

Jürgen Böttcher



Gespräch: 11.07.2013

Über die Filme:

Drei von vielen (1961, Regie)*

Ofenbauer (1962, Regie)*

Rangierer (1984, Regie)

Wäscherinnen (1972, Regie)

Die Mauer (1990, Regie)

Wenn ich mit Jürgen Böttcher telefoniere, meldet er sich immer mit dem Namen Strawalde. Nach dem Studium der Malerei an der Hochschule für bildende Künste in Dresden absolvierte Jürgen Böttcher ein Regiestudium an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam und arbeitete bis 1991 im Dokumentarfilmstudio der Deutschen Film AG (DEFA) in Berlin. Heute malt er und macht kleine Beobachtungen mit einer Mini DV Kamera. Seine Bilder und Filme zeigt er vor großem Publikum. Am 11. Juli 2013 machte ich mich auf den Weg zu ihm, zusammen mit Peter Badel, der mit ihm befreundet ist. Jürgen Böttcher wohnt in Berlin nicht weit vom Tierpark So heißt auch ein Film von ihm. Im Internet hatte ich schon Fotos seiner Wohnung gesehen, die gleichzeitig sein Atelier ist. Nach einer kurzen Begrüßung montieren Peter Badel und ich im Badezimmer über dem Waschbecken erst mal einen alten Spiegelschrank ab und hängen einen neuen auf, während sich Jürgen Böttcher im Wohnzimmer mit einer Filmstudentin unterhält.

* Filme ohne Contact Sheet

Diese Aktion dauerte fast zwei Stunden, und danach war es zu spät für das Gespräch. Ob ich am Tag darauf wiederkommen darf? „Nicht vor 13 Uhr“, sagt Jürgen Böttcher. Am nächsten Tag wartete er schon mit Tee auf mich. Ich beschrieb mein Promotionsvorhaben und baute danach die Kamera und den Ton auf. Dann begann er zu erzählen. Seitdem besuche ich Jürgen Böttcher regelmäßig und habe sieben Gespräche mit ihm in seiner Wohnung über verschiedene Schwerpunkte in seiner Arbeit, die mir aufgefallen waren, aufgenommen.

Ich habe mir gestern deinen Film Wäscherinnen noch mal angeschaut und bewundere deine Beobachtungsgabe. Wie war das damals für dich bei der DEFA zu arbeiten?

Jürgen Böttcher: Also die „Wäscherinnen“ war keine Idee von mir, sondern das war ein Auftrag, das ist schon ein großer Unterschied. Und 1972 ging es ja bei mir immer gerade so, gewisse Dinge musste ich einfach liefern, damit ich noch einigermaßen über die Runden kam. Diese Sache mit dem Verbot von „Drei von vielen“ und von „Barfuß und ohne Hut“, das wirkt ja alles nach. Und dann der verbotene Spielfilm und dann danach wieder wie weiter? Der „Barfuß und ohne Hut“-Film“ wurde 1964 verboten, und dann hat man mir die Chance gegeben, dass ich im Spielfilmstudio was machen kann. Da war ich als Gast. Und dann wurde der Spielfilm mit großem Aplomb verboten, und dann musste ich reumütig wieder zurück. Eigentlich hätte ich die Kurve kratzen müssen und alles lassen müssen, aber nun war ich schon als Maler nicht existent, hatte zweimal studiert, und ich wollte ja was mittun, und folglich hab ich diese Art Folter mitmachen müssen. Und ich wusste genau, jetzt wird's ganz schlimm, jetzt nun wieder da in dieses Studio. Und da kriegte ich als Strafarbeit „Der Sekretär“. Das war der erste Film in allen sozialistischen Ländern über einen Parteisekretär. Also, selbst die Sowjetunion hatte keinen Dokumentarfilm über einen Parteisekretär, und das war natürlich eine ganz harte aber interessante Aufgabe. Dieser Film wurde dann nicht verboten, aber nicht gezeigt, weil der Sekretär zu menschlich war und weil zu viele Wahrheiten drinsteckten. Kennst du den „Sekretär“? Kennst du nicht? Na ja, das ist viel spannender als „Martha“! Ja, und wenn du jetzt fragst, die haben alle was zusammen miteinander zu tun, sind aber in einer völlig anderen Art entstanden. Also „Wäscherinnen“ zum Beispiel da war eine neue Politik. Also, da war Honecker, glaube ich, und es ging jetzt, ein klein bisschen nicht mehr gar so ideologisch, nicht mehr gar so strategisch, sondern ein klein bissl mehr nach ihren

Bedürfnissen. Und da ging es eben darum, dass man dann auf einmal gewissermaßen indirekt zugab, dass das ganze Dienstleistungsgebiet zu sehr missachtet wurde, also im Gegensatz zur Schwerindustrie, damit das Ding klappt. Und jetzt haben die gemerkt, die Leute sind saunzufrieden, wenn das nicht genügend da ist. Und da haben die eben den Auftrag gegeben. Wir waren ja gleich neben dem ZK der Partei, das war ja ein Katzensprung, das stand ja direkt nebeneinander. Dieses DEFA-Dokumentarfilmstudio war früher auch Wochenschau und verrückterweise auch gleich am Gendarmenmarkt, was für mich sehr wichtig war, als das Schauspielhaus noch eine Ruine war. Die ersten Jahre musste man immer früh da sein und sich eintragen, aber man hatte ja nicht jeden Tag zu tun. Und dann habe ich immer auf den Ruinen mit einem Buch oder mit einem Zeichenblock auf den Treppen, wo dazwischen kleine Birken waren auf diesen Ruinen von diesem Gendarmenmarkt, gesessen. Deshalb spielt dieser Gendarmenmarkt in meinem Spielfilm eine große Rolle. Und weil ich ja auch weiß, wie die Leute vom russischen Alexandrow-Ensemble nach dem Krieg dort irgendwie auf den Ruinen saßen, Tausende, und wie die da diese verrückten Tänze und diese Musik ... Das war für mich natürlich alles gleichnishaft bis zum Gehnichts mehr. Und deshalb war das für mich auch verrückt, dass ich dort eben praktisch meine Arbeitsstelle hatte. Und da haben die eben einige Leute und mich verklittert, haben gesagt, wir brauchen einen Film über Dienstleistung, also über junge Leute, über Nachwuchs, der Nachwuchs fehlt. Und sie baten mich halt einen Film zu machen. Und da habe ich gesagt: Aber wie, was, warum? Und da haben die gesagt, das sind etwa 70 Berufe. Also Uhrmacher, Klempner, also zehn bis zwanzig Berufe haben die mir vorgezählt. Und da hab ich dann gesagt, mich interessieren die Bäcker,



13.Einst._3.05.Sek



14.Einst._4.13.Sek



15.Einst._5.07.Sek



16.Einst._3.09.Sek

die Fleischer



21.Einst._6.10.Sek



22.Einst._7.20.Sek



23.Einst._4.20.Sek



24.Einst._2.22.Sek

und die Wäscher.



37.Einst._18.04.Sek



38.Einst._10.12.Sek



39.Einst._23.21.Sek



40.Einst._11.21.Sek

Und das war eben, wie soll ich sagen, das war schon bildmäßig gedacht, auch gleichnishaft, philosophisch. Ich werde bei denen reingucken. Und das sieht man genau in dem Film, wenn du ihn ein bisschen in Erinnerung hast. Also, wir sind bei den Fleischerlehrlingen, und dann sind wir bei den Bäckerlehrlingen und sehr schöne Bilder, und dann sind wir bei den Wäscherinnen. Und das habe ich im Grunde alles selber entwickelt, das ist dann meine Erfahrung. Und so hab ich das Thema ausgekundschaftet, und so hab ich eben den Film gemacht. Und das ist ja dann das ganz Eigene an dem Film von mir. Das weniger Eigene ist eben der Kommentar. Die ganz schlimme Sache war immer der Kommentar, weil es da immer besonders ideologisch wurde. Und in dem Falle war es auch schlimm, ich sag keine Namen, aber so ein Film musste immer durch die Gruppe, Gruppenabnahme, und dann Hausabnahme und dann Staatsabnahme, dann Filmminister. In der Gruppe gab es dann schon immer die ersten Hürden. Ein Regiekollege hat da immer gesagt, das ist nicht durchzukriegen, und die sind zu frech, und da muss mehr rein, warum die überhaupt, und die sind nicht so feige. Und deshalb wurde dann diktiert, dass das dann reinkam. Den Kommentar hat übrigens der Peter Vogt geschrieben, der dann später berühmte Dokumentarfilme gemacht hat und später bei Heynowski war. Der mich aber schon früh als Jüngerer verehrt hat, der hat so was fertiggebracht. Der war Brecht-Schüler. Und dann steht da immer Arbeit, arbeiten, Frauen in der Industrie muss geholfen werden, also durch das Wäsche waschen. Und das wurde immer so reindiktiert, das musste ich dann ertragen. Ja, das hat mich angekotzt bis zum Gehnichts mehr. Ansonsten ist der Film sehr stark, völlig von meinen Erfahrungen und denen des Kameramanns und so geprägt. Und von eben, was ja der Witz des Dokumentarfilms ist, von einer ganz verrückten Begegnung mit diesen überwiegend jungen Mädchen. Also, ich meine, so was ist ja keine leichte Arbeit. Ich war 41 Jahre alt 1972. Für die war man ein alter Onkel, ist doch klar. Und lustig war, da war mein Kameraassistent immer ausgeliehen, der war von der Filmhochschule, der war aus Ghana oder was, ein Schwarzer, ein herrlicher Kerl. Der war nicht immer dabei, aber ab und zu. Aber die konnten mich auch gut leiden, also so war's ja nicht. Es war also doll, diese

Mädchen hatten ja alle nicht grade das stärkste Selbstbewusstsein über ihren Beruf. Die wussten genau, das ist so untere Stufe. Die Zensuren haben einfach nicht genug geklappt. Und dann wollten einige lieber Mechanik machen, da war wohl nichts mehr frei, und dann sind die eben bequatscht worden, dass das eine ganz tolle Sache ist, und sie in einen ganz modernen Betrieb kommen und so. Das war auch interessant, dass denen am meisten Spaß gemacht hat, so richtig die Kessel voll zu hauen und dann Dampf. Und der Witz war, dass sie viel mehr Dampf gemacht haben als nötig war.



101.Einst._4.15.Sek



102.Einst._6.11.Sek



103.Einst._4.17.Sek



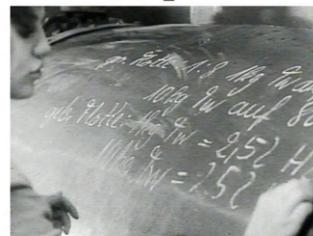
104.Einst._5.01.Sek



105.Einst._5.01.Sek



106.Einst._5.11.Sek



107.Einst._5.01.Sek



108.Einst._16.12.Sek

Erstens wollten sie angeben und zweitens wollten sie mir das liefern, weil sie dachten, das macht mir Spaß, dass ein bissl Leben in der Bude ist. Das ist natürlich eigentlich total übertrieben und nun könnte man sagen, das ist nicht authentisch. Das ist aber authentisch von der Begegnung. Also, für mich ist der Grad der Wahrhaftigkeit nicht etwa ein toter objektiver, sondern das Geheimnis. Ich sag mal: Die Seelenachse des Dokumentarfilms ist eben die Wahrheit der Begegnung, und die Begegnung ist schon eine Veränderung der normalen Möglichkeit. Also diese Mädchen, die waren eben ganz anders, als wenn die wochenlang allein da diese Scheiße machen. Und davon hab ich natürlich für meinen Film, wie ich es sehe, profitiert. Und ich hab die Mädchen dazu gebracht, dass sie mir gegenüber in die Kamera sogar über Liebste sprechen und so. Und das war mir eben sehr kostbar. Aber ich musste auch die Vorgänge genau zeigen. Dieser Tanzabend mit „Stramüll“ war das Einzige, was ich unheimlich bitter bereut hab. Der Kameramann war so ein großartiger Kameramann, der hat dann später eigene Filme gemacht. Aber in dem Falle war er zu genau, zu penibel. Als dann dieser Tanzabend war, hatten wir keine BL-Kamera. Dann wollte ich immer, dass er auch mal die Kapelle dreht, weil die Jungs von „Straßen und Müll“ ja wirklich wie so harte Stones spielen. Und das hat er einfach abgelehnt, weil das dann nicht synchron wäre. Und ich hab dann pariert und ärgere mich

noch heute. Und wenn ich mit dem Film in Amerika bin und die sagen: „Was ist denn das für eine Musik?“ „Ja,“ sage ich, „das waren die von der Straßenmüllreinigung, also auch die Niedersten. Die haben selber die Musik gemacht.“ Also insofern kommt auch die Musik aus der Sache, die ist nicht dazu, sondern die kommt halt aus unseren Begegnungen. Das ist eben das, was ich so kostbar finde an solchen Filmen.



69.Einst._4.20.Sek



70.Einst._27.10.Sek



71.Einst._6.06.Sek



72.Einst._10.11.Sek



73.Einst._8.08.Sek



74.Einst._7.00.Sek



75.Einst._8.19.Sek



76.Einst._7.02.Sek

Der Höhepunkt ist aber für mich, dass sie dann sogar über ihre Freundschaften, über ihre Liebe sprechen, und dass sie dann das Foto zeigt, von dem, den sie heiraten wird und so ...



113.Einst._6.13.Sek



114.Einst._8.14.Sek



115.Einst._51.04.Sek



116.Einst._31.03.Sek



117.Einst._29.13.Sek



118.Einst._28.22.Sek



119.Einst._31.15.Sek



120.Einst._7.21.Sek

Das hat eben wieder diese Dimension wie zum Beispiel ein Liebesgedicht bei Brecht, wenn ein armes Mädchen träumt und auf einmal geht es in eine authentische Geschichte über junge Mädchen, die in so einem komischen Beruf arbeiten. Dann ist dir ja nicht dieses Gleichnis entgangen dieser stürzenden Wäsche, also diese Art Metapher, wo ich jetzt wieder sage, das streift das Philosophische. Wenn du so willst, sind wir ja alle in die

Welt reingeworfen worden ungefragt. Und ich staune so oft, dass die Menschen sich an all das gewöhnen. Die laufen alle rum, als wär das ganz normal, ich meine die meisten. Und ich sehe die Welt oft so, dass ich merke, wir sind ja irgendeine geheimnisvolle Kraft. Die einen sagen immer, es wäre der liebe Gott oder der hat einen ungeheuren Marathonlauf angestiftet, und alle torkeln dann und wollen gute Berufe haben, wollen gut leben. Das ist geheimnisvoll eigentlich bis zum Gehnichts mehr. Wenn man dann noch die Tierwelt dazu nimmt, zum Beispiel wenn man jetzt auf einmal hier einen Fuchs so langlaufen sieht. Oder Dobsi war jetzt bei einer Bekannten über Nacht, da kommen Waschbären rein. Also, wie jetzt auf einmal eine bestimmte Tierwelt dahinterkommt, dass sie in einer Großstadt besser zu Rande kommt, weil sie von den Resten besser leben können, finde ich hochinteressant. Verstehst du, das ist spannend. Ich will nur sagen, das mit dieser stürzenden Wäsche, das ist ja eben klar völlig aus der Sache entwickelt. Aber andererseits wird es enorm zur Metapher mit dieser Geröllmusik, ich sag mal Geröllmusik, mit dieser enorm harten, aber verrückten Musik, die was anpeitschen sollte. Und während du dann in dem Ding siehst, wie diese kleinen Jungen dasitzen und saufen alle, Lehrlinge für Straßenmüll, Straßenreinigung, Stra-Müll, also Straßen- und Müllreinigung. Ich meine, gleichnishafter geht's doch nicht. Und wenn du dann erlebst, dass so ein Film ein paar Leuten zu Herzen geht, noch zig Jahre später. Also, die haben den Film angenommen. Der lief aber kaum in den Kinos, das war noch als Vorfilm gedacht. Und dann haben irgendwelche Leute im Fernsehen, die wollten dann endlich mal ganz kühn sein und haben das im Fernsehen gezeigt. Und dann hatten die mir mitgeteilt, also die haben die Rechnung ohne die deutschen normalen Hausfrauen gemacht, es gab nicht einen einzigen Brief, der sich bedankt, sondern nur Drohbriefe: „Wir wollen nicht so'n Dreck sehen, die Mädchen sollen nicht über ihren Liebhaber ..., ich will meine Wäsche in Ordnung haben, und wie die mit der Wäsche umgehen!“ Und solche Briefe wurden mir dann mitgeteilt. Die haben ja auch so einen Posten, wie nennt man das, Rückmeldungen. Gibt es ja heute im Fernsehen sicher auch, wenn jetzt ein Film läuft, von dem dann auch Kritik kommt aus der Bevölkerung und nicht nur von Profis. Na, ja, und da war ich ja doch wirklich etwas verdattert. Da denkt man immer, wenn man den Leuten ein bisschen mehr Wahrheit zeigt, bei dieser scheiß Ideologiesauce sonst, dass das ein klein bisschen quittiert wird, aber nein, nein. Andererseits zeigt es eben auch schon wieder, dass auch so ein Film schon genügend provoziert. Also, dies ist das total Unerwartete. Die Mädchen sollen praktisch als kleine Lehrlinge ihr Ding machen, aber dass sie auf einmal solche Persönlichkeiten sind, die sagen: „Da krieg ich zu wenig Geld, und das ist ungerecht, und

hier im Waschhaus gefällt's mir aber und sonst nicht.“ Und auf einmal wird es dermaßen griffig. Und das Tolle ist ja im Dokumentarischen, das ist eben nicht einfach nur die Wahrheit, sondern die Wahrheit ist, dass diese Mädchen einfach eine öffentliche Kamera geben. Das ist auch bei „Martha“ so. Was die da alles erzählt, die weiß ja ganz genau, das sagt sie nun praktisch der Öffentlichkeit. Und das ist ein riesiger Unterschied, ob man ein Interview für eine Zeitung gibt oder ob man es so unter Brüdern sagt. Aber ich finde eben dieses Selbstbewusstsein, sogar diese Art von Mut, auch einfach: „Pfeif drauf, wir sagen, was wir denken“, dass das eben in der DDR dann nie so weit gehen konnte, dass die auch sagen konnten, dass sie die Stasi unerträglich finden oder, dass junge Leute an der Mauer abgeschossen werden. Und das war eben dann der Punkt, wo ich langsam merkte, ich will nicht mehr mit Leuten reden. Denn die sagen manche Dinge wunderbar, aber die Hauptsachen kann man nicht bereden, unter denen wir alle leiden. Und deshalb habe ich gedacht: Jetzt nicht mehr! Und da hab ich nachgedacht, und deshalb hab ich dann „Rangierer“ gemacht. Also kein Kommentar mehr und die Leute auch nicht fragen. Farocki hat ja gesagt, mit dem Film hat der Böttcher eine völlig neue Stufe im Dokumentarfilm angefangen, eine ganz neue Ära. Und das stimmt. Der Film hat auch so was von provoziert. Na ja, es klingt jetzt wieder sehr selbstgerecht, was ich da erzähle, aber vielleicht ahnst du, das ist ja ein Lebenswerk, man hat zig Jahre reingesteckt. Und die Frage ist, ob so was Bestand hat, ob so was sich über die Jahre als gewissermaßen gültig und wahrhaftig herausstellt oder eben nicht. Und da kann ich einfach, ich sag's mal immer so selbstironisch, selbstkritisch, dann kann ich einfach zu einer gewissen Genugtuung kommen, dass die Dinge nach wie vor eigentlich keine große Wirkung haben. Die haben eben nicht so eine Wirkung wie „Lola rennt“, aber sie sind in der Welt. Und wenn sie mitunter ein paar Leute erreichen, dann ist es für einige vielleicht eben Augen öffnend. Und bei dem Begriff bin ich ja genau dort, wo ich hinwill als Maler, als ursprünglicher Maler. Ich gebe ja zu, dass Leute auch andere Filme machen können, die mehr von der Literatur kommen, vom Analytischen, vom Journalismus. Es gibt ganz verschiedene Wege, die man gehen kann. Aber einer der Wege, die für mich eben am ergreifendsten sind, sind die Dinge, wo auch die ganze Bilderwelt mit hineinkommt. Also, für mich ist das einfach, wenn da ein paar Mädchen waschen, eben auch ein Bild. Und zwar geht das zurück bis auf Degas. Also, wenn der die Tänzerinnen, auch Wäscherinnen, gemalt hat, die schönen Wäscherinnen. Oder auch in der Literatur bei Brecht das Weißwaschen, für andere das Linnen waschen und die Wäsche für die Hochzeit. Also, eigentlich ist das ganz anrührend dieses Gleichnis. Und so ähnlich ist das natürlich genau mit dem Backen.

Unser täglich Brot gib uns heute ..., und der Mann, der uns das Brot backt jeden Tag. Das ist eben diese Dimension, dass wir einsehen, dass jeder auf verschiedenen Teilgebieten was tut, dass wir nur durch das Zusammengesetzte der Bemühungen gewissermaßen etwas sind. Und das wird so oft vergessen. Und mit solchen Dingen kann ich in solchen Filmen, auch bei „Rangierer“, für den, dem der gerade dafür ein klein bissl Sinn entwickeln will, diese Ader öffnen. Aber wodurch? Durch enorme Bilder und durch einen Rhythmus, der stimmt, der einen nicht unterbricht, der nicht haspelt. Das ist eine Sache, dass ein Bild, dass ein Vorgang, wenn du so willst, zur Wirkung kommt. Und deshalb muss man einen Vorgang gewissermaßen erfassen. Und viele Filmleute erfassen gar nicht mal den Vorgang richtig, und dann schneiden sie ihn noch zu kurz. Es gibt, das wirst du nicht kennen, einen enormen Essay von dem großen Musiker. Oh, jetzt ist er weg ... ein Freund von Brecht ... [Hans] Eisler, der heißt: „Über die Dummheit in der Musik“. Der war mal in so einem Forum abgedruckt in den 50er-Jahren. Leider hab ich den nicht mehr, ist irgendwie verloren gegangen, aber der hat tiefe Wirkung auf mich gehabt. Und ich hab dann später immer gedacht, man müsste mal ein Buch schreiben über die Dummheit im Film, weil der Film neigt dazu, dass er die Mittel einfach zu sehr quirlt und im Grunde dem Gegenstand zu wenig vertraut und dann zu viel reinmatscht. Wie ein schlechtes Gericht, wo nicht die reine Sache drin ist, sondern noch tausend Sachen, damit es gewissermaßen jetzt die Leute zum Fressen verführt. Also, ich bin darin ganz radikal, und ich sag es noch mal, so altmodisch. Ich halte mir zugute, dass ich gewissermaßen eine Art Reinigung probiert habe, und das geht erst mal los in der Natur der Arbeit. Also zum Beispiel so ein Film wie „Martha“, der ist vielleicht eins zu drei gedreht, also höchstens. Ich will nur sagen, das bedeutet, dass man eben während man dreht, sehr stark fühlt, was man dreht und was man nicht dreht. Also, wenn man da etwa drei Wochen ist und man unentwegt drehen würde, wie heute die Leute mit den Kassetten, also da wird das ein riesiger Mulm. Und ich weiß noch, der Kameramann, der hat tolle Arbeit geleistet, aber wir waren uns nicht so vertraut. Ich hatte da nicht den Kameramann, den ich immer habe, das ging da gerade nicht. Ich hatte erst den [Christian] Lehmann, mit dem hab ich die wichtigsten Filme gemacht. Dann wichtige Filme mit dem [Werner] Kehlert, und später hab ich dann schon angefangen wichtige Filme mit dem Noch-Studenten [Thomas] Plenert, den Film „Im Lohmgrund“ zu drehen. Der hatte aber grade einen Spielfilm, konnte also nicht mitmachen. Und da hat eben der [Wolfgang] Dietzel, der ein großartiger Kameramann ist, aber wir waren uns psychologisch nicht so nahe, gedreht. Der war immer beunruhigt, er ging immer mit einem Motivsucher raus. Da war so eine große Holzbaracke, so wie im

Western, dort konnte man eben fressen und Tee trinken und im Winter rauchen. Und da kam der immer rein und sagte: „Jetzt ist doch gerade so und so ...“ Ich sage: „Nee, es ist jetzt nicht.“ Also gut, es war dann auch so ein Spiel. Ich hab das immer verglichen, ich war zum Glück nicht im Krieg, aber in einer Schlacht, dass man nicht unentwegt rausgeht und losballert, sondern dass man so ein Gefühl haben muss, wann ist es gut. Und das ist, denke ich, für alle Sachen gut. Und für einen Film ganz stark. Zum Beispiel finde ich ja auch, dass schlechte Regisseure die Mitarbeiter gewissermaßen unruhig machen, wenn die unentwegt bereit sein müssen. Das bringt einen Verschleiß und bringt keine gute Verfassung für die Kunst. Aber wenn es Sinn hatte, zum Beispiel in “Rangierer“, da haben wir wochenlang nicht gedreht, weil ich Schnee wollte. Das war genau in einer Zeit, wo eigentlich Schnee war, es war aber kein Schnee da. Und da haben wir immer in so einem dämlichen Hotel in Dresden gewartet. Und ich hab gestaunt, dass die Produktion nicht gesagt hat: Jetzt müsst ihr endlich drehen. Da war doch wirklich, sage und schreibe, nur ein Tag Schnee und eine Nacht und das war’s schon wieder. Und wir hatten eben die Fähigkeit zu warten, weil wir uns dermaßen gut verstanden. Die Hälfte des Films ist eben dann im Grunde in der einen Nacht und einem Tag gedreht. Der Film hat so viel Schneeszenen, wie wichtig sind. Das war eine Sonderleistung für alle, ob Kamera, Kameraassistent, Tonmeister, von mehr will ich jetzt gar nicht reden. Das ist fast ein Vergleich, das klingt jetzt komisch, von der sogenannten Filmkunst mit Spitzensport. Also, du musst auch in der Lage sein, dass du gewisse Sachen ausbalancierst und dich nicht verrückt machen musst von den Verhältnissen. Das Schwierigste war natürlich im Schnee.



9.Einst._23.07.Sek



10.Einst._45.14.Sek



11.Einst._31.14.Sek



12.Einst._20.22.Sek



13.Einst._40.09.Sek



14.Einst._34.08.Sek



15.Einst._38.01.Sek



16.Einst._16.24.Sek

Aber warum? Weil ich die Geschichten kannte. Ich hatte Freunde, die waren im Knast ganz jung, und dann nach dem Knast waren die Rangierer. Ich weiß nicht, ob du davon gehört hast, also der Hasso Herschel war ein junger Kerl, seine Schwester und ich waren

mal ein bissl verliebt. Der ging da noch zur Oberschule, war aber so ein Jugendmeister in der DDR im Schwimmen. Also er war ein Held. Und der hat auch dafür gesorgt, dass ich die Filmhochschule besuche, weil seine Liebste das damals auf einmal spitzgekriegt und sich dort beworben hatte und angenommen worden war. Ich wusste gar nicht, dass es eine Filmhochschule war. Und der hatte immer gehört, wenn ich dann bei den Eltern saß, wie ich Filme erzähle und wie ich erzählte, was ich gerade in der Straße erlebte, dass das wie eine Filmszene war. Und da hat er dann gesagt: „Hör mal, die sagt, die Regiestudenten, die da sind, da ist nicht einer drunter, der so viel Leidenschaft und Wissen von Film hat.“ Und da hat die eben dafür gesorgt, dass ich mich da aus Daffke beworben habe. Aber ich dachte nie, dass die mich nehmen. Dieser Mann [Hasso Herschel] hat aber dann als 16-/17-Jähriger immer Kameras gekauft oder sich Geld gepumpt, da gab es sehr gute Dresdener Kameras, und ist nach Westberlin gefahren und hat die verkloppt und hatte dadurch Westgeld. Und da haben die den erwischt und haben ihm fünf Jahre Knast noch als Jugendlicher aufgebremmt. Also, den kannte ich nun von jung auf. Und seine Liebste war dann die, die mich zum Spielfilm geholt hat und die Dramaturgin war, Christel Gräf. Die war dann die Frau von meinem Kameramann [Roland] Gräf geworden. Aber überleg mal, wie das Leben spielt. Und dieser Mann, der saß dann bei mir als Rangierer praktisch und hat mir erzählt, was da los ist. Da waren so viele, die aus dem Knast nun Rangierer waren, so wie strafversetzt, wie an der Front oder so. Und da gab es eben kein gutes Schuhwerk, und die Leute sofften. Da waren nicht nur Beine abgefahren, sondern auch manche eben tot. Das wurde natürlich alles nicht öffentlich gemacht, und rangiert werden musste, aber für den Frieden. Und deshalb saß das Thema schon in mir, kannst du dir vorstellen. Und dann auch noch Dresden. So kommt man zum Film. Und bei der „Martha“ war es genauso. Ich hab da überlegt: Was mache ich jetzt, was mache ich jetzt, was mache ich jetzt? Und hab da in so einem Neubauviertel gewohnt, wo Dobsy noch immer wohnt. Da war der S-Bahnhof. Wenn man in die Stadt ins Studio fuhr, ging man immer an so Gerölllandschaften und den großen neuen Häusern vorbei. Der Bahnhof hieß so ganz eigenartig ..., S-Bahnhof Rummelsburg. Und Rummelsburg war wiederum das schlimmste Gefängnis, aber es war auch ein Kraftwerk Rummelsburg, und da gab es dann einen Ausgang für die Kraftwerksarbeiter. Betriebsbahnhof Rummelsburg stieg man da aus wegen diesem Neubauviertel. Und wenn man jetzt an der S-Bahn so fuhr und fuhr und fuhr abends ins Theater, so sah man auf einmal riesengroße Haufen und hörte, wie eine Hölle, Steine poltern. Und da waren so alte Blechlampen, also es sah aus, wie von Bosch oder so. Und nach einer Weile dachte ich, das muss ich mir doch aber nun

mal anschauen. Und da dachte ich, das zu machen, weil da die ganzen Trümmer waren.



Und für mich war ja Dresden in Trümmern, und deshalb auch. Wenn du meinen Spielfilm sehen willst, da spielen eben auch die Trümmerberge eine Rolle. Das hol ich dann alles rein, weil das hat alles mit meinem Leben, mit unserem Leben zu tun. Jedenfalls bin ich dann mal hin, musste den Betriebsleiter und den Kaderleiter fragen. Ich sag: „Ich will mal ... und vielleicht würde ich da einen Film machen.“ Und da haben die gesagt: „Na wenn du einen Film machst, dann musst du über Martha einen Film machen, das ist die Einzige, das ist noch die Älteste, die ist noch hier.“ Ich sag: „Komm wir gehen mal hin. Wo ist sie denn?“ „Im Moment ist sie in ihrem Bauwagen.“ Das war wie so ein Zirkuswagen mit ein paar Treppen hoch. „Martha!“ riefen die. Da ging die Tür auf, da guckte die raus, hatte so ein, das sah aus wie ein Ballkleid war aber ein Unterrock, an. Weiß ich noch, war so ein Baumwollunterrock, war nicht rosa, aber so hellblau. Und da sagten die: „Martha, der Herr kommt von der DEFA, und der will vielleicht hier filmen ...“ Da sagt die nur: „Da sag dem, ich will mit dem ND nischts zu tun haben.“ ND war das Neue Deutschland, das war das Zentralorgan der Partei. Der Parteisekretär stand neben mir, die haben nur gelacht. Und dann haben sie auf einmal zu mir gesagt: „Wenn Martha nicht will, dann ist nischts.“ Der Parteisekretär und der Kaderleiter haben mich da stolz hingeführt zu ihrer Martha, und die steht da oben und sagt: „Mit dem ND will ich nischts zu tun haben!“ Das war im Grunde ein Sakrileg, das musst du dir mal vorstellen, du denkst du wirst verhaftet. Sie hat das auch falsch verstanden, die hat jetzt gedacht ND, ich komm von der Zeitung, also vom Neuen Deutschland eben, Propagandageschichte. Und da habe ich überlegt und dann gesagt: „Ach, ich mach den Film auch ohne Martha, das ist hochinteressant hier. Diese paar Arbeiter und die Berge und der Schotter.“ Da haben die sich gefreut und haben mir alle völlig freie Hand gelassen. Das war wieder typisch DDR. Ich wusste genau, dass

wenn du im Westen beim Kapitalisten einen Film machst über Arbeiter, wollen die einen Werbefilm haben, ist doch klar. Die wollen doch keine normale Wahrheit haben. Im Kapitalismus ist gleich alles Werbung, und im Sozialismus ist alles Agitation, verstehst du, so einfach ist die Welt. Na ja, und dann haben wir gedreht, und dann hat die immer dort oben gestanden, hat immer so geguckt, und ich habe immer gesagt: „Guten Morgen Martha, Morgen!“ Und nach ein paar Tagen habe ich dann gemerkt, das hat die angekotzt, die anderen wurden alle gedreht und sie nicht. Und sie hat immer gesagt, mit dem ND will sie nischt zu tun haben. Ich meine, ist das nicht ein herrlicher Beginn für so einen Film? Dann habe ich genau gemerkt, sie ist jetzt sehr herablassend. Dann durfte man auch mal, wenn sie drinnen in der kleenen Kantine, in dem kleenen Raum mit ihren Kollegen war.



Sie hat immer so herablassend gesagt: „Mach mal, der taugt ja gar nischt und guck mal ...“ Das führt dann zum Schluss wenn die dann auf einmal in dem Film sagt: „Na Jürgen überleg mal, Jürgen du wirst dann ...“ Das geht dir ans Herz, verstehst du das? Wenn ich sag: „Die Blume, schieb die Blumen bissl da hin.“ Und dann sage ich: „Marta, die haben wir dir aus Verehrung, dass du ganz lange lebst, wirklich das wünschen wir dir von Herzen Martha.“ Das ist eben nicht reiner Dokumentarfilm, ich finde, das ist ergreifend. Weißt du was ich meine? Und so kann Dokumentarfilm sein.

Ich hab immer das Gefühl, dass du mit in der Szene lebst, dass sie da nicht nur alleine sitzt, dass sie mit dir wirklich in Beziehung steht. Also, grade mit der Blume, du sagst dann: „Ja, schieb noch ein bisschen weiter, schieb noch ein bisschen weiter ...“

Ja gut, das ist aber wieder brechtisch. ‚Nicht in die Kamera gucken‘ war früher. Und das Brechtische ist aber, das hab ich als junger Kerl im Theater gesehen, dass die Schauspielerin auf der Bühne steht und guckt einen an und sagt: „Was Grusche dachte

und nicht sagte!“ Das ist Verfremdung. Oder wenn der sagt: „Glitz nicht so romantisch“, dann sagt der auch am Theater: Ich tu jetzt nicht so, als sei das ein Wunder, sondern die Schauspieler sagen euch das, damit ihr was lernt. Und so was ist eben eine ganz offene Achse im Dokumentarfilm und zeigt auf einmal die Begegnung. Und die zeigt im Grunde vom Anfang bis zum Ende, dass sich da was getan hat in der Begegnung. Aber für ganz reine Ochsens ist so was eigentlich unmöglich. Oder ganz stark ist die Szene, wo die so lange steht und das Band steht. Und wir haben die Kamera nicht ausgemacht, und die steht immer noch und dann guckt sie und merkt, die Kamera läuft dort glaube ich immer noch. Und wir sagen nichts und sie sagt nichts ganz lange. Und dann sagt sie auf einmal: „Kalte Füße habe ich., kalte Füße habe ich ...“ Vorher sagt sie doch: „Der hier, der ist das ... Der Jeck der, der geht einfach, läuft hier lang, der faule Hund ...“ Ich meine, das sagt die eben, weil wir da so stehen. Ich hab ihr keine Frage gestellt. Und das ist natürlich, also für mich, wie soll ich sagen, das ist für mich wie großes griechisches Theater. Das ist im Dokumentarischen ein Schatz. Das kannst du aber nur mit solcher Persönlichkeit machen, die eine Art Souveränität und gleichzeitig eine völlig „Leck mich am Arsch“-Haltung hat, weil die so ein Haudegen ist, weil die so sich durchgedonnert hat. Und wenn die dann noch sagt: „Na ja, und das hab ich auch noch mitgenommen den Orden.“ Da habe ich nur gesagt: „Aber mit Politik willst du doch einfach eigentlich nichts zu tun haben.“ Und da sagt sie: „Ja, ja, ja, das ist ja nun nicht groß politisch.“ Und das in der DDR 1978 ... Das ist der Witz gewesen an einer Diktatur. Das war immer reizvoll bis zum Gehnichts mehr, so was so nah ranzukratzen ans fast Unmögliche. Dass eine Hauptheldin vom Dokumentarfilm in der DDR im Sozialismus sagt: „Ja, das ist doch nicht groß politisch“, also das sagt alles. Das ist genau so, wie wenn die Wäscherinnen sagen: „Das ist Beschiss, ich will anders bezahlt werden.“ Und wenn die einfach sagen: „Mir gefällt's so nicht, die haben uns verarscht, hätte ich das gewusst ...“ Das ist natürlich das Gegenteil von Reklame. Das ist das Gegenteil von speichelleckerisch oder eine Sache nett erfüllen. Da ist immer schon eine kleine Komponente von Widerstand drin, die im Leben ja sowieso existierte. Aber das nun in einen Film reinbringen, der eigentlich von Staats wegen produziert ist, dieser Reiz ist natürlich im Sozialismus. Darüber hat Heiner Müller sehr viel und klug nachgedacht. Den hat das natürlich unheimlich gereizt, gerade in diesem Sozialismus. Der hat genau gewusst, wenn er jetzt im großen Kapitalismus die Wahrheit sagt, also so frei Haus, wo alles erlaubt ist, dann macht es fast gar keinen Spaß. Für mich ist über solche Zeiten zu reden natürlich auch, wie soll ich sagen, eine gewisse Erschütterung in der Seele. Also, es sind ja Dinge, die sind perdu, und da war man viel

jünger, noch im besten Alter und war zwar angeschlagen durch Verbote, durch schlimme Erfahrungen. Aber andererseits solche Filme machen zu können, war eben auch was enorm Befriedigendes. Aber es war auch ein Tanz auf dem Vulkan. Jede Sache war ja unsicher bis zum Gehtnichtmehr wie weit man das treiben konnte. Also, man ist gebrannt, man hat schon ein paar Sachen im Panzerschrank. Na ja, und wenn ich jetzt in dem hohen Alter, in dem ich bin, darüber nachdenke, spielt sich heute mein Leben so viel anders ab. Die Möglichkeit als Maler, als Zeichner oder die Videodinger, die mache ich für mich. Wie Leute eben ihre Urlaubsfilme machen, so mache ich mein Zeug und bin glücklich mit einer Kamera, wo dann schon der Ton drin ist. Ich bin entzückt, ja. Früher da hat man gewartet: Wie kommt das bis der Ton angelegt ist? 35 mm, ich meine, das war eine Aktion ehe man dann mal alles zusammen sehen konnte. In Salvador oder in Indien mache ich das sofort mit meiner kleinen Videokamera. Und dann die Leute auf der Straße, und wie die sich mir gegenüber benehmen und wie die Kinder lachen, und alles ist halt drin im Bild und der Ton, und ich denke, das gibt's nicht. Und die meisten in Indien oder in Brasilien, die kennen das nicht so, das sind eben ärmere Verhältnisse. Die haben immer gedacht, das ist ein Fotoapparat, eben weil das so eine kleine Sony Kamera ist. Und das ist so entzückend, was daraus resultiert. Die denken immer, wenn sie sich bereit erklären, das geht alles über den Blick. Die sind ja viel intuitiver als diese Europäer hier. Die Leute gucken sich ja gar nicht mehr an auf der Straße. Die laufen ja alle an einander vorbei, als ob jeder vor dem andern Ekel hat. Außer die paar Erotischen, die gerade so in der Pubertät sind und interessiert am andern Geschlecht, aber ansonsten ist es unfassbar. Aber zum Beispiel in Brasilien oder in Indien, da gibt es immerhin so eine Art wie Tiere, die sich wahrnehmen, und die auch so eine Art Witterung aufnehmen. Ja, auch eine Art nicht blöde Neugier, sondern viel lebendiger. Das ist bei uns alles abgebrüht, hier geht's nur um Handel, hier geht's nur um gute Position, also nicht nur, aber hauptsächlich. Es gibt auch ein paar andere Leute, aber im Großen und Ganzen ist es eigentlich langweilig. Dort musste ich es immer so machen über den Blick, über die Körperhaltung, weil sprachlich ging es ja in Indien und in Brasilien nicht. Die haben noch das Gefühl, wie sie einer anguckt, ob das huldigend ist oder ob das pervers ist. Und dann kommt praktisch die Bereitschaft, dass sie es mitmachen. Und das ist dann rührend. Und da sie jetzt denken, das ist Foto, gibt es so eine Art Verzögerung. Das ist fantastisch. Ich hab da ganz enorm viel Material, was mir genauso wichtig ist wie meine wichtigen Filme, also diese wichtigen, die ich mit anderen zusammen gemacht habe. Und diesmal ist es nur so, dass die Bilder dann ganz und gar meine sind. Die andern Bilder waren auch immer meine Bilder,

weil ich mit den Kameralenten so eine tiefe Beziehung hatte, dass die auch meine ganze Bildwelt, meine Bilder, meine Zeichnung, meine andern Filme kannten, und wir wussten, mit welcher Leidenschaft ich ... Der Wildenhahn hat mal gesagt, es ist wie ein gemeinsamer Tanz, mit dem Körösi oder mit ... Das ist eben, dass man zusammen blickt und zusammen erlebt und zusammen die Bilder macht. Und dass das in meinem Falle auch besonders stark war, ist ja klar. Ich hab die Kameralente, die hochbegabt sind, auch sehr stark beeinflusst. Und dadurch waren das wirklich auch meine Bilder, aber natürlich hat die der Kameramann zuletzt gemacht. Aber jetzt mit meiner kleinen Kamera sind das nun absolut meine Bilder. So ähnlich, wie so ein Foto, das du da siehst. Da gehe ich eben einkaufen und lauf da durch, was früher ein normaler S-Bahnhof war und jetzt sind da solche Dinger. Und dann merke ich, mein lieber Mann, das ist ja eine enorme Szene, und dann fotografier ich das. Und manchmal hab ich das auch mit der Kamera gemacht. Und so ist es eben, dass das jetzt alles zusammen geht, die Malerei, die Zeichnung und die Videofilme. Aber meistens werden es keine Filme, ich hab keinen Computer, ich bin da zu doof. Mir muss dann mein Sohn ein paar Stunden widmen und mit mir das an seinem Computer schneiden. Und das wird dann meistens nichts, weil der selber zu tun hat. Aber ein paar solcher Essays gibt es: „Salvador“ zum Beispiel und „Regenschirme in New York“ und „Strand von Rio“. Und dann gibt es ein paar über Mantras in Indien. Da gibt es schon ein paar solcher Essays. Ein paar habe ich auch schon vorgeführt, zum Beispiel gestern der lieben Aline. Wir haben uns kennengelernt, als ich eben 80 wurde und man mir auf der Dokumentarfilmwoche in Leipzig so eine Ehre erwies. Die Ehre war eben, dass ich einen Workshop hatte. Und da hab ich nicht nur die Spitzenfilme gezeigt wie „Rangierer“ oder so, sondern auch zwei/drei solche, also „Regenschirme in New York“ und ... Für einige war die Wirkung ganz stark und auf einige überhaupt nicht. Ich bin auch mal an eine Filmhochschule damit gegangen, und da hab ich auch gemerkt, dass die meisten Filmstudenten das nicht so ernst nehmen. Also, die denken, na ja, das ist ja ganz normal, das ist nicht spektakulär genug, das ist zu privat oder so. Und nur ein paar, die eben mehr spüren, was daran trotzdem genauso ist. Es geht ja darum, dass die Intensität des Erlebens im Film enthalten ist. Im Grunde, dass man das, was man erlebt, gesehen, gehört hat und in welchem Rhythmus im Film dies erzählt. Das ist alles. Es gibt immer diese Frage, auch in der bildenden Kunst geht es um das Thema oder um die Art, wie man das Thema fasst. Die meisten Leute reagieren auf das Thema, wenn ganz viele Pferde gemalt worden sind und dann eins auch den Kopf halb abgeschlagen hat. Dann ist das eben sehr beeindruckend, ob das gut gemalt ist. Also wenn das sogar sehr naturalistisch

ist, ist es eben am besten. Das trifft aber überhaupt nicht das Wesen der Kunst. Oder nimm zum Beispiel mal die gesamte Welt der Stilleben in der gesamten Malerei. Es gibt wunderbare uralte Stilleben, Teile von Stilleben in Pompeji an den Wänden oder so. Und dann gibt es aber diese ganz berühmten Stilleben von den Holländern. Die sind großartig gemalt, also Tausende schöne Blumen und dann unten noch Früchte und dann auf den Früchten noch eine Libelle. Und das ist eben für die Mehrheit der Menschen das Tollste. Und dann kommt van Gogh und malt einfach ein paar Latschen auf ein Brett oder malt auf einmal nur eine Apfelblüte in einem Glas, und das ist die Welt. Also verstehst du, so was Ähnliches gibt es eben auch im Film. Die Sache im Film ist, ich nenn das die Seelenachse der Dinge, dass das so gemacht ist, dass sich die Wahrheit des Lebens und das Geheimnis herausschält und die Rührung über das Leben oder über so einen verrückten Charakter, und man auf einmal die Möglichkeit hat, so jemandem durch den Film näher zu kommen. Und da komme ich jetzt dazu, dass eben das in einer starken Form gemacht werden muss. Es darf nicht hingeschlammt sein, das darf nicht irgendwie so hingeschüttet werden, sondern es muss erstens in den Bildern sein und dann muss der Rhythmus originär sein, der muss dem entsprechen. Der Rhythmus der Dinge, muss daraus entwickelt werden. Und der Rhythmus muss so sein, ähnlich wie ein Musikwerk. Das ist natürlich für die meisten Leute total im Unterbewussten, aber man muss ja etwas haben, was eine gewisse Folgerichtigkeit und sogar organische Schönheit hat. Das ist alles im Dokumentarfilm viel, viel mehr notwendig als in einem Spielfilm. Die meisten Leute sehen im Spielfilm, wenn die sich lieben, ob der Kopp abgeschlagen wird, ob sie wieder zusammenkommen. In Wahrheit ist der Rhythmus auch dort wichtig, aber im Dokumentarfilm, wenn da der Rhythmus falsch ist, ist es eben der reine Naturalismus. Und das klingt merkwürdig, dokumentarisch ist natürlich auch Natur, das ist natürlich auch die Wahrheit, die fast an Naturalismus grenzt. Aber in Wahrheit braucht der Dokumentarfilm noch viel mehr Kunstmittel als der Spielfilm. Das sage ich jetzt mal so hin, ich glaube, die meisten jungen Studenten, die jetzt Film studieren, das ist denen noch nicht aufgefallen, dass es solche Phänomene gibt. Das wird einfach zu wenig vermittelt zum Beispiel im Kunstunterricht was in der Welt ist und überliefert ist, obwohl vieles auch zerstört worden ist durch Krieg, aber was es da an großartigen Schätzen in der Kunst gibt. Wenn man das nicht nur so sieht, wie die Leute, die mal kurz in Rom gucken, sondern sieht, was das für ein Fundus ist, was der einen lehrt, ja, an Wahrheit der Welt, aber auch an Wahrheit der Kunstmittel der erstaunlichen Änderungen. Wenn du zum Beispiel die Frührenaissance siehst, also wo nun alles von der Linie, von der Klarheit in der Form ist

oder eben nie ganz und gar, und wenn du dann den Frühbarock nimmst, und auf einmal fängt das an zu taumeln wie bei Tintoretto und den Manieristen, das ist der helle Wahnsinn, was das für Sprünge sind, oder der frühe Giotto, ja, dieses Archaische. Warst du mal in Assisi? Vor ein paar Jahren ist ja da durch Erdbeben ganz viel zerstört worden. Ich war nicht noch mal dort, aber ich war dort vor dem Erdbeben und hab natürlich herrliche Bücher über Giotto. Also Giotto ist ja, also meine Fresse, so ähnlich was Bach in der Musik ist oder so. Das sind ja alles Schätze, Schätze, Schätze, die sind eigentlich für jeden. Wenn du aber Kunst, wenn du Filme machen willst, dann musst du daran lernen, sonst finde ich, kannst du gar keine guten Filme machen. Das Gleiche mit Musik, man muss von Musik enorme Ahnung haben. Was da für Quatsch gemacht wird mit falscher Berieselung, es ist unfassbar. Jetzt komme ich wieder nicht nur auf die Dummheit in der Musik, sondern die Dummheit im Film. Tautologie ist das, also zu viel reingemanscht. Jetzt redet man ja sehr stark über Essen und es geht immer um die Reinheit. Und es ist auch richtig, dass es so ist. Obwohl diese ganzen Esskurse sind ja Schwachsinn eigentlich, wie modisch das jetzt ist. Aber wenn das so ähnlich mal endlich in der Kunst passieren würde, dass man dieses ganze Geschwippe erst mal wegschmeißt und wirklich auf den Kern kommt, würde sich daraus wieder eine Form entwickeln, die eindringlich ist, finde ich. Aber gut, ich bin ein alter Mann und kann da auch nix mehr machen. Und natürlich gibt es sicher mal ab und zu noch gute Filme. Aber ich hab bemerkt, Filme, die jetzt so gelobt werden, wenn ich die dann mal sehe, dann denke ich: Ach herrje, ja. Nun kann es ja sein, ich täusch mich, nun kann es ja sein, dass man sagt, der Geschmack ist halt so heute. Und wenn man dann auf einmal einen alten Film sieht, also verzeih, ich werde jetzt fast reaktionär, aber wenn man dann einen frühen Rossellini sieht oder Jean Vigo oder einen Jean-Renoir-Film. Klar, die meisten reden dann nur von Hitchcock und reden vom amerikanischen Film oder den Western-Klassikern, und ich rede dann lieber auch von Dowschenko. Eine gewisse Archaik hat immer auch eine Radikalität. Das Schmückende oder das Raffinement merkst du gar nicht. Na ja gut, jetzt hab ich über Spielfilm geredet. Ich war in der Filmhochschule, ich wollte natürlich Spielfilme machen. Ich hab ja 9 Jahre studiert, 4 Jahre Malerei, 5 Jahre Filmregie. Ich wollte natürlich berühmt werden, und ich hatte auch das Zeug dazu, dachte ich immer. Ich wollte auch so ähnlich wie Fellini und wie die Alten so einen großen alten Spielfilm machen, wollte auch Erfolg haben, wollte die Leute auch beeinflussen mit meinen Filmen. Und dann sehe ich aber an der Filmhochschule Filme wie „Borinage“ und „Spanische Erde“ von Joris Ivens, Flahertys „Nanuk“ und auch „Wertow“, der mir aber nicht so nahe ging, weil das für mich zu

theoretisch war, auch gewissermaßen agitatorisch. Und dann kommt ein alter Amerikaner, der eben die Schätze hat. Eisenstein in Mexiko („Qué viva México“), hast du das mal gesehen? Also, stundenlang Material von Mexiko von Eisenstein. Na ja, und da dämmerte mir langsam, ich muss erst mal ein paar Jahre Dokumentarfilm machen und dann erst einen Spielfilm entwickeln, und der Spielfilm muss dann mein eigenes Thema sein. Und schon ein paar Jahre später – „Drei von vielen“ verboten, und ich war ganz unten. Und dann habe ich mit „Ofenbauer“ eine Art Erfolg, da umarmen mich Ivens und Grierson. Die waren auf dem Festival in Leipzig, und es gibt Fotos, da sitze ich mit denen am Tisch und die sagen: „Du bist unser Bruder, du machst das weiter, das, was wir gemacht haben.“ Was denkst du, wie einem da zumute ist, das ist Wahnsinn. Und dieser gleiche Ivens hält eine Laudatio auf mich, als ich in Paris eingeladen bin und eine Pressekonferenz gemacht wird für meine Retrospektive. Und ich war in der Jury des Festivals Cinéma du réel von Jean Rouch und sitze zwischen Jean Rouch und zwischen Ivens in Paris 1986. Als ich dann 1993 eine Retrospektive hatte im Kino des Jeu de Paume und gleichzeitig eine Ausstellung, wer war bis zur Eröffnung da? Chris Marker. Und alle Welt fällt um, weil Chris Marker nirgends hinget, sondern nur an seinen Computern saß zu dieser Zeit 1993. Und als ich hier den Film „Die Mauer“ drehe, kommt er und ich zeig ihm die beste Stelle. Hast du „Die Mauer“ gesehen wie der endet, der Mauerfriedhof?



325.Einst._10.19.Sek



326.Einst._10.19.Sek



327.Einst._42.13.Sek



328.Einst._37.07.Sek

Er konnte aber nicht so schnell diese Sache finden und hat das durch mich gefunden, der große Chris Marker, der wunderbare Chris Marker. Du musst dir mal vorstellen, was das bedeutet im Leben solche Beziehungen. Ich will nicht sagen Freundschaften, ganz tiefe brüderliche Beziehungen. Und wenn das wichtige Begleiterscheinungen der Arbeit sind, ja auch mit Wildenhahn, wir sind im Grunde wie Brüder eigentlich, ist das einfach herrlich. Das sind ja Brüder in der Arbeit, und dass man den Respekt vor der Leistung des anderen hat. Das ist beim Film viel stärker als in der Malerei, weil Malerei hat viel mehr mit Geld verdienen zu tun. Willst du noch irgendwas Genaues wissen?

Vielleicht kannst du noch was erzählen zu „Martha“, wie ihr das genau gemacht habt. Du hast gesagt, dass ihr bei „Rangierer“ da wochenlang gesessen habt und gewartet habt auf den Schnee.

Bei „Rangierer“ war es ja wegen dem Schnee. Da ich wusste, dass die da besonders im Schnee, im Eis, dann wegrutschen, und wenn sie gar etwas getrunken haben, und das Schuhwerk nicht gut ist, dass so viel passiert. Das Gleichnis, wenn dann diese dunklen Waggonen durch den Schnee fahren, wenn mir das nicht gelingt, dann ist das eben Scheiße. Und deshalb haben wir so lange dort warten müssen, in so einem scheiß Hotel in der Nähe des Hauptbahnhofs. Bei „Martha“ war es nur, dass ich eben genau wusste, dass man genau herausfindet, wann eine Szene interessant ist und wann es jetzt gut ist zu drehen und wann nicht. Das ist eine Sache, die kann man nie genau klären, warum das so ist. Das ist so ähnlich, wie wenn ein Mann kapiert, wann er einem Weib einen Kuss geben kann und wann nicht. Es gibt so viele Dussel, die genau den falschen Moment ... Weißt du was ich meine? Also Dokumentarfilm hat unheimlich stark mit Instinkt zu tun. Das ist ja wie ein Tanz ums Kalb, du darfst sie nicht umwerben, wer weiß wie, aber du musst sie dazu kriegen, dass sie das ertragen mit dir zusammen. Das ist ja sogar ein bissl was Anvertrauendes, und das ist ja auch nicht natürlich. Deshalb war es immer toll, dass am Anfang die meisten skeptisch waren. Und mit Recht in der DDR, weil die immer wussten und dachten, es ist Fernsehen. Die wussten immer, Fernsehen hat gelogen, dass alles toll ist und nur für die Partei. Deshalb hatten die alle so einen Widerwillen gegen die Medien. Und als Persönlichkeit mit deiner Art, wie du guckst und wie du da auftrittst, merken die auf einmal, der ist irgendwie anders, der verlangt gar nichts Schlimmes von uns, der hat sogar vielleicht echtes Interesse an uns. Das kannst du aber nicht bereden. Das ist alles eine Sache, die was mit den Instinkten zu tun hat, mit anderen Fähigkeiten der Kommunikation. Und da ist nicht die Hauptsache die Sprache. Und das alles geht in die Filme rein diese Art von Vertrauen. Vertrauen ist ein großes Wort, aber dadurch kommt auf einmal Leben in die Bude. Ansonsten ist es praktisch grad so ungezwungen. Und es gibt ja so doofe Filme, wo ich merke, dass die Reporter so doof sind, und die tun so, als ob es eine ganz tolle Ehre ist, dass dieser Arsch-Reporter die Leute jetzt grade ausfragt. Also eine total verkehrte Welt. Die haben so eine Art Nimbus, als ob sie eine Stufe höher stehen als dieser aus dem Volk. Das ist natürlich absoluter Mist.

Du hast was gesagt zum Rhythmus, dass der ganz wichtig ist beim Dokumentarfilm. Hat das Team auch was mit dem Rhythmus zu tun?

Wenn ich von Rhythmus rede, dann meine ich meinen Rhythmus, wie ich den Film, die Szene überhaupt drehen lasse, was ich drehe, wann ich die Kamera ausstelle, wie lange ich eine Szene, eine Sequenz drehen lasse. Und die Kameralleute wussten alle von mir, dass so was sogar passiert, dass eben nicht ausgemacht wird, wenn die Martha so lange allein steht und die Maschine läuft nicht. Das ist natürlich eine ganz deutliche Sache von Rhythmus, aber den entscheide ich. Ich bin ja der, der die Kamera ein- und ausschalten lässt, wenn du so willst. Da gibt es natürlich mal Momente, wo der Kameramann schnell die Kamera in die Hand nimmt und auch zwei drei Sachen dreht. In dem Fall gar nicht, ist alles vom Stativ gemacht, weil wir uns arbeitsmäßig zu wenig kannten der Kameramann und ich. Aber bei Thomas [Plenert] oder bei Christian Lehmann sind viele Dinge auch ganz intuitiv manchmal. Wo der schon eine Sache schnell erwischt, wo ich vielleicht gerade pissen war, oder so. Aber der weiß genau, was mir gefällt. Rhythmus ist wie ein Film dann zuletzt daherkommt. Also, wie das Verhältnis dann auch von Kommentar und von Musik ist, gerade wie bei "Wäscherinnen", wo die Musik aus dem Film kommt. Und wie eben die Wäscherinnen zuerst über den Hof laufen, das ist eben eine Eröffnung wie eine Schacheröffnung. Und das ist, wenn du so willst, ganz klassisch.



1.Einst._43.21.Sek



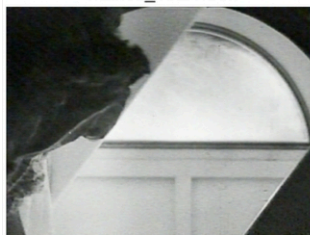
2.Einst._12.09.Sek



3.Einst._3.04.Sek



4.Einst._13.18.Sek



5.Einst._4.09.Sek



6.Einst._4.15.Sek



7.Einst._5.10.Sek



8.Einst._38.24.Sek

Und wie der Film aufhört, ist wieder ganz klassisch, dass die dann am Schluss sich schminken. Also ich meine, dass die uns dann in ihr kleines Kabuff lassen, und wie die jetzt die Wimpern tuschen ist ja so was Rührendes, und die Haare toupieren.



129.Einst._4.19.Sek



130.Einst._2.23.Sek



131.Einst._6.19.Sek



132.Einst._3.05.Sek

Also meine Fresse, also nee, da könnte man ja weinen vor Rührung, dass diese Zaubermädchen, das sind ja ganz freche Dinger, dass die das auf einmal zulassen, nachdem sie auch davon gesprochen haben, wie ihr Liebster sein muss. Sportlich muss er sein, Elke weißt du, und schön und jute Klamotten muss er och haben, also gute Sachen. Also, das ist ja Wahnsinn, so kleine Mädchen von 16 Jahren. Ich meine, überleg mal, die sagen so einem alten Macker solches Zeug. Aber auch das hat ja seinen Rhythmus, das muss ja gewissermaßen wirken. Und wenn das wirken muss, da kannst du jetzt nicht 20 Szenen unentwegt hintereinander ballern, das muss ganz kostbar daherkommen. Wie ein paar Zauberblumen musst du das in so einem Film setzen, ist doch klar. Und erst am Anfang gehen die auf den Hof und machen ahhh ... Die schreien ja in die Kamera zwei, drei freche Weibsbilder, weil ich ihnen ja gesagt habe, wir drehen jetzt, wenn ihr übern Hof kommen werdet. Und dann haben die einfach gesagt: Nee, so einfach ist nun och nicht, dann zeigen wir och das und machen dann ahhh so in die Kamera, wie ätsch. Normalerweise ist dann die Szene gewissermaßen nicht richtig, die müssen noch mal drehen, aber doch nicht bei mir. Und dazu diese Musik und dazu diese drehende Wäsche. Wenn du so willst, das klingt jetzt ein bissl anmaßend, aber in der Hinsicht kommt dann eigentlich Dokumentarfilm auch in die Nähe der Dichtung, also der Metapher, der poetischen Dimension. Das hat natürlich „Rangierer“ auch ganz stark, sag ich mal wieder so selbstkritisch, großfressig. Das weiß ich doch ganz genau. Ich kann nur sagen, das ist in Wahrheit eine Form, ob man das nun Kunst nennt oder ... Also auf jeden Fall bin ich kein Journalist. Ich hab nichts gegen Journalisten, reiner guter Journalismus ist okay, aber das ist eine ganz andere Sache. Also „Rangierer“ ist ja kein Journalismus, die „Wäscherinnen“ auch nicht. Das geht mehr an die alten, wie die Mythen früher, und wie die Helden es sagen, aber mit ganz und gar authentischen Mitteln, nicht durchs Schlüsselloch einfach die Wahrheit. Die Leute haben immer gewusst, dass wir sie drehen, das muss man bedenken. Bei „Rangierer“ ist das oft so, dass es dann schon gar nicht mehr diese Rolle spielt, denn ihre Arbeit ist so hart. Ich hab bei „Rangierer“ ganz genau gewusst, dass ich in dem Falle denen nicht zu nahe kommen darf. Ich hätte ganz viel mit denen in den Pausen sitzen können, oder zwischen der Zeit mal abends in einer Kneipe



29.Einst._11.19.Sek



30.Einst._19.08.Sek



31.Einst._30.12.Sek



32Einst._1.03.04.Min



33.Einst._13.22.Sek



34.Einst._1.12.10.Min



35.Einst._26.22.Sek



36.Einst._42.15.Sek

mit ihnen zusammen, damit wir uns näherkommen. Ich hab das alles vermieden, weil es musste noch diese herbe Fremdheit bleiben, sonst wär überhaupt die ganze Kraft des Films rausgerutscht. Und das ist mir schwergefallen. Das war dann erst, als sie eingeladen wurden und den Film zweimal gesehen haben in Berlin, dass das etwas aussagt. Also zuerst haben sie sich totgelacht, wenn die sich so sehen. Und dann gibt es auch Sachen, die man nicht so bedacht hat. Wir haben ja oft mit langer Tute gedreht und dadurch werden die Waggonen etwas gestaucht. Also da denken die, das darf man gar nicht machen. Und dann wie der läuft und wie der da gerade anfängt, da feixen die natürlich erst mal. Also zweimal zeige ich den Film dann immer. Ich habe ja jeden Film, bevor er rauskam, immer den Helden gezeigt. Also bei „Martha“ da ist am Anfang dann der Kommentar, den Martha sagt, die erklärt das doch. Das ist natürlich später gemacht. Das war ein fantastischer Tonmeister, der sah aus wie Alec Guinness, so ein ganz nobler englischer Schauspieler, ein ganz großartiger. Der hatte so was Englisches, Günter Mittag, hieß der. Der war ein ganz fantastischer Tonmeister, der hat schon wichtige Filme für mich gemacht, und in der besten Vorführung haben wir die Mischung gemacht. „Und jetzt“, habe ich gesagt, „kommt die Martha und sieht sich das an und dann sagt die einfach, wie es ist.“ Und da sagt der Günter Mittag: „Herr Böttcher, so viel Zeit haben wir nicht.“ Ich sage: „Warte mal ab.“ Die Martha saß da, irgendwie fein gemacht, rauchte eine Lord, ich hatte ja eine edle Packung edelstes Konfekt hingelegt. Und jetzt merkte ich schon, das war die beste Vorführung, die sah edel aus. Wir hatten drei, aber die eins war eben die beste. Und der Mittag, ich sag ja, wie ein Lord, der benahm sich auch ganz edel, nicht unterwürfig, aber der hatte so was wie ein King. Du würdest nicht glauben, dass ein Mischtonmeister im DEFA-Dokumentarfilmstudio so eine Aura hat. Der hatte auch unerhörte Ahnung vom Film gehabt und vom Ton. Na, jedenfalls habe ich es ihr einmal gezeigt, und dann habe ich gesagt: „Na, jetzt machen wir das noch mal, und kannst du vielleicht mal sagen, wer das hier ist.“ Da hat Martha gesagt: „Und das ist dann Lulla hier und das ist dann ... und dann wird es ja runter, und hier hauen sie mir, aber da haben sie mir ja große Steine och aufgetan. Ach und hier probiert jetzt erst grad der Dings, jetzt ham sen zerkloppt, und jetzt hamses noch nich geschafft, aber jetzt hamses geschafft,

das zu zerkloppen.“ Und dann war es gut, ich war fertig. Es war eben in Ordnung. Na, und dann fand die das prima und hat das abgenommen, hat eine noch geraucht, und dann sind wir noch in die Kantine was zusammen essen. Also überleg mal, der Mittag war fix und alle. Er hat ja mit Schauspielern viel mehr Zeck. Da haut die Alte, das einfach so hin. Genau wie sie es am Anfang einfach gesagt hat, so ist es drauf. Ich meine, das ist auch Film. Und was du vom Rhythmus fragst, das ist doch klar, ich meine Rhythmus ist eben Rhythmus, ist wie ein Film daherkommt. Das ist so simpel eigentlich, aber für mich ist das die eine ganz, ganz wesentliche entscheidende Sache, ob ein Film was Faszinierendes hat oder eben durchfällt, wenn der Rhythmus huppelt und wenn es unentschieden ist und wenn es zu hastig ist. Also, ich rede halt sehr viel mitunter. Ich bin da auch eigentlich mit mir selber im Hader, weil zu viel aus mir herauskommt. Aber generell hat man Erlebnisse, dass es Leute gibt, die einen dermaßen totquasseln, die einem einfach auch im ganzen Rhythmus viel zu sagen haben und die das Thema, was sie sagen wollen, gar nicht richtig rausführen, sondern unentwegt so ein Gezappel, so wie Fleischsalat. Und das ist natürlich das Allerschlimmste im Rhythmus. Dann kommt nicht etwa Interesse, sondern natürlich Widerwille auf. Und wenn du das jetzt auf ein Kunstwerk beziehst, also auf einen Film, dann wäre das so wie beim Organ, wenn jemand einen Herzfehler hat und hat praktisch Rhythmusstörungen, und das überträgt sich dann aufs ganze Psychische. Da stimmt was nicht. Oder wenn einer zu aufgeregt ist oder ist zerfahren, oder ist zu linkisch und wird dann praktisch gelähmt, so wie bei dem gewissen Vorgang der Begegnung, dann ist das alles natürlich kein Spaß, sondern es hat eben seine Auswirkungen. Wenn aber der Rhythmus faszinierend ist, dann kommt, wenn du so willst, die Melodie und die Sache zum Tragen. Was eben das Geheimnis der großartigsten Musik ist, der ganz großen Meister in der Musik, dass sie nicht nur eine Melodie, sondern auch den Rhythmus dementsprechend, also wie eine Toccata von Bach anfängt, oder wie ein Blues entwickelt wird. Und wenn ich dir jetzt sage, was ich von den großen Musikern gelernt hab auch für meine Dinge, für den Film oder für die Malerei, ich könnte nie so malen, wenn ich nicht die großen Meister der Musik bis zum Jazz und bis zu John Cage oder bis zu ... Also, das ist ein solcher Wahnsinn, man müsste sich unentwegt verbeugen und bedanken, was man von diesen Meistern bekommt. Und da komme ich wieder drauf, was ich auch sagte mit der bildenden Kunst, dass generell normale Leute, die ihr Lebenswerk mit Mühe verrichten, damit ihr Brot haben und ihren Urlaub machen können, dass die im Grunde von so was weit weg sind und dazu nicht gerade ermuntert werden. Dass zum Beispiel der Unterricht in der Schule immer mehr keine Substanz hat, um Kinder wirklich zum

Geheimnis, dem Reichtum der Kunst zu führen. Das ist im Grunde ein Jammer und das ist eben so. Oder Schüler in der Schule für die Poesie zu begeistern, nicht einfach nur für Krimis, sondern Poesie. Was ich an Gedichten im Kopf habe, und was ich da dankbar bin, wenn es mir schlecht geht, wenn ich im Krankenhaus liege und hab einfach die Gedichte im Kopf und kann Gedichte von den ganz Großen. Jetzt sage ich dir, das ist auch Rhythmus. Ich erinnere mich, dass ich zum Beispiel vor Studenten in Amerika denen das mit dem Rhythmus erklärt habe. Die können aber das Deutsch auch ziemlich gut, die haben Germanistik und Film. Auf einmal hab ich denen was vorgetragen, um das zu erklären. Also eins der Wahnsinnsgedichte, das gibt natürlich Tausende, aber von Hölderlin, es heißt „Hälfte des Lebens“. Und das geht, warte mal einen Moment: „Mit gelben Birnen hängen und voll mit wilden Rosen das Land in den See. Ihr holden Schwäne und trunken von Küssen tunkt ihr das Haupt ins heilig nüchterne Wasser. Weh mir ...“ Warte mal jetzt, oh Gott, oh Gott mein Kopf war doch ... Ich hab das immer all die zig Jahre im Kopf. Ich hol dann mal das Buch und les dir's vor. Ich sage nur, wenn du jetzt siehst, wie ich das gesagt hab, das ist im Grunde wie im Film. Also: „Mit gelben Birnen und wilden Rosen hängen das Land im See ... ihr holden Schwäne.“ Also das ist ein Schnitt, verstehst du? Aber du kannst nicht sagen: „Mit gelben Birnen und wilden Rosen hängen das Land in den See, ihr holden Schwäne“, das geht ja nicht. Und dann geht eben: „Ihr holden Schwäne“, und dann musst du wieder ... Nein, nicht eine Pause, das musst du erst mal genießen. Und dann kommt eben: „Und trunken von Küssen tunkt ihr das Haupt ins heilig nüchterne Wasser.“ Ah, da wird ein Fass aufgemacht, da denkst du, das gibts ja nicht. Und jetzt kommt: „Weh mir, wo nehme ich, wenn es Winter ist, den Sonnenschein und Schatten der Erde? Die Mauern stehn sprachlos und kalt. Im Winde klirren die Fahnen.“ Also ich meine, als ich das Gedicht las und kennenlernte, da ist an mir was passiert. Du musst dir vorstellen, Hälfte des Lebens, da ist die ganze Welt drin. Der Begriff: „Im Winde klirren die Fahnen“, da denkst du, der hat die Nazizeit schon erlebt. Du weißt in der Zeit, wo die Propaganda und dann scheiß Fahnen und dann ... Also der Begriff „Im Winde klirren die Fahnen“, und das so um 1800. Aber ich meine, wenn du ein Beispiel für Rhythmus haben willst, ist es das. Oder Rilke „Der Panther“: „Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe so müd geworden, dass ihn nichts mehr hält. Es ist, als ob es tausend Stäbe gäbe, und hinter tausend Stäben keine Welt.“ Da hast du Rhythmus. „Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe so müd geworden, dass ihn nichts mehr hält“, Pause. „Es ist, als ob es tausend Stäbe gäbe und hinter tausend Stäben keine Welt“ Punkt. Und ich sage dir, die meisten machen die Atmung dazwischen falsch. Ich hab einiges intuitiv an

Dingen in mir. Und weißt du, was das ist? Ein Schatz, das ist ein Reichtum, der ist nicht mit Geld zu bezahlen. Ich hab da eine Begegnung gehabt vor ein paar Jahren. Der ist jetzt gestorben, ich weiß nicht, ob du das mitgekriegt hast. Das war ein ganz großer Franzose, der war in KZs hat aber dann nach dem Krieg eine große Rolle gespielt in den Völkerrechten. Der hat das Buch geschrieben, so ein kleines Buch „Empört euch“ [Stéphane Hessel]. Das haben zigtausende Jungen gelesen. Ein Zaubermann, 96 Jahre. Und da hab ich einen Bericht über ihn gesehen, ich habe geweint vor Ergriffenheit. Der erzählt als Franzose kann aber die deutsche Sprache, und er sagt im Knast kurz vor dem Tod diese Gedichte. Er hat sich immer wieder diese Gedichte gesagt, und er hat dadurch überlebt. Der hatte aber Gedichte, ganze Gedichtbände im Kopf gehabt, auch in deutscher Sprache. Damit darf ich mich nicht vergleichen und trotzdem merkst du, bei mir ist es nicht nur die bildende Kunst, bei mir ist es die Musik und ist es eben die Dichtung. Und jetzt sag ich wieder, vor denen verneige ich mich. Ich bin aber auch, das ist keine Spinnerei, verbunden mit Hölderlin. Und als ich dann endlich in seinem Turm war und in Tübingen, was glaubst du, was da in mir vorgeht, nicht nur wegen dieses Gedichtes. Also mein lieber Mann, das ist hyper und ist ein Ding. Ich meine, der hat auch Verstiegenheiten, die einem nicht so ganz passen. Aber Wahnsinn, Wahnsinn der Hölderlin, auch seine Geistesumnachtung später. Und jetzt sage ich dir wieder, das sind alles enorme Schätze, die sind frei Haus, die kann jeder haben, die sind schon gehoben. Aber die meisten, die werden nicht genutzt. Brecht: „Aber als er zur Wand schritt, um erschossen zu werden, ging er zu einer Wand, die von seinesgleichen gemacht war und die Gewehre gerichtet auf seine Brust und die Kugel waren von seinesgleichen gemacht.“ Das ist der erste Vers. Ich meine, das musst du dir mal reinziehen, da geht einer an die Wand, wird erschossen und der Brecht sagt eben die Gewehre sind von Proleten gemacht, von Arbeitern und die Kugeln sogar. Und er weiß es, während er erschossen wird, und es ist ihm bewusst, und er begreift es aber nicht, und dann wird er eben erschossen. Das wird dann eine ganze Geschichte. Ja, was ist das wieder, das ist auch Rhythmus. Ernst Busch hat diese geniale Musik dazu gemacht. Aber wenn du es nur so sagst: „Aber als er zur Wand schritt, um erschossen zu werden, ging er zu einer Wand, die von seinesgleichen gemacht war“. Und jetzt musst du wieder diese Pause, die Synkope machen, „Und die Gewehre gerichtet auf seine Brust und die Kugeln waren von seinesgleichen gemacht“. Oder: „Hinter den Trommeln her marschieren die Kälber, das Fell für die Trommeln liefern sie selber“, das ist Brecht. Also, der Rhythmus ist hanebüchen ..., das haut rein wie die Axt. Das ist nämlich die Dummheit, das ist die

Nazizeit, die Millionen, die Hitler zugejubelt haben. Und die Millionen, da in dem Schützengraben, die überall zerfetzt in aller Welt, das sagt der mit so einem Gleichnis "Hinter den Trommeln". Die Trommeln spielen eine Riesenrolle, auch in meinem Leben als junger Kerl in der Nazizeit. Es war was Aufregendes, hinter Trommeln herzulaufen. Und der Buñuel spricht in seinem Seufzer („Mein letzter Seufzer“), von Trommeln in seiner Heimat. Da wurde ein paar Tage / Nächte nur getrommelt, hunderte Trommler, spanische Trommler. Und der Trommelwirbel allein im Rhythmus von Trommeln ... Es gibt ja auch das Stück „Trommeln in der Nacht“. Das ist auch wieder Rhythmus. So ähnlich hängt alles zusammen, oder es begegnet sich. Die sogenannte Kunst liegt eigentlich in diesen Dingen. Auch meine komischen Geschreibsel, die hängen ja mit solchen Erfahrungen zusammen. „Manhattan und Hudson ... den Mann Jimmy Rief getroffen“, das ist auch Rhythmus. Und nach getroffen, ich kann das so runterbeten wie jetzt, aber nach getroffen ist eben Pause. Und dann kommt: „Leyla hieß sie,“ Pause, „anfangs schienen sie vom Glück besoffen.“ Und was ist mein Haupttalent, sage ich mit aller Bescheidenheit: Musikalität. Und von wem hab ich es? Von meiner Mutter. Wem bin ich dankbar? Meiner Mutter. Aber dann hab ich mich gebildet an Bach, an Mozart, an den großen Jazzleuten und an den Stones und so weiter. Die alle geben einem das, wie in der Nahrungskette, dass man einen wunderbaren Apfel kriegt, der einem hilft, dass man ein wunderbares Fressen kriegt, was einem die Energie bringt. Und das ist ja der ganze Kreislauf der Geschichte, das ist der Reichtum eigentlich im Leben. Ich bin natürlich ein Verrückter, davon bin ich besessen, und es trägt mich auch. Du siehst, diese Korrespondenzen zwischen Dichtung, großartigem Film, großartiger Malerei, wundersamer Musik kommt ja nur dazu zu dem Phänomen des ganz alltäglichen Lebens. Im alltäglichen Leben gehst du eine Straße entlang, du kannst auf einmal einen Rhythmus haben. Wenn du wach bist und wenn du grad nicht völlig bu tu tu bist, siehst du ja schon wieder was. Du siehst wie gerade ein Mann dort über die Straße geht und wie gerade ein Auto „ahhh“ macht und wie grad drüben einer schreit: „Komm rüber, wir gehn jetzt da lang“. Da merkst du auf einmal, das ist ja eigentlich geheimnisvoll. Also selbst in einem ganz desolaten Land stecken schon all die Elemente für all so was. Und deshalb wird es für einen ja nie langweilig. Ich meine, für einen Menschen, der relativ bewusst lebt. Der Begriff Bewusstsein wird so oft missbraucht. In der DDR war eben Bewusstsein immer nur politisches Bewusstsein, also völliger Blödsinn. Natürlich musst du politisches Bewusstsein haben, aber du musst erotisches Bewusstsein haben. Also, du musst dir im Grunde bewusst sein, wie du in dieser Welt und da zwischen Bäumen und zwischen Beton und zwischen Zaubertieren

lebst. Also wenn dann da in einer Ecke eine Katze lauert, ist es ein Ereignis, eine Katze zu beobachten. Ich hab mit Katzen Begegnungen, ich bin als Kind auch immer mit Katzen aufgewachsen. Wahnsinn, ja Wahnsinn, was das für Tiere sind. Und mir geht es heute so, wenn ich da langgehe und auf einmal im Gebüsch ist grad eine Katze, die will grade hier so lang und ich guck die an, dann bleibt die so, weil sie natürlich aufpassen muss. Und dann sag ich zu ihr: "Du bist so schön, ich tu dir nichts", dann nimmt sie das so gewiss schon etwas geehrt entgegen. Und dann teilweise darf ich sogar vielleicht durchgreifen und kurz über ihr Fell streifen, und dann geht sie gewissermaßen als Diva weiter. Und ich Idiot war vorher in Sorgen und schon bin ich etwas glücklicher. Oder ich sitz auf dem Balkon und da sind Stare, die eben so was Verrücktes pfeifen, und ich mach auf einmal genau das nach, dann sind die kurz völlig platt. Es gibt so eine Pause, und dann fangen sie wieder an. Zum Beispiel ist das bei Brecht auch sehr deutlich, dass wir im Grunde mit allen Getieren leben. Ich will jetzt nicht grad über die Läuse reden und so ... Und guck mal, wenn so ein Brecht dann sagt: „Denn alle Kreatur braucht Hilf’ von allen“, das ist ein ganz großer Satz. Verstehst du, wenn man die Dimension hat ins Leben rein, dass man auch an alle Kreatur denkt. Ich meine, welche Dimension diese Perversion hat, wo im Grunde die Tierwelt wie in KZs ..., dass das im Grunde Produktion ist. Wenn du die Bilder siehst, all die verendeten Hühnchen, die nicht ans Wasser rangekommen sind, und alles wegen Profit. Da könnte doch der Donner, der liebe Gott, der sogenannte liebe Gott könnte doch gleich eine Bombe draufhauen auf den Menschen. Das wä’ doch verdient, finde ich. Aber der Witz ist, was in so einem großen Wort lebt von Brecht „Denn alle Kreatur braucht Hilf’ von allen ...“, das ist natürlich die Wahrheit, aber wir handeln im Grunde meistens dagegen. Das ist ja genau die Aufmerksamkeit Menschen gegenüber: „Denn die einen sind im Dunkeln und die andern sind im Licht – und man sieht nur die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht.“ Diese Dinge die sind gültig bis zum „Gehtnichtmehr“. Die werden einem dann klar an solchen Schicksalen, wo all die Armen verrecken, und wo so viele auf dem Meer kaputt gehen, und ein paar kommen dann in Lampedusa an und hocken dann in irgendwelchen Gefangenenlagern. Ich meine, da wird einem das dann mal kurz klar, aber Europa hat eine solche Angst, wenn diese Schwarzen alle kommen. Aber ich meine, das sind doch die Phänomene, das hängt alles zusammen. So sehe ich die Welt. Und deshalb bin ich so erschüttert, welche Eitelkeit in gewissen Künstlern heute ist, ja. Die Eitelkeit ist ein Zirkus geworden, auch auf den meisten Festivals. Oder mit welcher Blödheit auch so ein erfolgreicher Maler wie Lüpertz so eitel mit seinem Silbertotenkopf auf dem Spazierstock darüber redet, man muss ganz

nobel aussehen. Und das kostet Tausende, was er kleidet, weil er eben sonst hart arbeitet. Er ist eben der eleganteste Mensch der Welt und so. Da kann ich nur sagen: „So ein Arschloch“, und er malt Scheiße für meinen Geschmack, und der macht Scheißfiguren! Dass die so eitel auftreten, als hätten sie nie gesehen, was da ist in Lampedusa oder nie gesehen, wie viele auf der Straße liegen. Also, ich krieg da eine solche Wut, nicht nur auf Lüppertz. Ich glaube, ich bin ein Rebell, aber natürlich ein Arschlochrebell, ich mache ja gar nichts. Mitunter hab ich eine solche Wut, eigentlich müsste ich jetzt auch losrennen und müsste immer laut schreien und müsste laut Plastikgranaten werfen, aber die nicht explodieren, sondern gegen alles rebellieren. Das müsste ich eigentlich, und das mache ich nicht. Na ja, kann ich ja nicht, weil ich Arthrose habe.

Was meinst du, warum hat sich dieser Rhythmus so geändert, auch im Film, dass alles immer schneller wird in immer mehr Einstellungen? Es wird immer mehr gedreht. Warum hat sich der Rhythmus so verschoben gegen früher?

Ich spreche so kindisch von der Seelenachse, was natürlich ein ganz altmodischer Begriff ist. Die meisten werden gar nicht wissen, was ich damit meine. Ich sage oft die Seelenachse, wenn du so willst, im übertragenen Sinne, was zur wahren Kunst auch der Begriff „Ware Kunst“ ist. Da gibt es ja dieses wunderbare Lied [singt]: „Du holde Kunst in wie viel grauen Stunden ...“ Das ist die holde Kunst und die wahre Kunst. Dieses Geheimnis, diesen Mythos, den gibt es ja eigentlich immer noch, den Anspruch an die Kunst, dieses Rührende an der Kunst. Denn die Kunst ist das Gegenteil von Krieg, die Kunst ist das Gegenteil von Terror, die Kunst ist das Gegenteil von Banalität, verstehst du. Und da ist eben etwas passiert. Mein Vater hat schon immer gepredigt, wie das zur Nazizeit war und hat immer gesagt: „Das ist alles Züchtung.“ Also die Leute, die die Hefte in der Hand haben, züchten die Leute zurecht für ihre Zwecke. Und der Kapitalismus heute, der züchtet die Welt zurecht, damit die Massen diesen Scheiß kaufen. Man glaubt ja gar nicht, was für Scheiß angeboten wird über so viel Werbung. Ich meine, wenn du bedenkst, der meiste Erfolg von amerikanischen Filmen liegt ja daran, die nennen das, wie nennen die das, so ein blöder Begriff, „Blockbuster“. Da sind eben ein paar Millionen schon in die Werbung reinhauen, und dann gehen natürlich die Lämmer, die hinter den Trommeln herlatschen, die gehen dann alle in diese Blockbusterfilme, ist ja klar, wo Millionen gemacht werden. Und so ist es also, dass der Rhythmus sich verändert. Das ist eben im Grunde eine Art Ausverkauf, dass eine Art Inflation passiert ist durch diese Überzüchtung, durch diese Zurechtstutzung der Massen auf Bedürfnisse, damit das

funktioniert mit dem Geschäft. Und dadurch wird der Rhythmus praktisch aus Eifer, aus Übereifer, immer heftiger. Und der Rhythmus von blöden Filmleuten ist, die wollen Erfolg haben und haben langsam die Angst gekriegt, dass die Leute keine Geduld haben so lange zu gucken, und dann haben sie keinen Erfolg. Und folglich denken sie, wenn sie ihnen schnelle Happen, ganz schnelle, viele Happen bieten, dann kriegen sie Erfolg. Und das ist natürlich Dummheit in der Filmerei, obwohl die teilweise damit sogar Recht bekommen, weil manche Idioten das eben wollen. Also jetzt haben die Massen schon dadurch gelernt und wollen auch so viele kleine Schnitte und wollen dann sogar noch schräge Musik dazu. Die wollen doch, dass ganz viele kleine Mädchen ins Bett hüpfen und wieder raushüpfen und Brüste zeigen, also möglichst viel solches Zeug. Es gibt ja keinen Film, wo nun nicht kopuliert wird und so. Es gibt auch kein Theaterstück, wo die nicht nackt rumpoppen. Und alles aus Gründen, Erfolg zu haben, und das aber aus Gründen, um Geld zu haben. Die Welt ist total närrisch. Im Grunde ist in Europa in diesem Sinne, auch in Amerika, in Wahrheit der Kollaps kurz davor. Wir hatten hier so eine Gegend, wo jetzt diese Baustelle ist, da war ein altes Kulturhaus unter wunderbaren Bäumen. Da war ein Innenhof, da war mal eine schöne französische Kneipe. In dem Kulturhaus war ein kleines Kino drin. Auf einmal wurde alles weggehackt, alle Bäume. Und was ist jetzt dort? Eine Art Bank, ein Zahnarztthaus. Und da haben die immer gesagt, das Kulturhaus wird dann neu. Zwischen Billigshops ist dann ein Fenster, das war das Kulturhaus. Und ansonsten ist nur Beton und nur Scheiße und nur wieder Geschäfte, Geschäfte, Geschäfte, Geschäfte, Geschäfte. Die Welt wird zugebaut von Warenhäusern, von Geschäften. Schöne Bauten werden weggemacht und es kommt entweder eine Bank oder eben eine Immobilie. Und da steht dann immer drin: „Gewerberaum zu vermieten“. Und was ist es? Es ist die Gemeinheit, den Menschen den Raum zu nehmen. Die Bäume werden abgehackt und es wird genutzt für sowas, was jetzt zu so einer Revolution geführt hat in der Türkei. Hast du mal Potemkin gesehen von Eisenstein? Da geht es um einen Löffel Suppe, und dort war es eben wegen ein paar Bäumen. Und da gibt es ein paar, die sagen, wegen Bäumen darf man das doch nicht. Aber es ist toll, das ist enorm! Weil die Arschlöcher dort diesen kleinen Park weghacken und wollen auch wieder so ein großes Ding hin bauen. Der ganze Potsdamer Platz ist eine Schande. Warst du mal in Malaysia oder in Thailand? Man glaubt es nicht, wenn man da einen Flughafen sieht, der ist nicht schön, aber in seiner Art sind diese neuen Gebäude schon imponierend. Da ist der Potsdamer Platz noch nicht mal eine Bushaltestelle gegen, aber er ist auch lächerlich, weil er gar keine Atmung hat, er hat keinen Rhythmus, sondern ist wieder so ein scheiß Hotel,

also das sieht aus wie nix. Dann diese Straße, da war als das noch öde war und als ich dort drehte, die Mauer. Das hatte was Grandioses dieser leere Platz. Das ist gemein, aber wahrhaftig. Und dann bauen die so einen Mist. Der Gerhard Schröder, als der Kanzler war, der hat mich immer mal anrufen lassen, das machen immer seine Leute. Und dann haben die mich einmal angerufen früh um neun, ob ich komm, der würde sich freuen. Da sage ich: „Aber nicht jetzt.“ „Na ja, wann denn?“ Da habe ich gesagt: „Na, ja, gegen zwölf könnte ich kommen oder halb eins.“ „Na ja, da wird sich der Gerd freuen.“ Und da kam ich dann, da war grade Pause im Reichstag. Im Reichstagsgebäude war das. Und da war er ganz lieb zu mir, hat mich auf der Treppe empfangen, hat mich so umarmt, und dann sagt er: „Du wirst sehn, warum ich dich geholt habe.“ Und dann ging er so ein Treppchen hoch, und dann geht er in ein Zimmer, sein Zimmer im Reichstagsgebäude, und da hingen eben drei Strawalde. Die waren nicht aufgehängt, tolle Bilder von mir, also so große Collagen, ganz freche. Und er hätte sich Emil Schumacher kaufen wollen. Die haben eine Riesensammlung, die Sammlung des Bundestages, und haben immerhin von mir gekauft, aber nicht aufgehängt. Und jetzt war er so glücklich: „... von seinem Freund Strawalde.“ Und dann hatte er einen ganz tollen Whisky, und ich hab noch geraucht, eine große Coimbra. Und dann weiß ich noch, auf der Treppe kam der Thierse, und der Schröder sagt: „Kennst du den großen Strawalde, Böttcher?“ Der Thierse sagt: „Hör mal, den kenne ich schon viele Jahre, den kenn ich noch aus der Dokumentarfilmzeit, da war ich oft.“ Und da sagt er: „Ja, denn ist ja alles gut.“ Und da sagt der Thierse: „Und ihr sagt du?“ Und ich sag zu Thierse: „Wir können och du sagen.“ Der war ganz neidisch der Thierse. Und warum ich das erzähle, das wirst du jetzt erfahren. Da sagt der Schröder zu mir: „So, jetzt lade ich dich zum Essen ein, wir gehen an den Potsdamer Platz.“ Da sage ich: „Gerd, Gerd, bitte, bitte nicht. Ich gehe schon so ungern, wenn da Filmfestival ist. Ich kann den Platz nicht leiden.“ Und da hab` ich ihn wirklich ins Herz getroffen. Er war stolz auf den Platz. Und ich sag ihm: „Nee, der is nischt, Scheiße!“ Und dann hat er aber trotzdem Andacht vor dem Älteren, der ist nicht nur so'n frecher, gemeiner Hund, und da ist er dann mit mir am Roten Rathaus, es war ein schöner Sommertag – da war so ein Italiener, und da saß ich nun mit ihm. Und du glaubst es nicht, da war der erst zwei, drei Jahre Kanzler, da war er noch beliebt. Und du musst dir vorstellen, da saßen natürlich zwei Tische weiter zwei junge, ganz edle Kerle, wo so eine ganz kleine Beule in der Hosentasche war. Ist ja klar, er musste natürlich eine Art Schutz haben. Aber die Leute haben es trotzdem nicht kapiert, da sitzt der Böttcher mit seinem alten Rucksack. Ich hab ihm da kurz wehgetan, damit dass ich sagte: „Das ist kein Platz, das haut nicht hin architektonisch. Wenn schon

in dieser Hauptstadt, die nun endlich Hauptstadt ist, dort durch Krieg nix war, und dann dieser berühmte Potsdamer Platz und dann dieser Nepp.“ Der hatte schon als junger Kerl eine schöne Zeichnung oder eine Radierung von Käthe Kollwitz und ist da auch glücklich drüber, und deshalb hat er an meiner Malerei so viel Freude. Also das ist schon toll. Der kam ja nicht aus seinem Bildungsbürgertum, er hat da schon eine Liebe. Aber das tut natürlich weh, wenn ihm einer dann das so sagt und geht dort nicht mit ihm essen. Auch das sind natürlich lustige Erfahrungen. Aber so hast du eine gewisse Ahnung bekommen, was ich mit Rhythmus meine. Und warum ein Film Rhythmus haben muss, das habe ich dir an solchen Gedichten ... Ich könnte dir auch gewisse Musik vorspielen, eben die Faszination der Musik, also wie zum Beispiel ein Blues sich aufbaut, ein Perdido Street Blues etwa.

Kannst du das noch mal an dem Film „Die Mauer“ beschreiben?

Mit dem Rhythmus?

Ja.

Wie soll ich das beschreiben? Sieh mal, wenn du dich erinnerst, wie so ein Film anfängt, der fängt eben ganz eigenartig an. Wie eine Gerölllandschaft, wie so eine ganz diffuse Landschaft, und da sind ein paar so komische Blöcke drin. Und man hört auch so ein rrrrr, so ein diffuses Rauschen, dass die meisten Leute gar nicht wissen, was ist denn hier los, und das dauert dann. Dann schwenkt das langsam über dieses Geröll. Und diese Landschaft haben wir eben gewählt, weil ganz abseits von Berlin, also praktisch in der Taiga, haben sie dann so gewisse Reste erst mal hingeschmissen vom Abriss der Mauer. Also, so beginnt der Film, und dann kommt auf einmal unerhörtes Vogelgeschrei,



1.Einst._40.04.Sek



2.Einst._13.12.Sek



3.Einst._20.04.Sek



4.Einst._1.01.08.Min



5.Einst._4.11.Sek



6.Einst._38.18.Sek



7.Einst._14.11.Sek



8.Einst._53.23.Sek

Kreischen von Krähengeschwadern. Ach, da gibt es ein Gedicht von Biermann: „Da aber erhob sich der Krähengeschwader schwarzes Tuch ...“, fällt mir jetzt gerade ein. Also da geht die Kamera so hoch, und dann geht die Kamera runter, und da ist die Mauer, also am Potsdamer Platz die Mauer, bemalt, also auf der westlichen Seite. Und dann laufen Leute vorbei an der Mauer, und dann siehst du wie Leute schon anfangen. Dann siehst du die Posten, da sind noch Posten. Da ist so geschleust aufgemacht worden, dass die Autos jetzt da schon durchkönnen, und die Posten von der DDR stehen aber noch an der Mauer. Und dazwischen steht erst mal im Himmel groß der Titel „Die Mauer“ und es wird nischts gesagt, nichts. Und dann siehst du Leute, die jetzt kloppen wie verrückt. Und dann siehst du, wie auf dieser Mauer, die das Brandenburger Tor beschützt praktisch vom Osten her, wie da noch die Posten langlaufen. Und wirklich, kein Wort wird gesagt, kein Mensch spricht. Und dann stehen auf einmal japanische Touristinnen da, und dann frage ich: „Wo bringt ihr das hin?“ „Nach Japan, das ist ein Souvenir für Japan.“



13.Einst._32.07.Sek



14.Einst._10.19.Sek



15.Einst._17.16.Sek



16.Einst._35.12.Sek



17.Einst._50.05.Sek



18.Einst._7.13.Sek



19.Einst._27.24.Sek



20.Einst._12.04.Sek

Ja, so trittelt das rein. Und das ist eben meine Erzählart, mein Rhythmus. Die meisten Filme, die so groß daherkommen, die machen erst mal schon, wie soll ich sagen, eine Schlüsselmusik, und dann weist der Kommentar einen schon ein, wo es lang geht, und dann wird schon der Erste gefragt. Weißt du was ich meine? Ich hab mit dem Film Dinger erlebt, zum Beispiel in Tokio komischerweise vor ein paar hundert jungen Frauen. Und eine ist dann aufgestanden und hat sich bedankt. Der Dolmetscher hat mir das dann erklärt, dass ich sie zu einem völlig anderen Schauen und einem anderen Gefühl für Leben bringe, weil ich ihr vertraue. Zuerst wusste sie gar nicht, was das soll, und dann hat sie langsam selbst herausgefunden, dass sie selbst hören muss, selbst gucken muss. Also dass sie praktisch die Sinnhaftigkeit der Vorgänge von mir so bringt, dass sie sich auch anstrengen muss. Und das wollen natürlich nicht viele. Jetzt kommt wieder die

Züchtung, was mein Vater sagt: Die Leute sind mit der Zeit so, es wird alles mundgerecht geschnitten, dass kaum noch gekaut werden muss. Natürlich verfaulen dann die Zähne, ist ja klar. Und die Radikalität, ich bin da ganz radikal, die Radikalität meines Rhythmus ist eben ... Hast du „In Georgien“ mal gesehen? Wahrscheinlich nicht. Was denkst du, wie der Rhythmus von Georgien ist? Das glaubst du nicht. Da sag ich zwar ein paar Worte, weil wir in der Fremde sind. Wir sind da hin und haben einfach gedreht, einfach irgendwo, wo es interessant war, haben die Kamera ausgepackt. Und ich hab den Leuten, wie die da rumstanden, nie, nie große Fragen gestellt, höchstens mal so eine kleine Sache. Die Begegnung war immer so, wie wenn du auf eine Weide gehst und da stehen Kühe, und dann kommen die Kühe so ran. Und so ist es mit Menschen, dass du die erst mal so beschnupperst in der Fremde. Und so ist auch der Rhythmus ganz radikal diktiert im Georgien-Film, ganz frei. Und in diesem Mauerfilm gibt es keinen offiziellen großen Bericht über Ereignisse. Ich gebe überhaupt keine Informationen. Aber wenn man richtig hinguckt, wie da die Löcher in der Mauer entstehen, wie die Ersten durch dieses erste Loch gehen, wie dann im Schnee diese Soldaten der DDR-Armee mit schlechten Gefühlen, aber trotzdem dann ein bissl grinsen und halt nicht wollen, dass wir drehen, aber dann lächeln und sich so abwenden. Und dass das genügend Raum hat, damit sich das kristallisiert.



177.Einst._15.23.Sek



178.Einst._15.11.Sek



179.Einst._17.12.Sek



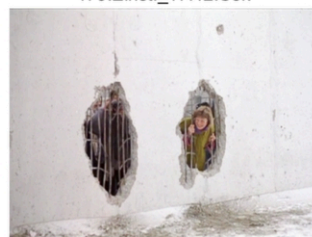
180.Einst._58.04.Sek



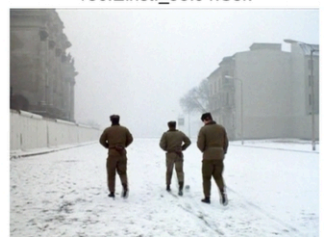
181.Einst._7.12.Sek



182.Einst._11.12.Sek



183.Einst._4.01.Sek



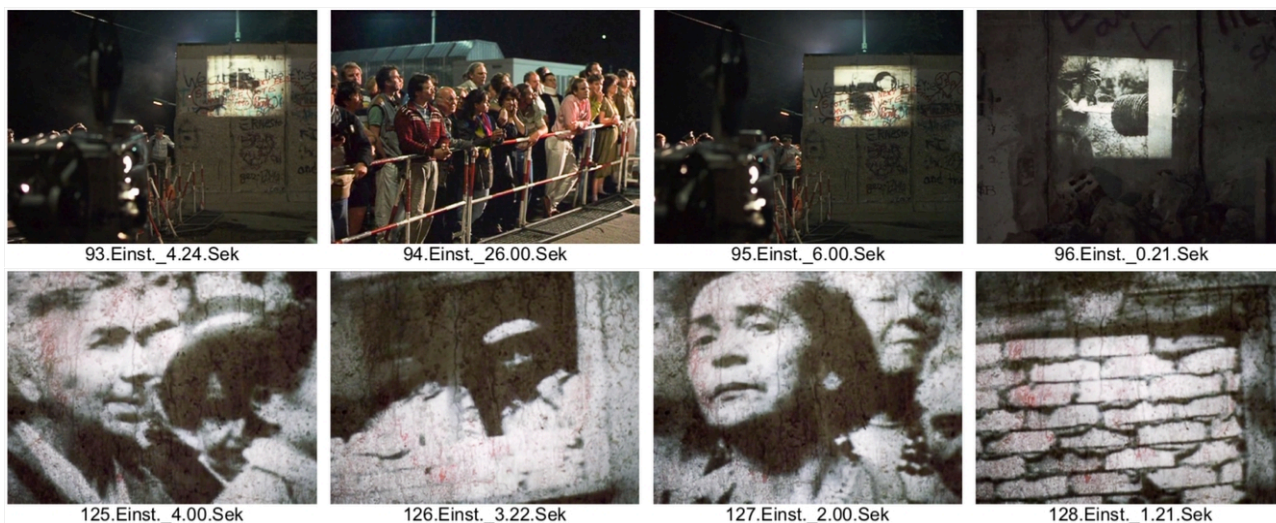
184.Einst._59.03.Sek

Der Begriff Kristallisation ist ganz wichtig. Mit so einem Film muss ich die Möglichkeit geben, dass sich herauskristallisiert, welche Melodie, welcher Rhythmus er hat, was ich im Grunde den Leuten anbieten will, dass sie erleben sollen, was sie sinnlich erfahren sollen. Die Sinnlichkeit ist wichtig, nicht nur die Logik, der Verstand, nein. Die ganze Frage der sogenannten Schule wäre in der Gesamtheit günstiger, wenn die Menschen mehr begriffen, wenn die Lehrer mehr Vertrauen in Sinnlichkeit haben, auf Sinnhaftigkeit. Und nicht durch Stofffülle, sondern dass auf einmal was quellen kann für etwas, wie eine

Pflanze der Aufmerksamkeit. Also, ich könnte fast etwas wie so ein pädagogisches Werk schreiben, möchte ich manchmal, um die Leute zu verführen, um zu einer Art Heilung zu kommen, aber das ist vergebene Liebesmühe. Aber ich merke an mir natürlich immer mehr, dass ich ein Verrückter bin, dass ich so eine abartige Leidenschaft habe, ja fast wie ein Aufklärer oder so, aber eben im Sinne der Sinnenhaftigkeit, im stärkeren Begreifen des Geheimnisses in der Welt, des Reichtums, der gar nichts kostet. Was glaubst du, wie das für die Seele der Leute wäre, weil überleg mal, ich hab auch Sorgen und so, aber ich bin da wie so ein Kind. Ich freu mich an so viel Zeug, also ich hab gewissermaßen so viel Zauber, geistige Nahrung, wenn du so willst. Oder durch die Natureindrücke durch die Bäume, dass ich da ganz fantastisch ausgestattet bin. Und das kostet eigentlich fast gar nichts. Bei Busch heißt das: „So kommt das denn zuletzt heraus, dass ich ein ganz famoses Haus.“ Das ist ein Gedicht über Eitelkeit, ich hab es nicht mehr ganz im Kopf, aber das ist herrlich, ja! Also, der ärgert sich zuletzt dann wie ein Stint, dass andere Leute eitel sind. Und der sagt von sich: „So kommt es denn zuletzt heraus ...“ Und wenn ich jetzt solchen Quatsch erzähle, dann denke ich auf einmal, jetzt habe ich mich wieder so dargestellt, dass ich im Grunde ein ganz toller Hund bin. Und das will ich aber eigentlich gar nicht, sondern ich will nur die Faszination des Gegenstandes ausmalen, des Gegenstandes, der zur Debatte steht, also die Magie, die Faszination des Rhythmus. Also, ganz große Kunst verführt dann trotzdem viele Menschen durch die Fähigkeit. Bei Giorgione, bei Rembrandt ist es mit dem Rhythmus etwas anders, das ist so ein Barock, dass der nicht mehr so ablesbar ist wie bei der Frührenaissance, sondern da ist auf einmal das Erlebnis des Raums und auch dunkel und hell. Aber auf einen Begriff gebracht, das ist, eine ganz neue Welt eröffnen. Also im Grunde ist da eine Rhythmusverschiebung, und die ist nicht mehr im Sinne von klarer Linie eine Linearität, sondern, wie soll ich es sagen, wo auf einmal auf Klöße und Bullenrücken und dunkle Schwärze ein Lichtstrahl reindonnert, dass das auf einmal mit die Wahrheit ist, hochinteressant. Wenn du die Welt, die Kulturgeschichten, so ungefähr siehst und in so einer Art langsam ergriffen wirst und lernst, dann kommst du aus dem Staunen nicht raus. Warum dann solche Umbrüche stattfanden, warum auf einmal solche Übergänge ... Und die Wahrheit aber ist, dass das andere nach wie vor Gültigkeit hat. Nur die Moden werden immer schneller – und wieder warum? Immer aus dem gleichen Grund: um schnell berühmt zu werden, um andere aus dem Rennen zu schmeißen und um ganz reich zu sein. Das ist ein ganz böses Märchen, aber dieses Märchen gilt am meisten. Deshalb macht man sich ja gar nicht klar, was das für ein Gegensatz ist. Ich war ja selber als Junge Fußballer, und ich guck mir auch richtige

Spiele an und bin ja gar nicht so. Aber dass auf einmal Millionen Menschen, und vor allen Dingen die, die fast nix sagen, die wirklich folgerichtig gar nichts gelten, mit Bildungsstoff auf so jämmerliche Art dahinkrebsen, und dann ist ein junger Kerl 20 Jahre alt und alle Welt nimmt Anteil, weil er eben für 35 Millionen und der für 38 Millionen ... Warum? Weil er ein Tor schießt, weil er gute Tore schießt. Also, ich bitte dich. Oder diese Mannequins, also meine Fresse, diese dünnen Puppen. Und dann so eine Zicke, die da mit jungen Modells immer wieder diese Sendung macht. Also, dass es da keine Revolution gibt, das ist unglaublich. Aber warum? Die Leute sind zurechtgezüchtet durch all die Zeitschriften, durch all das Fernsehen, dass das die Wahrheit ist. Frauen sind doch eigentlich so wunderbare Wesen, aber sie sind auch so zurechtgezüchtet die Masse dieser Kleinbürger Weibsbilder. Ich sag ja immer, die gießen Wasser rein, damit sie mehr verkoofen können, und es wird immer dünner, und die Plörre wird immer verfälschter. Aber die Persönlichkeiten, die aufwachsen durch so eine Züchtung, kriegen ja immer weniger gutes Material. Nun kannst du natürlich sagen, so ein alter Knochen von 82 Jahren, der ist einfach sauer, dass er nicht mehr teilhat, dass er nicht genügend zu Worte gekommen ist oder nicht genügend Anerkennung bekommen hat, und deshalb ist er nun sauer und beschimpft die Welt. Also, das könnte man auch so sehen. Ich sag mal, in der Volkstümlichkeit, im normalen Betrieb ist es gang und gäbe, das sagen ja auch die Spießer schon fast so. Es gibt nicht mehr solche Persönlichkeiten, wie Brandt oder selbst diesen schrecklichen Strauß, oder der andere, der mal früher Kommunist war und dann unter Stalin ..., Herbert Wehner. Solche gibt's nicht mehr, nee. Und überleg mal, solche Leute wie Joschka Fischer, wie stromlinienförmig jetzt so ein alter, fatter Ist immer gerannt, damit er wieder mager ist, der mit dem Turnschuh. Und jetzt ... Hast du den Film gesehen über den? Ich war dort. Der, der den gemacht hat, war ein Verehrer von mir. Der hat mal einen Oscar bekommen für einen kleinen Film „Schwarzfahrer“. Er stammte aus Freiburg, da war so eine sehr linke Szene, und da hat er mich eingeladen. Da war ich mit meinem Film und war sogar bei ihm und hab sogar dort gewohnt. Jetzt macht er den Film über Joschka Fischer und lädt mich ein. Ich bin nur weggegangen, ich hab keinen Mucks gesagt. Und weißt du, was er gemacht hat, natürlich geklaut, das machen alle, aus dem Mauerfilm, unentwegt Projektionen, aber so blöd. Überleg mal, wie genial, sag ich mal selbstkritisch, in dem Mauerfilm da gab es natürlich Leute in aller Welt, die das erkannt haben, dass ich auf die Mauer, ich sage mal auf die Haut des Lindwurms, des Drachens jetzt die historischen Bilder projiziere und zeige wie die Leute stehen und gucken, was machen die dort für einen Film. Ohne ein Wort, das ist doch ein Angebot und auch wieder

ein ganz beharrlicher Rhythmus. Und ich sag es aber in aller Bescheidenheit, das ist eine Erfindung. Alle andern hätten die Dokumente reingeschnitten, alle, bisher alle.



Ich meine, das kann ich den Leuten nicht verübeln, seitdem wird es unentwegt gemacht, unentwegt. Und der Kaspar, das ist ein ganz netter Kerl, aber ein eitler Kerl. Nun hat er den Erfolg. Der kriegte den Oscar für den Kurzfilm „Schwarzfahrer“ und dann war er in Cannes auf dem Festival. Das war Anfang der 90er-Jahre, und da war er noch so lieb, da hat er mich und Dobsi extra eingeladen, damit wir das erleben, wie der Film in Cannes läuft. Und da haben wir in Antibes zusammen ein Quartier gehabt. Und da war ich bei meinem Picasso in Antibes im Grunde. Und da hab ich nun diesen Rummel in Cannes durch ihn erleben müssen. Und jetzt endet das so, dass er noch genau weiß, wer ich bin. Ich hab ihm zu einem Geburtstag sogar ein herrliches Bild geschenkt damals in der Zeit. Und jetzt war ich so enttäuscht, weil der Film einfach scheiße ist. Weil er eben die Endfrage im Grunde nicht klärt, wo ist denn der hingekommen. Der macht auch, so ähnlich wie Schröder, an der Ölhysterie der Russen mit und an deren Industrie. Also, er ist dort gelandet, was er eigentlich bekämpft hat. Und das wird aber nicht gezeigt in dem Film. Danach noch ein bissl warten und ihm jetzt die Wahrheit sagen, das geht nicht, also hat keinen Zweck. Da bin ich natürlich an dem vorbeigelatscht. Wir standen da im Delfi, da kam auch der große Fischer mit so einer Frau und sah aus wie so'n Bückling, etwas zu dick für den Anzug. Ach, wie heißt denn der? Pepe Danquart, jetzt hab ich's. So lange muss ich in meinem Computer grübeln.

Vielen Dank Jürgen.