

# Volker Koepp



Gespräch: 10.09.2014

Über die Filme:

Leben in Wittstock (1984, Regie)

Herr Zwilling und Frau Zuckermann (1999, Regie)

Holunderblüte (2007, Regie)\*

In Sarmatien (2013, Regie)\*

Volker Koepp hatte zunächst eine Ausbildung als Maschinenschlosser gemacht, bevor er an der Technischen Universität Dresden ein Studium aufnahm. Nach einem Regiestudium an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam arbeitete er in der Deutschen Film AG (DEFA) als Regisseur für Dokumentarfilm.

Am 10. September 2014 treffe ich ihn in Berlin. Seine Frau hatte einen Apfelkuchen gebacken. Mich interessierten vor allem seine Filme „Wittstock“, „Herr Zwilling und Frau Zuckermann“ und „Holunderblüten“. Einige Wochen nach dem Gespräch lud er mich in sein Haus in der Uckermark ein und bot mir an, bei seinem neuen Film „Landstück“ mitzuarbeiten, der dann im Sommer 2015 gedreht wurde.

---

\* Filme ohne Contact Sheet

*Wie sind Sie zum Dokumentarfilm gekommen? Und wie hat sich das bei Ihnen entwickelt, dass Sie mit der Wittstockserie angefangen haben?*

Ja, das ist ja so lange her, ich studierte damals ... Also ich bin in Berlin aufgewachsen, wir sind dann irgendwann nach Dresden gezogen, und ich hab dann nach dem Abitur noch Schlosser gelernt, und dann habe ich an der TU in Dresden angefangen, Physik zu studieren. Ich hab's jedenfalls geschafft, was wirklich sehr schwer war, von der TU in Dresden zur Deutschen Hochschule für Filmkunst. So hieß sie damals. Es war ja damals überhaupt, glaube ich, die einzige Filmhochschule in Deutschland. Zu wechseln ging eigentlich gar nicht, aber ich hab's dann irgendwie geschafft und hab dann da 66 angefangen zu studieren in Dresden. Es war so ein Kombinationsstudium und nannte sich Regieszenaristen. Das war also Schreiben, was ich eigentlich lieber wollte, und Filmregie eben, aber eigentlich auch mehr Spielfilmregie. Und ich bin dann nach einem Jahr wirklich mit einem Freund nach Georgien gekommen, da haben wir einen Dokumentarfilm gemacht. Das hat mir schon ziemlich gut gefallen diese Art zu arbeiten. Es war überhaupt der einzige ... nee, nicht ganz, den wir mit so einer stummen 16 mm Kamera gedreht haben. Und wenn irgendwo ein Tonbandgerät rumstand, haben wir dann ein bisschen Ton aufgenommen. Und ja, das war dann sozusagen mein erster Film, Halbstundenfilm, in Georgien gedreht, auch in Moskau und auf der gerade annektierten Krim. Und dann hab ich da weiterstudiert. Dann war bald 68. Das war für uns im Osten nicht die Studentenbewegung, es war der Einmarsch in die Tschechoslowakei. Und dann hatte ich ein paar Schwierigkeiten. Also, welchen Umfang das hatte, hab ich dann erst viel später aus irgendwelchen Akten erfahren. Und Thomas Brasch, mit dem ich damals befreundet war, der war ja im Knast, und ich sollte irgendwie eigentlich auch von der Filmhochschule. Ich sollte mich, wie es so schön hieß, in der Produktion bewähren. Und ich hab dann gesagt, ich bin ausgebildeter Maschinenschlosser und ich weiß, wie es in der Produktion ist, also das muss ich nicht mehr lernen. Und dann wurde es abgeschwächt dahingehend, dass ich einen Film machen sollte über Arbeiter. Das war ja ganz und gar absurd, so was als Strafarbeit gewissermaßen zu machen, wo ja die Arbeiterklasse sozusagen die herrschende Klasse war. Also, es war wirklich absurd. Aber ich hab dann einen Film gemacht und war ein Jahr eher fertig. Hab dann noch eine theoretische Diplomarbeit geschrieben, allerdings nicht über Dokumentarfilm, sondern über poetische Strukturen im Spielfilm, also Tarkowski. Und dann war ich da fertig. Also, sie wollten mich loswerden. Ich war ein ein dreiviertel Jahr eher als die Regelstudienzeit da weg, und hatte dann erst mal eine Stelle, wovon ich lebte. Aber dann hat mich ein Gast, der leitete so eine Gruppe im

DEFA-Dokumentarfilmstudio, die machten damals einen Film über ... wann war denn das? 69, also über den 20. Jahrestag der DDR. Das war ein Omnibusfilm, und Böttcher und Nickel und so weiter haben da alle so Episoden gemacht. Und der fragte mich, ob ich da auch was machen will wieder über Arbeiter in einem Edelstahlwerk Freital, in dem ich als Student schon immer mal gejobbt hatte. Und dann hab ich also wieder eine dokumentarische Arbeit gemacht. Ich hatte zwar auch ein paar Exposés da im Spielfilmstudio laufen oder abgegeben, aber es ging immer nicht weiter und ich wusste damals gar nicht warum. Das habe ich dann erst wirklich 20 Jahre später erfahren. Ja, und dann fragten sie mich irgendwann, ob ich nicht fest ins Studio kommen will als Regisseur für Dokumentarfilme. Und das habe ich dann gemacht. Wann war diese Umstellung? 70, 71 so um den Dreh. Seither war ich dann Dokumentarfilmregisseur. Es gab auch schon ein paar Vorläufer bei der DEFA, also der Gass, der Böttcher, Mund und so weiter, die schon immer in der Zeit versucht haben, sozusagen über die Wirklichkeit, also über arbeitende Leute, Filme zu machen. Und wie ich dann feststellte, war das ja auch ganz international. Also es war schon im klassischen englischen Dokumentarfilm, russischen Dokumentarfilm so, dass es immer Filme gab über Leute, die täglich zur Arbeit gegangen sind und denen es nicht ganz so gut ging wie anderen. Na ja, und dann war man da so drin und dann hat man versucht, der Wirklichkeit, oder was auch immer Wirklichkeit ist, und der Wahrheit des Lebens immer ein bisschen näher zu kommen. Und ich hab dann angefangen erst mit etwas anderen Filmen über so einen Dichter und dann über einen Ostpreußen, der in der DDR lebte nach dem Krieg. Und hab dann aber 72 danach gesucht, wieder was in der sogenannten materiellen Produktion zu machen, und bin dann mit dem Auto, weil ich die Landschaft sehr mochte, durch's nördliche Brandenburg getingelt über Neuruppin, damals gab's die Autobahn nach Hamburg noch gar nicht, und dann stand da irgendwie Wittstock dran. Und dann kam ich da im Dunkeln an. Da war so eine geschlossene Stadtmauer und ich suchte ein Hotel, was ja auch nicht so einfach war, und es gab eigentlich auch nur eins. Und in dieses eine Hotel da bin ich reingegangen. Und die Kneipe unten, die im Hotel war, „Hotel zur Post“ hieß das, da waren lauter ziemlich betrunkene junge Frauen drin und Mädchen und so. Und ich hab da ein Zimmer bekommen und bin wieder rausgegangen, um mir die Stadt noch mal ein bisschen anzugucken. Und dann kamen auch zwei, drei so betrunkene Frauen raus. Die eine fiel hin und die andere sagte irgendwie zu ihrer Freundin: „Lass mal, morgen haste alles vergessen und dann ...“ Na dann bin ich irgendwie schlafen und bin dann am nächsten Morgen los und hab geguckt, was da ist. Und man sah ziemlich

schnell, diese Stadt war voller junger Leute. Und natürlich redeten dann alle vom OTB, also vom Obertrikotagen Betrieb. Also eine große Textilfabrik, die hatte man zwei Jahre vorher, glaube ich, angefangen zu bauen. Ja, und dann bin ich da so rum und hab mich erkundigt und hab dann so ein Exposé geschrieben und hab gesagt, dass ich über junge Frauen in dieser Textilfabrik einen Film machen will. Und dann war dieses übliche Prozedere, dass man, also so ähnlich wie jetzt auch, was aufschreiben muss. In dem Fall nicht für eine Fernsehredaktion, sondern für die Chefredaktion des Studios. Und dann ging das ans Kulturministerium. Also der Film wurde genehmigt und dann hab ich 73 oder 74 die ersten Aufnahmen in Wittstock gemacht. Und der Film hieß „Mädchen in Wittstock“, war etwa 20 Minuten lang. Das war so dieses Format, das wir produziert haben im DEFA-Studio für Dokumentarfilm. Das war ein Vorfilm im Kino. Wenn die 30 Minuten lang waren, dann war es Beiprogramm, und im Kino musste man 50 Pfennig extra bezahlen. Na ja, und dann wollte ich ganz gerne wieder so was machen. Und dann hab ich woanders geguckt und merkte, dass die Sachen worüber so jüngere Leute sprachen, ob ich irgendwie in einen Metallbetrieb kam oder woandershin, alles so ähnlich ist. Da hab ich gedacht, na dann versuche ich da einfach weiterzumachen. Also, es war nicht von Anfang an der Gedanke, dass ich über sozusagen zweieinhalb Jahrzehnte irgendwas machen will, sondern es war einfach, dass mich das wirklich interessiert hat. Elsbeth besuchte mich dann auch in Berlin und so, also es war so 'ne Verbindung. Und ich hatte dann auch das Gefühl, dass da doch noch einiges zu beschreiben ist mit Elsbeth und Edith damals und Renate. Ich wusste damals noch nicht genau wie's weitergeht, weil die Fluktuation war in der Zeit in dem Betrieb auch sehr groß. Also wenn die Frauen da irgendwo im Urlaub oder so jemand kennenlernten und den heirateten, dann zogen sie meistens weg, weil für Männer gab's da keine Arbeit. Also die Fluktuation war sehr groß, und denen war's auch egal wo sie arbeiteten, und zumal ja auch ein großer Teil aus den umliegenden Dörfern und Kleinstädten kam und jeden Tag mit dem Bus pendelte. Na ja, und daraus sind dann insgesamt 25 Jahre geworden. Als wir den zweiten Film dann machen wollten, da hatte ich auch das Okay aus dem Studio, aber irgendwie wollten die uns nicht mehr in den Betrieb lassen. Sie redeten dann so von Nestbeschmutzung und wie wir das denn dargestellt hätten, obwohl er gar nicht im Fernsehen gezeigt werden durfte. Aber er war ein staatlich zugelassener Film, also er war durch die Zensur, er hatte vom Kulturministerium die Zulassung fürs Kino. Na ja, und dann gab's da ein bisschen Hin und Her, und schließlich wurde es dann doch genehmigt, dass wir dann wieder hin konnten. Und sie sagten: „Aber ein bisschen freundlicher und so und ...“ Ja und dann haben wir

das zweite Mal gedreht, und der hieß auch "Wieder in Wittstock". Und dann kam Wittstock 3. Und dann wollte ich auch eine Pause machen. Im vierten Film kommen unsere Hauptprotagonistinnen eigentlich nur am Rande vor. Die hatten dann so ein Ledigenwohnheim da für die Arbeiterinnen gebaut, die zu weit weg wohnten und nicht jeden Tag pendeln konnten. Und dann hab ich einen Film dort gemacht, um wieder so ein bisschen Abstand zu gewinnen. Und es ist ja auch schwierig, wenn man über Jahre Leuten so auf die Bude rückt und manchmal hat man das Gefühl, jetzt läuft es sich langsam tot. Aber wenn man sich genug Zeit lässt, gibt es nach einer Weile auch wieder so'n bisschen eigene innere Spannung, dass man wieder losfahren und doch noch was erfahren will. Oder man hat erfahren, dass da irgendwie, früher hieß das so in einer der ersten Zeitschriften in Preußen „Denkwürdigkeiten als preußischer Staat“, dass da irgendwas ist, was einen doch wieder interessiert und wo man doch wieder genügend Kraft hat, um neu anzusetzen. Und dann haben wir 1984, nach zehn Jahren gewissermaßen, den ersten abendfüllenden Film gemacht.



5.Einst.\_51.11.Sek



6.Einst.\_6.07.Sek



7.Einst.\_12.00.Sek



8.Einst.\_6.24.Sek



13.Einst.\_26.14.Sek



14.Einst.\_27.21.Sek



15.Einst.\_11.16.Sek



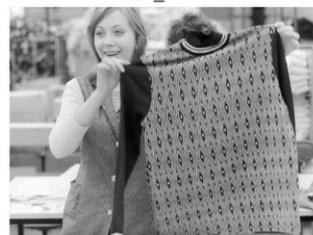
16.Einst.\_12.02.Sek



17.Einst.\_8.07.Sek



18.Einst.\_27.10.Sek



19.Einst.\_26.05.Sek



20.Einst.\_5.20.Sek

Also, der ist glaube ich 84 Minuten und fasst die ersten vier Teile etwas zusammen, aber Dreiviertel sind auch neu gedreht. Und dann war die Situation wieder so, dass ich dachte, na ja, nun sind alle verheiratet und haben Neubauwohnungen. Natürlich schlaucht es auch, wenn man so über zehn, zwölf, vierzehn Jahre in Sondernachtschicht arbeitet. Sie waren auch ein bisschen müde geworden und es war auch so ein Punkt, wo alle

etwas erstarrt waren. Und ich glaube, ich sagte: „Na ja, jetzt wird nischt weiter passieren“ und haben dann ausgemacht. Jetzt machen wir wirklich Schluss, nach zehn Jahren, das ist ja genug. Wir können uns ja weiterhin sehen, was ich auch gemacht hab. Ich hab sie dann später auch oft noch besucht. Also, immer wenn ich da vorbeifuhr, Richtung Ostsee oder so, hab ich sie besucht und gesprochen. Na ja, und dann war 89 November, Dezember. Ich drehte damals was anderes im märkischen kleinen Schotten Zehdenick. Da hatte ich 88 so einen Film über Arbeiter in einer Ziegelei gemacht, der war zu der Zeit dann irgendwie noch verboten. Aber wir haben im Herbst 89 dann gleich weitergemacht. Und ich hatte noch einen anderen Film angefangen, Arkona, Rethra, Vineta, über versinkende slawische Heiligtümer in Mecklenburg, in Rügen und auf Usedom. Und während wir die untergegangenen Heiligtümer suchten und mit Archäologen und so unterwegs waren, ging parallel sozusagen auch die DDR langsam unter. Und dann rief aber Renate, die jetzt gerade gestorben ist vor 'nem Dreivierteljahr, an und sagte: „Du Volker sag mal, es passiert hier auch sehr viel, warum kommt ihr denn eigentlich nie.“ Und dann habe ich gesagt: „Na wir haben ja damals ausgemacht, dass wir Schluss machen.“ „Nee, kommt ruhig mal ...“ Ja und dann haben wir da wieder angesetzt und haben da einen Film in der Nachwendezeit, also in der Zeit, wo die so peu à peu entlassen wurden, zuerst Edith und dann Elsbeth, Stupsi und Renate. Und das geht dann so bis 91. Ja, und dann haben wir 97, als der Betrieb endgültig dichtgemacht hat, alle noch mal besucht. Also, die Edith war längst schon in Süddeutschland, die ist ziemlich bald weggegangen, weil es ziemlich aussichtslos war, dort Arbeit zu bekommen. Ja und dann ist das so ein sogenanntes Langzeitprojekt geworden in dieser Art und Weise.

*Wie haben Sie die ganzen Leute damals eigentlich gefunden?*

Na ja, im ersten Film „Mädchen in Wittstock“ sind es ja, glaube ich, vier oder fünf, denen wir uns annähern. Ich bin einmal durch die Halle gegangen und hab zuerst Renate angesprochen und dann Elsbeth. Und Edith haben wir dann erst beim Drehen kennengelernt. Aber es war beim ersten Film noch nicht klar wer. Es war ja auch gar nicht zu planen. Es war von vornherein ja ein großes Problem dort, dass die Mädchen dann auch schnell wieder weggingen. Manchmal nach einem halben Jahr schon, wenn sie ausgelernt hatten. Also, es war nicht zu bestimmen. Es war ein großes Glück, dass dann nachdem ich mich auf die drei festgelegt hatte mehr oder weniger, dass die drei auch geblieben sind. Und sie sind bestimmt nicht geblieben, weil sie dachten, dass wir weiterdrehen werden mit ihnen. Das war ihnen doch ziemlich schnuppe. Auch wenn

Renate später, ich glaube im letzten Film, wo ich sie frage, welches denn so die schönsten Momente in ihrem Leben waren, mal gesagt hat: Das Schönste waren ihre Kinder und die Filmarbeit mit uns. Aber das ist wie oft im Dokumentarfilm einfach mit Zufall verbunden,



189.Einst.\_8.22.Sek



190.Einst.\_1.34.06.Min



191.Einst.\_43.19.Sek



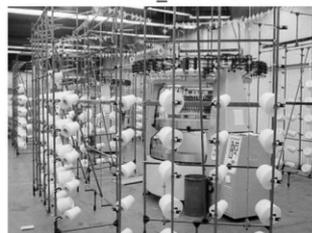
192.Einst.\_1.17.00.Min



193.Einst.\_16.18.Sek



194.Einst.\_30.11.Sek



195.Einst.\_57.21.Sek



196.Einst.\_1.32.19.Min

dass man gerade die hatte. Ich hab natürlich sicher auch darauf ein bisschen geachtet. Edith und Stupsi, also zwei unterschiedliche Temperamente, und Renate, die aus Sachsen, aus Zwickau, aus so einem traditionellen Textilbetrieb dorthin geworben wurde. Das war sicher schon ein Grund.

*Mich interessiert, wie Sie damals an das Ganze herangegangen sind. Das wurde ja sehr gefördert, und dadurch konnten Sie auch in 35mm drehen. Können Sie mal beschreiben, wie Sie das damals gemacht haben? Das Team blieb ja auch relativ gleich die ganzen Jahre über.*

Ich muss einen kleinen Schluck trinken... Es gibt da immer so ein bisschen falsche Vorstellungen davon, dass es so sehr gefördert wurde. Also 35mm war die einzige Form im DEFA-Studio für Dokumentarfilm, Filme zu produzieren. Wir haben uns manchmal gewünscht, auch 16mm zu drehen und haben viel später erst verstanden, was es für ein Luxus auch ist. Aber es war eine Kinoproduktion, und das war eben 35mm. Und die, die 16mm gedreht haben, haben meistens für's Fernsehen gearbeitet. Von all den Filmen, die ich gemacht hab in der DEFA-Zeit, ist der eine, den ich als Student gemacht, der „Gustav J.“ gelaufen und vielleicht noch der „Hütes-Film“. Alle anderen Filme sind nie im Fernsehen der DDR gezeigt worden. Selbst „Leben in Wittstock“, der erste lange von 84, der lief im Forum bei der Berlinale, und dann hat ihn das Bayerische Fernsehen gekauft damals beim DEFA Außenhandel. Und da hat noch der Filmminister den Fernsehchef der

DDR gefragt, ob er ihn nicht vorher im DDR-Fernsehen zeigen will. Und er erzählte mir dann nach der Wende: „Nee, es führte kein Weg dorthin.“ Also lief er dann im Bayrischen Fernsehen und dann in der Nordkette, so wie das damals war. Also man musste die Produktion lange vorher anmelden, dann bekam man so und so viele Drehtage. Manche aus dem Westen haben sich immer vorgestellt, ihr könnt machen, was ihr wollt. Also wir hatten ganz beschränkte Drehzeit. Die Zeit war gar nicht mal das Problem, aber die Technik und das Filmmaterial. Wir hatten manchmal 1 zu 4 gedreht und auf kleinen Rollen, auf Resten immer noch. Also, es war nicht so, dass es so üppig war, und dann konnte man drehen, was man wollte und so lange. Also Zeit hatten wir oft viel, sodass wir lieber dann mal Pilze sammeln gegangen sind. Das war eben Filmproduktion, das war das eine. Das andere war, was natürlich ein Vorzug war, wenn wir fest angestellt waren. Wir verdienten damals ungefähr auch so wie die Textilarbeiterinnen. Das Hochschulabsolventengehalt war so in der Höhe ungefähr. Man sprach ja auch darüber: „Was kriegst denn du so?“ Das war eben nicht so, dass da irgendwelche komischen Leute kamen zum Drehen. Man hatte in gewisser Weise in bestimmten Dingen, auch wenn man sich hinterher wieder zurückzog ganz und gar in eine andere Lebenswelt nach Berlin, doch ähnliche Erfahrungen gemacht. Und das Schwierige war eigentlich, die Filme dann immer auch – wie es so schön hieß – staatlich zugelassen zu bekommen. Manchmal erzähle ich heutzutage so salopp: „Na ja, das war die Zeit, die man jetzt vor dem Film braucht, um ihn zu finanzieren.“ Die Monate brauchte man früher immer hinterher, wenn der Film fertig war, um ihn durch die Zensur zu bekommen. Und das Verrückte war ja auch, Wildenhahn sagte mal zu mir, als wir uns beschwerten in Leipzig, es war Ende der 70er Jahre oder Mitte, wir saßen alle zusammen am Tisch im Hauptbahnhof in der Mitropa, Böttcher hatte gerade wieder schwer darunter gelitten irgendwie so mit der Abnahme, dass sich höchste politische Kreise, Führungskräfte in der DDR, mit unsern kleinen Dokumentarfilmen beschäftigten. War ja schon ein komisches Ding. Und da sagte Wildenhahn irgendwie: „Diese Aufmerksamkeit würde ich ja auch gerne haben. Bei uns macht man, dreht man und so, aber keiner beschwert sich richtig darüber.“ Ich geh ja oft wieder auch bei anderen Filmen an Orte zurück, wo ich schon mal gewesen bin. Später dann in Filmen, die ich im früheren Ostpreußen gemacht hab, da im Kaliningrader Gebiet, tauchen ja auch manchmal wieder die Leute auf. Ich hab's nicht mehr so konsequent verfolgt, weil das dann auch eine ganz andere Art von Film war ... Da fällt mir gerade ein, unlängst mit dem Film „Holunderblüte“, ich weiß nicht ob Sie den kennen, über Kinder im Königsberger Gebiet, da wurde ich immer gefragt: „Wollen Sie da nicht auch noch mal...?“

-die Ältesten waren alle so 13, 14 und 15-, „...dass Sie die ein bisschen länger verfolgen.“ Aber ich konnte Gott sei Dank immer sagen: „Dazu reicht einfach meine Lebenszeit nicht mehr aus, um sozusagen so ein Langzeitprojekt zu beginnen.“ Aber es ist nicht nur diese eine Geschichte, auch die Orte an denen ich sonst drehe, sind ja ziemlich eng gesteckt eigentlich. Also sagen wir erst mal so zwischen Elbe und Oder, also in den früheren preußischen Provinzen Brandenburg und Pommern, sozusagen meine Lieblingsdrehorte. Und dann hab ich's, was aber auch mit der Geschichte zusammenhing, eben östlich erweitert. Aber es hat irgendwie alles miteinander zu tun. Auch wenn die Themen manchmal ganz unterschiedlich aussehen, ist meine Arbeit so ein Langzeitprojekt für mich. Retrospektiv hat es schon alles miteinander zu tun. Ich weiß nicht, wie viel Monate ich in meinem Leben in Wittstock an der Dosse auch wirklich gelebt habe, also mit Recherche, mit Dreharbeiten, mit Nachbereitung, mit Zwischenbesuchen und so weiter. Da kommt bestimmt auch ein Jahr zusammen bei den 25 Jahren. Also, das war nicht so, dass man einfach nur mal so hingefahren ist und dann hatte man's, wie hieß es so schön, im Kasten, sondern es war eben auch ein Teil des eigenen Lebens. Also es ist beim Dokumentarfilm ja überhaupt so, dass es sagen wir mal viel stärker verbunden ist mit dem was man dreht, wen man kennenlernt, weil das ja wirklich Leute sind, die da sind und da leben und das weiter leben, was sie gerade versucht haben zu beschreiben, die Menschen dort. Plenert, der Kameramann, hat mal gesagt als wir wieder wochenlang zu Dreharbeiten waren: „Als Nächstes mache ich ja Gott sei Dank wieder 'nen Spielfilm oder 'nen Tatort. Da geht man morgens zur Arbeit, dreht seine Sachen ab und hat dann irgendwie Feierabend und muss nicht noch die ganze halbe Nacht mit allen möglichen Menschen übers Leben weiterreden. Dann hat man eben Feierabend.“ Und das ist eben beim Dokumentarfilm wirklich ein bisschen anders.

Sie fragen immer sehr viel nach deren Träume und deren Wünschen, und was sie noch so im Leben vor sich haben. Also gerade so in Wittstock bei dieser Dobsi ...

...Stupsi

*...Stupsi, und sie erzählt halt so schön, wie sie sich so einen Spielfilm vorstellt. Aber viele ihrer Wünsche hat sie gar nicht umgesetzt.*

Das ist ja oft so bei Menschen im Leben mit den Träumen. Vielleicht war das damals so, dass man so was fragte. Also das mit dem Spielfilm, wie sie sich einen Spielfilm vorstellt,

hatte sie mir, als wir sie kennenlernten, kurz vorm Drehen, erzählt. Irgendwie hatte ich es so in Erinnerung und hab sie dann gefragt, und dann haben wir dieses eine Gespräch gemacht ganz am Anfang. Das gehörte ja zu den ersten Aufnahmen, und da erzählt sie das mit dem Spielfilm, und dass sie sozusagen vorausschauend sagt: „Müssen Sie hier was von der Arbeit zeigen und dann irgendwie dazu mal einen jungen Mann kennenlernen und dä dä dä ... Und dann dürfte man aber den Film nicht gleich abdrehen, dann müsste man weiter zeigen.“ Das ist ja im Grunde genommen der Entwurf gewesen für sogenannte Langzeitbeobachtung.



225.Einst.\_26.18.Sek



226.Einst.\_13.23.Sek



227.Einst.\_11.17.Sek



228.Einst.\_19.19.Sek



229.Einst.\_1.48.03.Min



230.Einst.\_47.02.Sek



231.Einst.\_3.16.Sek



232.Einst.\_4.17.Sek

Und dann hab ich ja auch nicht immer so viel gefragt. Ich hab ja auch oft einfach erzählen lassen. Na ja, das ist so, wenn man so drei Wochen hintereinander in so einer Stadt ist und dann mit den Leuten jeden Tag zusammen und in der Nachtschicht dreht, dann erfährt man eben einfach dies oder das, was man sonst nicht erfahren würde. Und das Wesentliche war natürlich auch, sie haben oft mehr erzählt, ohne dass ich's direkt provoziert habe. Aber sie haben oft mehr erzählt als das, was Sie in dem Film sehen. Ich hab gerade den Film von 84 am letzten Montag im Arsenal wiedergesehen. Das, was in den Produktionsbetrieben los war, steckt drin. Es steckt das drin, was Sie gerade so als Traurigkeit bezeichnet haben, dass irgendwie dann nach ein paar Jahren eben manches hoffnungslos erschien. Aber so ist das menschliche Leben eben. Sie haben eigentlich mehr erzählt, als sonst zum Beispiel in der Presse üblich war zu erzählen. Also so was, was die da erzählen, wie das so abläuft und Planschulden, wo man nie wieder rauskommt, so was stand natürlich nie in einer Zeitung. Und insofern war auf der einen Seite der Dokumentarfilm, auf der anderen Seite, dass es in der DDR keinen wirklichen Journalismus gab. Aber nicht nur Dokumentarfilmer, auch die in der Belletristik und in der Literatur mussten das in diesen Kunstbereichen mit erledigen, wenn man so will. Ja und

das hat dann dazu geführt, dass es dann manchmal natürlich schwierig war, das durchzubekommen. Aber dann war es manchmal auch 'ne Stärke. Ich glaube, die ersten beiden Filme liefen schon mal 76 bei den Westberliner Filmfestspielen im Forum. Und dann merkten unsere Chefs, das wird ja ernst genommen. Und dann wurden solche Filme und auch Leistungssportler in der DDR weggeschickt, und dann bekam man irgendwo Preise. Und dann hatte man wieder so'n bisschen was, dass man das weiter machen kann. Was einen natürlich nie davor geschützt hat, dass es dann mal wieder ganz furchtbar wurde, dass man dann nachts heulend auf der Bettkante vor Wut saß. Aber diese Arbeit, die ich immer so verstanden hab, dass sie wirklich ganz und gar mit dem eigenen Leben verquickt ist, war eben trotzdem schön. Ich hab natürlich oft darüber nachgedacht, wenn die Filme, die wir machen, kein Mensch sieht und so. Also ein paar Kinovorstellungen oder so, rumtingeln durch Filmclubs, Universitätsfilmclubs. Es gab überall in allen größeren, manchmal auch in kleineren Städten Leute, die Filme dann auch mit beweglichen 35 mm Projektoren gezeigt haben. Ich hab wirklich auch darüber nachgedacht, aufzuhören, aber irgendwie hab ich's weiter gemacht. In der gerade erwähnten Arsenal-Vorführung sagte eine Frau aus München, die ich kurz vorher beim Festival in Österreich kennengelernt hatte: „Ich danke Ihnen für den Einblick in diese mir ganz unbekannte Welt.“ Und man wusste schon, dass wenn man es verglich mit den Sachen, die im DDR-Fernsehen liefen, dass es natürlich auch besondere Sachen waren. Das war so ein ganz anderer Tonfall als das, was offiziell üblich war. Man hat immer daran gedacht, dass es ja letztendlich auch, wenn sie denn nicht vernichtet werden, immer auch Dokumente im eigentlichen Sinne des Wortes waren, und dass man die eben herstellte, und dass 35mm-Film nicht so schnell verloren geht, wie jetzt irgendwelche Daten verloren gehen können. Beim Filmen ging es noch. Ich hab die Texte, die im ersten und zweiten Film waren, ein bisschen erweitert durch die Protokolle, die ich von den kompletten Gesprächen mit Elsbeth und Stupsi hatte. Die sollten mal in so einer Literaturzeitschrift „Temperamente“ erscheinen. Und die Nummer war schon gedruckt und ist dann wegen der Texte eingestampft worden. Also irgendwie ist es ihnen dann doch aufgefallen, was beim Film ja immer noch irgendwie etwas anders funktioniert in der Rezeption.

*Ich hab mir gestern „Herr Zwilling und Frau Zuckermann“ noch mal angeguckt. Der fängt ja an mit einem ganz langen Gang an. Das finde ich sehr schön gedreht. Wie sind Sie an die beiden gekommen?*

Meine Frau hatte einen vergleichenden Artikel gelesen über Johannes Bobrowski, mein Lieblingsdichter, und Paul Celan, der in Czernowitz geboren ist, und ich hatte kein so richtiges Bild von der Bukowina von Czernowitz, Chernivtsi, obwohl es so als literarischer Ort eigentlich ziemlich bekannt war und hab dann gesagt: „Da fahren wir mal hin“ und wir sind dann losgefahren. Durch Polen und dann über Krakau bis zur ukrainischen Grenze und dann da rüber nach Dubrov, also Lemberg. Lemberg war schon ziemlich beeindruckend, sah alles so aus wie Wien sechster Bezirk. Also alles Häuser aus dieser Zeit k.u.k. Inzwischen gibt es ja viel Literatur über diese Gegend, über die Westukraine. Ich hatte als einziges Buch, das ich gefunden hab, einen Reiseführer von 1912 oder 13 über Galizien und die Bukowina, also die beiden Länder in der Westukraine. Und dann kamen wir nach zwei Tagen da an in Czernowitz nachts und suchten wie immer, weil ich das nicht gerne vorher festmache, ein Hotel und fanden eins und sind dann am nächsten Morgen gleich in die Stadt. Und wie in allen größeren Städten, die früher mal zur k.u.k. Monarchie gehört haben, war im Reiseführer als schönste Straße die Herrengasse beschrieben, die so früher hieß. Und dann waren wir in der Stadt und ich fragte eben einen auf Russisch, wo denn die Herrengasse oder wie die jetzt heißt ist. Und er sagte mir, na ja er weiß es nicht, aber ich soll mal mitkommen, er zeigt mir, wo das jüdische Haus in Czernowitz ist, und da treffen sich jetzt wieder die Juden, die hier in der Stadt noch sind oder hingekommen sind. Und da ist einer, der weiß es ganz bestimmt. Und da brachte er mich dann zum jüdischen Haus am Theaterplatz, ein großes Haus, das früher ganz der jüdischen Gemeinde gehörte.

Da in Czernowitz gab es ein deutsches Haus, ein rumänisches Haus, ein moldawisches Haus, ein polnisches Haus. Also für jede Nationalität. Die dort vertreten waren, die hatten alle Nationalhäuser und die lebten auch alle ganz gut miteinander da. Ja, so lernte ich am ersten Morgen gewissermaßen Herrn Zwilling schon kennen. Und da Herr Zwilling ja allabendlich Frau Zuckermann besuchte, ich weiß nicht, ob's dann am selben Tag war oder am nächsten, ja dann kannte ich beide. Also wir hatten keine Kamera mit. Ich hab früher auch nie, auch als es dann möglich war, zu Recherchen Videokameras mitgenommen, sondern immer nur einen Fotoapparat. Und dann hab ich gefragt, dass wir was drehen aber etwas umfänglicher. Und dann sind wir im Winter da hingefahren und haben das erste Mal gedreht mit den beiden. Auch diese Szene mit der der Film anfängt. Und als ich mir dann das Material auf der Leinwand anguckte, das 35mm-Material, dachte ich immer an einen Namen mit Herrn Zwilling. Manchmal mag man ja Leute sehr gerne,



aber sie eignen sich wirklich nicht dazu, dass man mit ihnen dreht, und auf der Leinwand wirkte er wirklich ganz anders, so ein bisschen kauzig. Und man merkte natürlich, dass das auch eine klassische Situation ist, also Pessimist und Optimist die beiden zusammen. Wobei immer noch nicht ganz klar war, dass sie so stark im Zentrum des Films sein würden. Wir haben dann viel mehr noch ringsherum, das guck ich mir gerade wieder an am Schneidetisch, auch fertig geschnittene Szenen, die es noch gibt aus der Zeit. Aber es war dann eben Herr Zwilling und Frau Zuckermann.



Natürlich braucht man wahrscheinlich auch einen Blick dafür und muss sich gewissermaßen den richtigen Leuten nähern und sie fragen, ob man vielleicht mit denen drehen kann. Vielleicht ist es ein Geheimnis, vielleicht ist es ganz einfach, aber es ist eben schön, Menschen kennenzulernen, und dann kann man sie auch ohne Probleme ein bisschen öfter wieder besuchen. Ich hab auch Herrn Zwilling und Frau Zuckermann ja immer noch mal besucht. Herr Zwilling war auch in Berlin als die Premiere war im Kino.

Er ist dann leider sehr bald gestorben, und Frau Zuckermann hat bis 2002 gelebt. Ich hab dann auch mit ihr noch Gespräche aufgenommen. Als wir in Sarmatien gedreht haben, hab ich dann mit ihrem Sohn, mit dem wir damals auch schon was gemacht hatten, da gedreht.



141.Einst.\_2.22.08.Min



142.Einst.\_2.48.23.Min



143.Einst.\_11.14.Sek



144.Einst.\_44.09.Sek

*Hat Sie damals die Gegensätze gereizt an diesen beiden Leuten oder die Geschichte dazu?*

Paul Celan, ich weiß nicht ob Sie ihn kennen, er war ja auch ein berühmter Dichter, der dann weggegangen ist und sich später in Paris das Leben genommen hat. Also, mich hat das Thema erst mal interessiert, wie das so war Geschichte und Leben. Und klar war mir natürlich auch, dass das ja die beiden einzigen echten Czernowitzer Juden waren, die es überhaupt noch gab, dass man so was natürlich irgendwie aufbewahren möchte. Ich meine, ihre Lebensgeschichten sind einfach so einzigartig.

*Wenn Sie zusammen arbeiten mit Thomas Plenert, wie sieht Ihre Zusammenarbeit dann aus? Hat er seinen Arbeitsbereich, den Sie ihm überlassen, dass er sich seine Bilder aussuchen kann, und Sie machen ihren Part, oder wie sieht Ihre Zusammenarbeit aus?*

Ich hab ja im Wesentlichen in meinem Arbeitsleben mit zwei Kameraleuten gearbeitet, Christian Lehmann und Thomas Plenert eben. In Wittstock habe ich noch mit Christian Lehmann gearbeitet, weil ich wollte dieses Projekt mit ihm auch zu Ende machen, bevor er sozusagen in Rente geht, und hab aber parallel schon Jahre vorher mit Plenert zusammen gearbeitet. Nach einer gewissen Zeit wird so was auch ein bisschen wortunfähig, weil manches so selbstverständlich ist, dass man's kaum noch beschreiben kann. Beide kommen ja aus einer ähnlichen Schule, also Plenert und Lehmann. Lehmann hat vorher Fotografie studiert in Leipzig da an der Hochschule, die es heute noch gibt. Also beide mit einer starken Affinität zur Fotografie oder auch zur bildenden Kunst. Insofern ist es ihr Beruf auch wirklich gewesen, die Bilder zu machen. Dann gehörte natürlich dazu, wenn man Szenen dreht und nur wenig Bildmaterial hat, dass sie gewissermaßen schon eine weitgehende szenische Auflösung herstellen mussten.

Also dass man nicht endlos hin und her schwenken konnte mit dem Material, das man hatte. Auf jeder Rolle waren dreieinhalb Minuten bei 35mm, 120 Meter Filmmaterial. Das war sehr kostbar, also konnte man die Kamera nicht nur laufen lassen, sondern die Einstellungen hatten auch wirklich einen Anfang und ein Ende. Ja, das ist Kameraarbeit, und manchmal hat man sich noch darüber verständigt natürlich, ob man ein bisschen größer aufnimmt oder ein bisschen so. Aber im Wesentlichen habe ich das immer den Kameraleuten auch überlassen und, was Landschaften angeht ja sowieso. Ich hab sie sozusagen an die Orte geführt und so salopp gesagt: „Macht jetzt was draus.“ Und das ist immer gut gegangen. Es ist ja nicht das einzige Problem, das wir sozusagen in der jetzigen Medienwelt haben, ohne dass ich jetzt groß darüber jammern will und sagen will, dass früher alles schöner war. Aber es ist natürlich durch die Art der Arbeit, wenn man bei einem Sender oder für einen Sender arbeitet, dass es so eine Art von Zusammengehörigkeit von Kameraleuten nicht gibt. Das ging oft auch, dass ich immer versucht hab, dieselben Tonmeister zu kriegen. Auch mit einem Kameraassistenten hab ich über 20 Jahre bei dieser Arbeit hinter der Kamera gearbeitet. Ich glaube auch, dass man so ein Langzeitprojekt, wenn man das anders gemacht hätte oder anders hätte machen müssen, über so eine lange Distanz auch nicht ganz so hingekriegt hätte. Wenn man Leuten immer wieder, wie man immer so schön sagt, auf die Bude rückt, dass man immer wieder zu Leuten nach Hause geht, dass die sich auch ein bisschen auf die Leute einstellen können, und dass da nicht neben mir jemand sitzt, den ich nicht kenne, und den die vor der Kamera schon gar nicht einschätzen können. So was überträgt sich glaube ich. Ausgesprochen oder unausgesprochen ist die ganze Situation, auch wenn nicht immer alle mit im Zimmer sind, spüren die Leute das glaube ich ganz genau. Und da braucht ja nur einmal ein festangestellter Fernsehkameramann zu sagen, er muss jetzt aber nach Hause, weil seine Arbeitszeit abgelaufen ist, dann ist man völlig angespannt und schon ist die ganze Drehsituation geplatzt. Also, das gehört, glaube ich, wirklich dazu dieses Zusammensein, also nicht nur zwischen den Protagonisten und mir. Es sind nicht immer Freundschaften entstanden, aber immerhin doch so, dass man sich gut kannte. Das Verhältnis zu den Kameraleuten war so, also, wir haben uns mindestens außerhalb von Dreharbeiten so oft gesehen wie während der Dreharbeiten. Und da wir gerade von Frau Zuckermann sprachen, also Frau Zuckermann hat es auch ganz genau gemerkt. Also, wir hatten unsere große Kamera, wo man manchmal denkt, dass das störend ist, wenn man irgendwie nach dreieinhalb Minuten abrechnen muss und dann eine neue Rolle einlegen oder das Objektiv wechseln muss. Aber das waren dann immer so Momente, wo sie dann

sagte: „Aha, so ist das also, so ist eure Arbeit.“ Und dann hat sie gemerkt, dass das von uns auch ernsthaft gemeint war, wenn wir so oft eine Rolle wechseln und so oft das Objektiv wechseln mussten, dass das ja nicht einfach nur ein Freizeitvergnügen ist, sondern dass das auch ernsthafte Arbeit ist. Ich hab auch bei denen, mit denen ich lange zusammengearbeitet hab, ganz selten überhaupt selbst mal durch die Kamera geguckt. Das war dann manchmal anders, als man sich's vorgestellt hat. Und wenn man es dann genau betrachtet, dann ist es manchmal auch schön, dass es anders ist, als man sich's gedacht hat. Das ist auch so eine bestimmte Überraschung dann, da man ja vorher immer so zwei Wochen oder drei Wochen warten musste bis wir wieder zu Hause waren und das Material im Kopierwerk entwickelt war und man es überhaupt sehen konnte. Dann war die Überraschung natürlich entweder besonders groß oder man hatte schon vergessen, wie man es sich eigentlich vorgestellt hatte.

*„Holunderblüten“ fand ich sehr poetisch, auch von den Kindern her, wie die ihre Träume widerspiegeln und was sie gerne mal werden möchten und so. Oder wie der kleine Junge liest in diesem Schilf und dieser Wind kommt dann, das fand ich ganz toll vom Ton her. Das wird lebendig, die Natur dadurch auch. Und auch wie stolz der Junge immer wieder ist und auch wie willig er ist, was zu erzählen vor der Kamera. Aber wie sind Sie damals auf dieses Dorf gekommen?*

Die ganze Geschichte war so, dass ich irgendwie den Wunsch hatte, da gerne mal wieder hinzufahren. Ich hatte schon ein paar Filme in der Gegend gemacht und da sagte dann Barbara Frankenstein zu mir: „Du hast ja nie einen Film über Kinder gemacht.“ Ich hab mal einen gemacht mit Kindern, der ist aber in der DDR nicht erschienen, der hieß: „Alle Tiere sind schön da“ und war so'n bisschen absurd. Aber Barbara Frankenstein sagte zu mir: „Du hast ja in vielen Filmen immer Kinder, auch in „Kalte Heimat“ ist ein Junge und in „Die Wismut“, der Film über den Uranbergbau in der DDR, immer tauchen irgendwie Kinder auf. Willst du nicht mal einen Film einfach nur über Kinder machen?“ Ja, und dann sind wir einmal, was ich eigentlich sonst nie gemacht habe, mit einer kleinen Kamera hingefahren. Ein paar Einstellungen sind auch drin, man sieht das auch, wenn das Bild etwas schlechter wird. Sonst haben wir Kinder eben, wenn sie irgendwo baden, zufällig gedreht, und diesmal wollte ich einfach mal sehen, wenn man sie jetzt so völlig anders fokussiert, was es überhaupt für ein Gefühl ist. Und dann sind wir losgefahren und nach drei Tagen wusste ich, das geht, wenn man irgendwo Kinder sah und anhielt und dann mit ihnen drehte, dass sie ankamen und neugierig waren. Das würde hier gar nicht gehen,

die Eltern würden sofort auf einen zustürmen auf dem Spielplatz hier. Aber da auf diesem riesigen Abenteuerspielplatz war das völlig natürlich. Also, ich merkte, dass das ging, und dann hab ich in dem Film eigentlich noch weniger gefragt als sonst. Also wir hatten die Tanja mit, diese Ukrainerin, die zwar, da sie Ukrainerin ist, nicht russische Muttersprachlerin ist. Aber da im Königsberger Gebiet, im Kaliningrader Gebiet, ohnehin alle Nationalitäten durcheinander wohnten, konnte sie als junge Frau mit den Kindern umgehen. Also sie konnte die Kinder dann auch mal, wenn die traurig waren, in den Arm nehmen und mit denen reden und hat Geschichten erzählt. Und sie ist mit Rooney, so haben wir ihn immer genannt wie den englischen Fußballer, den Jungen, der da zu Fuß vorliest, mit dem ist sie immer um die Wette gerannt. Es war sozusagen als Auflockerung. Und sie hat dann mit den Kindern manchmal vorher gesprochen und hat einfach pauschal gesagt, was uns so interessiert. Und es gibt eine Szene in dem Film, wo der Junge dann, als die anderen dazukommen, wo man dann merkt, dass er sozusagen das weitergibt an seine Freunde: „Erzähl doch mal dä dä dä und so ...“ Also bis es kein Frage- und Antwortspiel ist, sondern man merkt ja auch sehr schnell, dass die Kinder einfach so in ihrer Welt bleiben und wenn man sie beobachtet beim Spielen, dass sie uns auch ganz schnell vergessen haben. Es war schön, mit ihnen zu drehen. Ich hab jetzt vor zwei Jahren auch nur einen Teil wiedergesehen, wo alle gesagt haben: „Nee, wenn die nach Deutschland kommen, hauen die ab und sind dann sofort weg.“ Und dann haben wir eine Veranstaltung in der Akademie der Künste gemacht, wo vier der Kinder, die inzwischen auch schon Jugendliche geworden sind, wunderbar Rede und Antwort gestanden haben. Und die Akademie der Künste dachte, sie lädt sozusagen noch Schüler aus einer Berliner Problemschule ein, aber die türkischen Kinder haben nur gekichert. Wenn man es im Nachhinein betrachtet, sieht man, was es für ein völliger Wahnsinn ist, was da jetzt passiert, dass diese nationalen Konflikte, immer wieder hochgeholt werden, wenn es irgendwie um politische Dinge geht. Na ja, und dann wurde ich da auch gefragt: „Ja, willst du das denn nicht weiterverfolgen?“ Also ich verfolge es schon, aber ich drehe da keinen Film mehr. Ich hab mit dem Jungen, von dem Sie gerade sprachen, auch noch mal gesprochen, auch mit der Kamera. Aber der Film ist auch in sich stärker abgeschlossen als andere. Das hat bestimmt auch mit dem Alter zu tun. Besonders da in dieser Gegend, wo es wirklich schwer ist das Leben, ist dann plötzlich die Lebenssituation so anders. Also es ist viel stärker ein Bild, auch wenn man unter furchtbaren Bedingungen aufwächst und leben muss. Und das ist, glaube ich, auch das, was auf viele so stark wirkt bei dem Film, dass sie trotz allen Elends auch so eine große Hoffnung ausstrahlen überhaupt.

Und dass, wenn man freundlich zu ihnen ist, dann sind die auch freundlich. So vielleicht.

*Ja, vielen Dank.*

*War das eigentlich eine große Veränderung für Sie von 16 oder von 35mm auf die Digitaltechnik umzusteigen?*

Es gehört nicht zu meiner Generation, die nicht mit den elektronischen Sachen aufgewachsen ist. Ich hab gedacht, na ja, ich schaff das bis ans Ende meines Arbeitslebens so weiterzumachen mit 35mm. Und es ging ja dann immer auch noch, weil der SWR noch ein Kopierwerk hatte. Aber man kriegt es einfach nicht mehr finanziert. Aber klar, es ist schon eine große Umstellung. Meine Kollegen im Westen haben ja gesagt: „Jetzt gehört ihr ja auch dazu, jetzt könnt ihr auch nicht mehr 35 drehen.“ Aber ich hab's ja dann noch Jahre geschafft. Der letzte Film, der noch ganz komplett auf 35mm gedreht ist, war Czernowitz. Die letzten sechs, sieben Jahre, das waren dann auch Ausbelichtungen, und jetzt fahr ich mit einem DCP durch die Gegend und trage keine Kopien mehr. Na ja, es sind, glaube ich, auch nicht nur die technischen Dinge, die sich ja auch sehr stark wieder dem 35mm annähern werden. Für Kameralleute war es natürlich auch ein Ding jetzt of einmal jede Woche 'ne neue Kamera mit 200 Knöpfen dran. Früher hat man die ein- und ausgeschaltet. Die Belichtung war für Kameralleute wahrscheinlich schwieriger. Ich hätte den Schnitt natürlich richtig lernen können, aber da ich nicht will, dass alle Gewerke sozusagen im Film rausfallen, hab ich immer mit einer Schnittmeisterin, wie es früher hieß und jetzt Cutterin, weitergearbeitet. Und ich hab mich dann, um nicht in die Versuchung zu kommen, das dann alles selbst zu machen, auch nicht so sehr damit beschäftigt. Es ging bei mir mit 35mm auch schneller. Ich meine, diese körperliche Arbeit war für die Schnittmeisterin natürlich immer ein ziemliches Ding. Aber wenn sich, wie beim letzten Film, dann plötzlich irgendwie zwei korrupte Halbbilder eingeschlichen hatten und das ganze Projekt immer wieder zusammenbrach und in drei Wochen langer Arbeit irgendwelche Fehler, sitzt man immer wie auf Kohlen. Ich hab noch nie erlebt, dass überhaupt nischt passiert ist bei dem Schnitt. Früher ist mal die Bildlampe kaputt gegangen, dann hat man aufgeklappt, die konnte man wie 'ne Glühlampe auswechseln und es ging wieder. Und natürlich der mangelnde Widerstand des Materials, dass man innerhalb von kurzer Zeit 27 Fassungen herstellen kann. Also dieser Widerstand des Materials, da ist man zwar ein bisschen schwerfällig, dass man, bevor man wieder was verändert, doch noch mal lieber drüber nachdenkt. Aber es ist nun mal

so. Also, es ist bestimmt eine Umstellung und ich weiß nicht, ob es insgesamt gut ausgehen wird, dass sich das wieder so irgendwie einpendelt, dass man normal damit arbeiten kann. Aber vielleicht ist es für Leute einfacher, die damit von vornherein aufwachsen. Wobei, ich merke auch, dass die dies sozusagen so im Blut haben, dass die es oft auch gar nicht mehr erklären können oder schon so damit verschmolzen sind, dass sie sozusagen manchmal der ganzen Technik so etwas unterlegen sind, dass sie dann eben einfach vieles durch so ein gewisses Huit... überspielen, ... ja.

*Aber der Film wächst im Prinzip bei Ihnen beim Drehen und nicht beim Schnitt. Ist das geblieben?*

Ja, ich meine, es ist beides. Manche haben gefragt: „Wie schneidest du denn?“ Ich sage: „Man schneidet einfach nicht den ganzen Film durch in einer Reihenfolge, man hängt das Material erst mal so aneinander, wie man es gedreht hat, und dann kann man sehen. Auch was die Annäherung an Menschen angeht, die man dreht, geht es ganz selten, dass man das, was man am Ende gedreht hat nach vorne macht, oder man macht es aus ganz bewussten Gründen. Aber natürlich ist es erst mal Material, es darf natürlich nicht mehr sein, als man beherrschen kann.“ Also ich kann mir nicht vorstellen, wie die Cutterinnen mir jetzt immer erzählen, dass sie manchmal 150 oder 200 Stunden auf den Tisch kriegen. Das ist für mich nicht mehr beherrschbar, weil man schon soundso viele Wochen braucht, um sich das anzugucken. Ich meine jetzt, bei einer normalen Produktion. Wenn man eine Sache verfolgt über Jahre, ist es noch was anders, aber wenn man innerhalb einer normalen Zeit einen Film fertig schneiden soll, dann ist es natürlich schwierig. So viel Material kann man sich ja schon kaum merken, wie soll man noch entscheiden können, welche zwei Filmenden man sinnvoll aneinanderfügt. Also, das geht bei so viel Material glaube ich nicht. Außerdem wäre ich auch viel zu faul dazu. Ich kann mir nicht vorstellen, dass es auch Spaß macht, sich so durchquälen zu müssen. Aber insgesamt, wenn ich noch ein bisschen was drehen will, muss ich einfach gucken womit ich drehe. Hab mir schon ein paar Prospekte besorgt, mal gucken.

*Vielen Dank.*