der, die Kamera aus der Hand zu geben oder mit dem Material der Familie Velcu umzugehen.

Scheffner Es ist ein ähnlicher Punkt, um den es geht. Weil beide Filme auf der Berlinale liefen, das war eh verrückt, sie sind zufällig gleichzeitig fertig geworden, wurden sie natürlich auch immer verglichen und das war sehr lustig. Wie *Havarie* in der Kunst- und Theorie-welt sehr stark wahrgenommen wurde, darüber freue ich mich. Von *And-Ek Ghes* ... waren alle etwas verwirrt – wieso jetzt Bollywood? Aber es geht wirklich um etwas sehr, sehr Ähnliches, ich sehe da überhaupt keinen Widerspruch. In beiden Projekten geht es grundsätzlich um diese Frage, wie Augenhöhe möglich ist. Ist sie möglich, ist sie nicht möglich? Wenn ja, wie kann man daran arbeiten, die Machtverhältnisse, die Blickverhältnisse – die Machtverhältnisse, die sich in Blicken niederschlagen –, das Sprechen über und das Sprechen für ins Schwingen zu bringen? Das ist in beiden Filmen, mit sehr unterschiedlichen Mitteln, der Ansatz.

Peters Und vielleicht mit unterschiedlichen Antworten?

Scheffner Das weiß ich ehrlich gesagt nicht. Das merkt man wahrscheinlich, wenn man die Filme öfter diskutiert hat, weil sich auch das Sprechen über die Filme erst finden muss. Zu lernen, wie man über einen Film spricht, heißt eigentlich, in einer Diskussion zu vermeiden, all das zu reproduzieren, was man im Film vermieden

hat. Bei *And-Ek Ghes ...* gibt es ein inhärentes Machtverhältnis. Auf jedem Plakat steht: »ein Film von Philip Scheffner und Colorado Velcu«, aber natürlich werde *ich* angesprochen. Unsere Reaktion darauf ist, dass wir versuchen keine Diskussionsveranstaltungen mit mir alleine zu machen. Sich dem zu entziehen, dass ich als Filmemacher als erster Ansprechpartner gelte – das ist eine politische Frage.

Peters Dass Sichtbarkeitsverhältnisse auch Machtverhältnisse sind, wird ja sowohl in *And-Ek Ghes ...* als auch in *Havarie* deutlich. Aber auf verschiedene Weise: Aus *Havarie* habt ihr Material, das ihr gefilmt hattet, wieder rausgenommen. Die Geschichte, die du von der Entstehung von *And-Ek Ghes ...* erzählst, funktioniert genau umgekehrt. Da fängt man mit fast nichts an und kommt dann zu so einer sehr vielschichtigen Angelegenheit. Die Filme sind fast komplementär.

Scheffner Ich glaube, in beiden Fällen geht es auch um einen Raum von Fiktion.

### Imagination ist Teil von Realität

Peters Du hattest vorhin gesagt, eine Geschichte oder eine Recherche in die Fiktion zu verlängern – das ginge mit Romanen besser. Ich finde, je länger wir drüber sprechen, dass das in *And-Ek Ghes ...* auch gut funktioniert. Es ist eine filmische Fiktion.

Scheffner Es gab eine wunderbare Kritik von jemandem, der auf der Berlinale von *Hail Caesar* direkt in *And-Ek Ghes ...* gestolpert ist und das Gefühl hatte, der Film ging einfach weiter. Das stimmt auch irgendwie, weil es natürlich ein Film im Film im Film ist. Aber ich meine, bei *Havarie* sind wir ja einen ähnlichen Weg gegangen wie bei *Revision*: Es gibt ein Buch von Merle, das dieses Mal vor dem Film fertig war (bei *Grenzfall* war das anders). In den Rezensionen kamen dann Schlagworte wie »Das Buch der Stunde«. Es gab einen sehr tollen Text einer Autorin, aus dem ein Fernsehbeitrag gemacht wurde. Wir waren fassungslos, ich war fassungslos vor allem, wie aus einem guten Text, der das Buch wirklich sehr komplex darstellt, durch die Bildpolitik des Fernsehbeitrags etwas hergestellt wurde, der allem zuwiderläuft, was Merle auf jeder einzelnen Seite dieses Buchs versucht hat, und auch der Intention der Autorin des Fernsehbeitrags, weil jemand mit sicherer Hand im Senderarchiv alle Boote, die es irgendwo in den letzten Monaten gab, zusammengesampelt hat. Es braucht eine wirklich klare Haltung zum Bild, um in dieser verfahrenen Situation etwas auszulösen.

Peters Ja, das ist wohl ein Wiederholungszwang, dem man begegnen muss. Gibt es Wortmeldungen aus dem Publikum?

Felix Laubscher Vielen Dank, ich finde das wahnsinnig spannend, was Sie machen. Ich habe eine Ahnung, warum Sie sich entschieden haben, *Revision* nicht zu fiktionalisieren. Ich würde aber trotzdem gerne nachfragen. Vorhin haben Sie gesagt, das wäre nicht möglich gewesen, das heißt also, es geht ein Impuls von dem Material aus, der vorschreibt, wie damit umzugehen ist?

Scheffner Bei *Revision* hat mich eine Frage beschäftigt: »Wo ist der Anfang der Geschichte?« Den Anfang zu setzen, ist eine politische Frage. Jeder setzt den anders. Für die Menschen, die mit Grigore Velcu und Eudache Calderar 1992 auf dem Feld gestorben sind, liegt der Anfang der Geschichte ganz woanders. Vielleicht, als sie losgefahren sind, aber selbst das ist eine Annahme von mir. Für die Polizei fängt die Geschichte direkt vor Ort an. Für die Familien, wo fängt es an? Wo hört es auf? Deswegen hat *Revision* zwei Anfänge: erst meinen Anfang, danach sagt Colorado aus dem Off: »Also ich würde die Geschichte so anfangen: Für mich war es eine glückliche Familie.« Die Frage nach der Zeitstruktur, nach Anfang und Ende, war für mich interessanter als die Frage nach Fiktion. Gleichzeitig geht es in beiden Filmen um etwas Fiktives, weil es um die Idee eines fiktiven oder utopischen Raums geht, den man mit filmischen Mitteln im Kino schaffen kann. Das ist sowohl bei *Havarie* so als auch bei *Revision*. Der Versuch, etwas herzustellen, was eigentlich nicht herzustellen ist. Da ist man in der Welt der Fiktion.

Kathrin Busch Bei Ihren Filmen, auch bei den Romanen, könnte man sagen, dass das Wissen der Kunst vorausgeht. Also, dass Wissen recherchiert und in den dokumentarischen Filmen vermittelt wird. Meine Frage ist, ob der Prozess der Fiktionalisierung oder auch der Prozess der Verfilmung ein Wissen schafft, das anders oder mehr ist als das zuvor recherchierte Wissen? Und ich finde das besonders interessant im Bezug auch auf das Verhältnis von Fiktion, Imagination und dem Imaginären.

Scheffner Für mich ist Fiktion und Realität oder Nicht-Fiktion kein Gegensatz. Das ist für mich nichts Widersprüchliches, auch nicht in meiner Position als jemand, von dem gesagt wird, er mache Dokumentarfilme. Für mich ist Fiktionalisierung, Imagination integraler Bestandteil meiner Realitätserfahrung. Das ist der Ausgangspunkt für mich, um zu überlegen, welche Türen sich öffnen können, wenn wir uns entschließen, einen Film zu machen. Die Recherche ist immer sehr intensiv, das ist ein sehr, sehr wichtiger Teil unserer Arbeit. Das Wissen herzustellen für uns selbst, um auch die Punkte herauszufinden, an denen unsere eigene Position ins Schwimmen gerät. Das ist der für mich entscheidende Punkt dieser Wissensansammlung: mir einen Zugang zu erarbeiten. Das Verrückte ist nur, dass bei beiden Projekten, bei *Havarie* und noch mehr bei *Revision*, uns dieses Wissen überhaupt nichts genützt hat. Das heißt, das Wissen wird akkumuliert bis zu einem bestimmten Punkt, bringt einen auf einen Weg, und dann kollabiert es, implodiert, und man kann nichts damit anfangen. Das wird im Film auch gezeigt. Das heißt, dieses Wissen ist letztendlich nur ein Mittel, um einen Diskussionsraum zu öffnen, einen Rahmen, in dem ich navigieren kann, ein sehr poröses Feld. Das ist mal die praxisbezogene Antwort auf die Frage.

Astrid Deuber-Mankowsky Ich würde gerne nochmal auf das Thema der Ästhetik zurückkommen. Es hat mich unglaublich beeindruckt – sowohl in *Havarie* wie auch in *Revision* –, dass der Ton ganz weit weg ist vom Bild. In *Revision* sieht man das Maisfeld, das ich mit Deleuze

als Affektbild beschreiben würde. In *Havarie* ist dieses Boot zu sehen, was etwas unglaublich Meditatives hat, und gleichzeitig denkt man ständig: »O Gott, vielleicht ist das Boot im nächsten Moment weg.« Man begibt sich auf eine Fahrt einer ästhetischen Erfahrung, die zu einem Wissen führt, wo man sagen kann, man fängt jetzt nochmal neu an, über die Sachen nachzudenken. Oder nicht?

**Scheffner** Ich finde, das ist bei beiden Filmen ein bisschen unterschiedlich. Sie haben das Feld in *Revision* angesprochen: Es ist das, was wir haben, das einzig Konkrete, das es gibt, aber man sieht dort gar nichts. Die Frage ist, wie kann das Wissen, das wir durch Recherche akkumuliert haben, dieses Bild verändern, immer wieder anders darstellen? Mit jeder kleinen Zusatzinformation schaue ich dieses Feld anders an. Die Frustration darüber, dass nichts mehr da ist, war gleichzeitig der Punkt – das werde ich nie vergessen –, an dem wir dachten, eigentlich müsste man für diese erschossenen Leute ein Denkmal errichten. Und dann stehen da diese 13 Windräder und wir dachten, das ist das schönste Denkmal, das es gibt. Was ähnlich ist, beim Feld in *Revision* und dem Boot in *Havarie*, ist die Frage, ob man mit einem anderen Hintergrundwissen das Gleiche sieht. Das ist bei *Havarie* ganz extrem so, weil man verschiedene Personen hört, die verschiedene Dinge erzählen, sodass man die ganze Zeit nach Synchronizität sucht und auch findet. Damit ist man in der Lage, das Bild, von dem man im ersten Impuls zu wissen meint, um was es geht, immer wieder zu hinterfragen, aber man kann sich auch nie ganz sicher sein. Das ist, wozu ich Wissen brauche, um eine Infragestellung von Wissen überhaupt möglich zu machen.

Filmstills aus *Revision* (Regie: Philip Scheffner, D 2012)



Publikum Ich hab' *Revision* 2012 gesehen und diese Windräder sind hängen geblieben bei mir, weil das so stark konstruierte, strenge Bilder sind. Wie ist das Verhältnis zwischen Bild und Ton? Der Ton ist ja immer direkt im Ohr.

Scheffner Die Kraft ist, das hat mich immer fasziniert bei Filmen, dass der Ton Bilder triggert. Wenn ich ein Bild sehe, dann sehe ich das Bild mit vielen Bildern im Hintergrund, aber es öffnet nicht so sehr einen Raum, wie das beim Ton der Fall ist. Ton lässt bestimmte Räume im Kopf entstehen. Darin liegt eine tolle Möglichkeit, das, womit man in der Realität konfrontiert ist, immer wieder neu zu hinterfragen. So kommen dann solche Sachen zustande, dass man sich auf dieses eine Bild reduziert und in der Reduktion versucht Dinge zu entdecken. Zum Beispiel gibt es in *Havarie* ja nicht ein Bild, sondern es sind 5.400 Einzelbilder und es passiert wahnsinnig viel. Es gibt Phasen, wo das Bild fast komplett unscharf ist; es gibt diesen Schwenk, der aussieht wie ein Experimentalfilm mit Bildgewittern und ich weiß nicht was. Diese Konzentration ist das, was ich anstrebe, sodass ich wirklich hingucke und wirklich hinhöre und das eventuell auch aushalten muss. Reduktion ist ein ganz wichtiger Teil einer solchen Arbeitsweise.

Peters Ich habe nochmal über das Verhältnis von Wissen und Film nachgedacht – bei euch ist ja der Film im Prinzip die Recherche und die Recherche ist der Film. Was ich auch schon in *The Halfmoon Files* so schlüssig fand, ist, dass die Apparate, mit denen ihr recherchiert, und die Materialität der Dokumente den Film schon ausmachen.

Scheffner Ja, weil wir versuchen mit den Mitteln nachzudenken, die wir in der Hand haben, und diese Mittel sind immer kontaminiert, die sind ja nicht vom Himmel gefallen, die stehen in einem bestimmten Kontext ...

Peters ... sie sind historisch ...

Scheffner ... und es gibt eine bestimmte Weise, wie sie eingesetzt werden. Also geht es in der Befragung dieser Mittel ganz explizit um die Befragung unserer eigenen Position und auch unser eigenen Position als Betrachter von etwas. In dem Moment, wo der Film mit Titel und Abspann und Festivalgeschichte und Erscheinungsdatum geframed ist, bin ich ja selber Teil einer Erzählmaschine oder Teil der Geschichtsschreibung. Das zu thematisieren finde ich einfach extrem produktiv, da wird's dann politisch.

Peters Genau, da wird das Ästhetische politisch. Vielen Dank.

*And-Ek Ghes* ... (Buch: Colorado Velcu, Merle Kröger, Philip Scheffner, Regie: Philip Scheffner, Colorado Velcu, D 2016, 94 Min.), Kinofassung in der Mediathek der Bundeszentrale für politische Bildung: <https://www.bpb.de/mediathek/239928/and-ek-ghes-eines-tages> (letzter Zugriff 23.6.2017)

*Havarie* (Buch: Merle Kröger, Philip Scheffner, Regie: Philip Scheffner, D 2016, 93 Min.)

*Revision* (Buch: Merle Kröger, Philip Scheffner, Regie: Philip Scheffner, D 2012, 106 Min.)

*The Halfmoon Files* (Buch, Regie: Philip Scheffner, D 2006, 87 Min.)

Kröger, Merle: *Grenzfall*, Hamburg 2012

Kröger, Merle: *Havarie*, Hamburg 2015

- 1 *And-Ek Ghes ...* (2016) folgt einer Familie, die von Rumänien nach Deutschland gekommen ist. *And-Ek Ghes ...* ist ein Home-Movie und auch der Film einer Freundschaft zwischen Philip Scheffner und Colorado Velcu, der nicht nur Protagonist, sondern auch Co-Regisseur des Films ist. Velcu taucht bereits in einem früheren Film Scheffners auf: Er ist der Sohn eines der beiden Männer, die 1992 bei einem nächtlichen illegalen Übertritt der deutsch-polnischen Grenze von Jägern erschossen wurden. *Revision* (2012) unternimmt wortwörtlich eine Revision dieses Falls, der mit einem Freispruch endete, aber – wenn auch nicht in juristischer Hinsicht – unabgeschlossen geblieben ist. Auf der Grundlage der Recherchen zu *Revision* hat Merle Kröger einen Kriminalroman geschrieben, *Grenzfall* (2012), der in der Ariadne-Reihe des Argument-Verlags erschienen ist.
- 2 *The Halfmoon Files* (2007), eine Spurensuche nach einem sogenannten Kolonialsoldaten des Ersten Weltkriegs im »Halbmondlager« in Wünsdorf bei Berlin, folgt der Logik des Entzugs. *The Halfmoon Files* ist eine Gespenstergeschichte, in der es um einen Kriegsgefangenen, um das Berliner Laut-Archiv, um Rasse-Forschung, um Indien oder um Fantasien über Indien, und um den deutschen Kaiser geht. Die Rekonstruktion verschiedener Formen des Wissens fördert – und das gilt wohl für alle Filmprojekte des Duos Kröger/Scheffner – vor allem Nicht-Wissen zutage; ein mögliches Misslingen ist gewissermaßen Teil jedes Projekts.

3 Auf der Berlinale 2016 hatte der viel besprochene Dokumentarfilm *Havarie* Premiere. Er hat seinen Ausgangspunkt bei einem YouTube-Clip, in dem ein manövrierunfähig gewordenes Schlauchboot im Mittelmeer zu sehen ist. Diese dreiminütige Privatdokumentation einer Havarie nimmt der Film zum Anlass für eine breite Recherche, deren Ergebnisse schließlich in ein sehr reduziertes Bild-Ton-Verhältnis übersetzt werden – als Reaktion auf eine gegenwärtig so überbordende wie eindimensionale Bildpolitik zu Flucht und Migration infolge europäischer Grenzregime. Auch aus den Recherchen zu *Havarie* ist ein gleichnamiger Roman von Merle Kröger entstanden, der den Bremer Krimipreis 2015 und den Deutschen Krimipreis 2016 erhalten hat. Kröger erzählt die Recherchen in fiktionalen Lebensgeschichten aus und weiter, erfindet Figuren und Szenarien, wo die Filme dem Nicht-Wissen und der Reduktion verschrieben sind. Es handelt sich also weder um ein Buch zum Film noch um einen Film zum Buch, sondern um zwei unterschiedliche Arbeitsformen, die neben- und miteinander existieren.