

Helke Misselwitz



Gespräch: 01.12.2014

Über die Filme:

Winter adé (1988, Regie)

Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann (1989, Regie)

Herzprung (1992, Regie)*

Quartier der Illusionen (2004, Regie)*

Nach einer Lehre als Möbeltischlerin und einer Ausbildung als Physiotherapeutin ging Helke Misselwitz nach Berlin, um dort als Regieassistentin beim Fernsehen der DDR zu arbeiten. 1978 studierte sie Regie an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam und arbeitete danach als freie Autorin und Regisseurin, bevor sie 1997 eine Professur an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam annahm. Volker Koepp gab mir ihre E-Mail-Adresse und Telefonnummer und ich schrieb ihr von meinem Vorhaben. Unsere erste Begegnung im Oktober war nur ein kurzes Kennenlernen in ihrer Wohnung.

Am 24.11.2014 schrieb sie:

ja, gern. habe den termin in meinen kalender eingetragen und werde gewiß da sein. h.m.

Wir trafen uns am 01. Dezember 2014. Bei diesem Gespräch begleitet mich Irina Linke, die mit hinter der Kamera sitzt. Vor dem Gespräch schauten wir ein paar Bilder und

* Filme ohne Contact Sheet

Ausschnitte aus ihren Filmen an. Danach baue ich Kamera und Ton auf und wir fangen an, über ihre Filme „Winter adé“ und „Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann“ zu reden.

Also, meine erste Frage ist, wie Sie zum Dokumentarfilm gekommen sind?

Ich hab ja zunächst in den 70er-Jahren im Fernsehen der DDR gearbeitet im Jugendfernsehen im publizistischen Bereich. Da hab ich verschiedenste Sachen gemacht, Musikvideos, auch Dokumentarfilme und Porträts, ohne es je irgendwo gelernt zu haben oder studiert zu haben. Und dann bin ich vom Fernsehen weg und hab studiert, wollte nicht mehr diese wöchentlich wechselnde Argumentation erfüllen, also danach ausgerichtet werden und sie erfüllen und dachte: „Was kann ich noch machen? Also studiere ich.“ Da war ich 31 Jahre alt und bin nach Babelsberg gegangen. In Babelsberg war ja die einzige Möglichkeit, Film zu studieren und damals, wie heute immer noch, im ersten Jahr die dokumentarische Filmbildung zu erfahren. Es wird nicht mehr auf Film gedreht, aber es wird gelehrt und danach wird gearbeitet, auch wenn man heute HD dreht und mit anderen kleinen Kameras. Ich hab dann nach dem Vordiplom meine Spielfilmbildung erfahren und wollte auch Spielfilme machen, bin dann aber nicht in das DEFA-Studio für Spielfilme reingekommen. Ich muss erwähnen, man wurde in diesen Jahren zum Studium nur delegiert. Nach 1969, als die Deutsche Hochschule für Filmkunst umbenannt wurde in Hochschule für Film und Fernsehen, bekam man einen Studienplatz nur, wenn eine Einrichtung, entweder das DEFA-Studio für Dokumentarfilme, das Spielfilmstudio oder das Fernsehen in all seinen verschiedenen Bereichen, dahin delegiert hatte. Das heißt, man hatte die Sicherheit, dann eine Anstellung zu bekommen. Aber es bedeutete auch, dass man nach vielen Seiten abgesichert war und das bedingte auch, dass da auch erhebliches Mittelmaß ausgebildet wurde. Ich hab meine Delegierung zurückgezogen, nachdem ich versucht hatte, in den Spielfilmbereich der Kinderfilmabteilung zu kommen. Ich kam ja aus dem Jugendbereich delegiert und man hätte mich auch genommen, aber der Bereichsleiter meinte, er muss jetzt ein Pioniermagazin herstellen, hatte den Auftrag von ganz oben. Und da hab ich gesagt: „Nein, das mach ich aber nicht ... Ich bin jetzt 35 Jahre alt und ein Halstuch binde ich nicht mehr um.“ Ich hab also meine Delegierung zurückgezogen, mich freigesetzt, habe versucht im Spielfilmstudio vorzusprechen wurde aber abgewiesen auch aufgrund dessen, für welche Stoffe ich mich interessierte. Die einzige Möglichkeit zu arbeiten, war für mich

im DEFA-Studio für Dokumentarfilm in der Nuschke-Straße in Berlin. Damals hieß sie Otto-Nuschke-Strasse, heute heißt sie wieder Jägerstrasse. Da gab es ein Kinomagazin, „Kinobox“ nannte sich das. Als „Der Augenzeuge“ der DEFA nicht mehr hergestellt wurde, hat man diese Mittel genommen, ein Kinomagazin einzuführen als wöchentliches Beiprogramm zu den Spielfilmen. Da war man relativ frei, also man bekam da Aufträge, drei bis vier Minuten für die Bereiche aus Unterhaltung, Kultur, Sport zu erstellen und war auch ganz frei in der Gestaltung. Da hab ich ein paar Beiträge machen können und das war gewissermaßen die einzige Tür, die sich für mich geöffnet hat, um überhaupt im Filmbereich arbeiten zu können. So weit bin ich nicht gegangen, dass ich dachte, ich mach es jetzt wie einige, die ich kannte, und dreh jetzt auf 8 mm. Ich wollte schon nach diesen vier Jahren Studium Filme machen und damit ins Kino gehen. Das war schon mein Wunsch. Und so bin ich zum Dokumentarfilm gekommen. Das ist jetzt mal der ganz pragmatische Teil, der Weg dahin. Über die Ablehnung eines dieser kleinen Filme, das war ein Porträt einer Frau, kriegte ich die Chance für einen langen Dokumentarfilm, was etwas ganz Ungewöhnliches war damals. Selbst Jürgen hatte, glaube ich, gar keinen langen Film machen können, also immer Kurzfilme. Ich meine jetzt Jürgen Böttcher. Ich hatte einen „Kinobox“-Beitrag gemacht, zu 35 Jahre DDR wurde etwas gesucht, und ich hatte sofort eine Idee. Ich dachte, ich erzähle 35 Jahre aus dem Leben einer Frau anhand von Fotos aus ihrem Familienalbum, einer Frau, die 1949 geboren wurde. Hab dann die Fotos ausgewählt, hab mit ihr ein Gespräch gemacht, also eine Tonaufnahme. Es gibt zwei Bewegtbild-Einstellungen in diesem Dreieinhalb-Minuten-Beitrag und diese 35 Fotos, und darunter, wie sie erzählt, was in diesen 35 Jahren so passiert ist mit ihr und ihrem Leben. Ein ganz einfacher Film und der wurde nicht abgenommen. Ich hab sehr lange mit dem Studiodirektor diskutiert. Das Besondere für ihn war, für mich weniger, dass diese Frau am Ende geschieden war, nachdem sie zurückgesteckt hatte, die Kinder erzogen hatte, der Mann sich qualifiziert hatte. Dann hat sie ihm nicht mehr genügt, er hat sich getrennt und sie lebte dann allein und hat aber da, glaube ich, wirklich erst angefangen auch über ihr Leben und ihre Rolle in dieser Familie zu reflektieren. Und das fand ich, das war das Starke an dem kleinen Film, was wiederum dem Studiodirektor nicht so behagte. Also, er hat es nicht vertreten können, es ist nicht in dieser „Kinobox“ zu 35 Jahre DDR veröffentlicht worden, erst ein Jahr später. Aber der Studiodirektor meinte, ich hätte doch Ahnung vom Leben der Frauen und ich könnte doch mal einen Film machen. Ich sag: „Was für einen Film?“ „Na, einen Film über Frauen, einen längeren Film.“ Und da sag ich: „Na gut, wenn ich diese Möglichkeit bekomme, dann mache ich das gerne.“

Im Grunde genommen ist das dann der Film gewesen, wo ich, sagen wir in einem klassischen Sinne, auch dokumentarisch gearbeitet habe, also Gespräche geführt und Situationen beobachtet habe. Oftmals hab ich Dokumente genutzt, weil das Leben von dem ich erzählte nur noch so herstellbar war. Darüber zu berichten ging nur über Dokumente oder Fotografien. Mein zweiter Film an der Filmhochschule war schon wirklich dokumentarisch beobachtet, allerdings auch mit einem Teil Inszenierung. Ich hatte Winterbilder gesammelt, wollte ursprünglich an der Filmhochschule in der ersten Übung, die ja stumm war, also ohne Ton, nur mit dem Bild erzählen. Ich wollte eine Entrümpelungsaktion beobachten. In der DDR hieß es Entrümpelung im Westen Sperrmüll. Die Sperrmüllaktion im Osten gab es vierteljährlich an allen Häuserecken in einem Viertel. Da konnte man seinen Müll abladen. Für mich war das ein Abenteuerplatz, da hab ich immer alles mitgenommen, was so an Resten aus Zeugnissen von Leben erzählte, wo man sich ein Leben zusammensetzen konnte anhand von Dokumenten oder Fotos oder einfach nur so. Manchmal auch nur kleine Sachen wie eine Handtasche und da war ein Foto drin und ein Bonbon und eine Brille, wo dann in der Fantasie ein Bild entstand und man vielleicht was dazu schreiben konnte. Ich hatte einen großen Karton gefunden, da stand UFA-Filmverleih drauf, so ein Sperrholzkarton mit Aufkleber Luftfracht. Und in dieser Sperrholzkiste war ein Leben, das Leben einer Bäckersfrau aus Berlin. Also von der Geburtsurkunde über Personalausweise über Fotoalben über Briefe, Feldpostbriefe, Behördenschreiben konnte man ja so ein Leben zusammensetzen. Und ich hab dann versucht, auch noch Spuren in der Wirklichkeit zu finden. Verwandte gab es nicht. Dieser Entrümpelungsplatz war in Grünau, also hat sich dann auch anhand der Adressen ergeben, wer die Nachbarin war und mit ihr konnte ich dann über sie sprechen. In verschiedenen Häusern habe ich Menschen getroffen, die sie kannten. Also, es ist sehr fragmentarisch, aber ich versuche anhand der Briefe, ihr Leben zu erzählen, soweit es geht. Das war der zweite Film. Der erste Film war der Versuch, so eine Entrümpelungsaktion zu drehen, aber wir hatten so bestimmte Drehphasen und da wurden diese Aktionen nicht in dem Bezirk, aus dem ich damals kam, gemacht. In dieser Zeit war das nur in Berlin-Mitte möglich zu drehen. Es war Schneetreiben und das war alles sehr mickrig, also es wurde da nicht viel weggeschmissen, und ich wurde nicht sehr fündig. Ich hatte eine Filmrolle, damals keine Zehn-Minuten-Rolle, 16 mm so kleine Rollen drei, vier Minuten, und das genügte natürlich nicht. Dann, was tun, um einen Zehn-Minuten-Film herzustellen? Ich bin dann durch meinen Bezirk Köpenick gezogen und hab einfach Winterbilder gesammelt, hab Bauarbeiter im Tiefbau und Kohlenmänner, die

Kohlen auf dem Rücken ausgetragen haben gedreht. Das war im Februar. Dann gab es einen Faschingsverleih in Köpenick, einen sehr alten, wie die Leute da anstehen, um ein Kostüm zu ergattern für den Fasching. Das hatte ich, und dann kam die Inszenierung, wo ich dachte: „Wie füg ich das zusammen, ohne dass es jetzt beliebig wird?“ Dann bin ich zu Kindern gegangen, die Schlitten fahren und spielten. Diese Kinder haben immer Buchstaben an so eine Art Brandmauer mit Kreide gezeichnet, und danach hab ich dann die Bilder zugeordnet. Und unter anderem gab es auch diese Sperrmüllbilder mit einer alten Frau, die uns wie so eine Königin mit einem Stock bedrohte und verjagte. Das werde ich nie vergessen, weil dieses Material war falsch gelagert. Ich hatte es irgendwo zu Hause unterm Bett und es ist trocken geworden. Es war Umkehrmaterial, es war also geklebt. Es ist das Original gewesen, keine Kopie, es gibt kein Negativ, und irgendwo liegt das jetzt glaube ich bei Frau Gummert. Sie sagt, sie traut sich nicht ran, um das irgendwie auseinanderzufahren. Ich hab es noch einmal an einem Schneidetisch gesehen und fand es gut und dachte, es wär sehr schön, das jetzt aufzubewahren und vielleicht abzutasten. Und dann hab ich es versäumt und bin ziemlich traurig darüber. So, das war der allererste Film an der Filmhochschule. In der Folge hab ich dann dieses eine Leben erzählt und später dann aus diesem Leben noch mal einen Spielfilm gemacht. Und die Chance für mich zu erzählen, war dann halt im Dokumentarfilmstudio, also auch überhaupt mit Filmmaterial zu arbeiten. Es war aber nicht so, dass ich vorhatte jetzt ausschließlich Spielfilm oder Dokumentarfilm zu machen. Ich wollte eigentlich das fortsetzen, was an der Schule möglich war, was immer abhängig ist von dem, was man findet, was einen interessiert und wie man das dann erzählt, dokumentarisch oder fiktiv. Ich hatte nie vor zu sagen: „Ich mache jetzt nur Spielfilm oder nur Dokumentarfilm.“ Ich wollte das wirklich vom Stoff abhängig machen und nicht irgendwie von der Institution, die mir jetzt diese Chance gibt.

Das waren in der Regel immer sehr starke Frauenbilder, die Sie begleitet haben auch in „Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann“ oder in „Winter adé“. Haben Sie darauf einen Fokus gelegt?

Ja, das war schon in diesem zweiten Film an der Filmhochschule „Ein Leben“ so, auch in „Die fidele Bäckerin“. Das war ein Leben einer Bäckersfrau in der Zeit des Nationalsozialismus, auch so ein Jahrhundertchicksal, geboren in Ostpreußen, dann nach Berlin in den 20er-Jahren, einen Bäcker geheiratet, dann verschiedene Bäckereien mit dem gehabt. Die Geschäfte wurden geschlossen, Weltwirtschaftskrise.

Es war abzulesen, wie sich die Zeit in dieses Leben so hineingegraben hat, nur anhand der Dokumente und der Fotos, und wie diese Frau aber nicht aufgegeben hat. Der erste Mann, der dann Spielschulden hatte, hat sich umgebracht, aber sie hat sich dann wieder selbst um einen Laden bemüht. Wie sie sich durch die Kriegszeiten laviert hat, aber auch an andere gedacht hat. Wie sie den Sohn verloren hat, wie sie einem Heiratsschwindler aufgesessen ist. Wie sie versucht hat, durch Eingaben an Behörden nach 45 in dem zerbombten Stadtteil, in dem sie lebte, wieder ein Café und eine Bäckerei zu errichten. Also, wie sie versucht hat selbstständig zu sein und sehr selbstbewusst zu leben, gleichzeitig ein ziemlich durchschnittliches Leben, und wie sie auch eine Kleinbürgerin war. Das hat mich beeindruckt und natürlich gleichzeitig gab es auch noch ein Interesse, wie man überhaupt durch diese Zeit gekommen ist. Wie hat man das geschafft? Jetzt nicht irgendwie in der Partei, sondern im Gegenteil. Sie hat versucht ihren Sohn von der Hitlerjugend fernzuhalten, ohne jetzt bewusst politisch zu leben oder sich zu äußern, denke ich. Sie hat versucht, ich nenne das mal so: anständig zu bleiben. Das hab ich beim Machen herausgefunden. Ich glaube, dass das sowieso der Antrieb ist, also für mich jedenfalls: etwas zu begreifen. Wenn ich einen Film herstelle, will ich auch etwas begreifen. Und bei den nächsten Filmen waren es dann im Dokfilmstudio diese kleinen Beiträge für die „Kinobox“. Da gab es zum Beispiel einen Auftrag und der Anlass waren die sieben schlimmen Jahre der Familie Marx. Aber ich hab mich halt nicht für Karl Marx interessiert. Und da hab ich mich vor allen Dingen auf die Jenny Marx konzentriert. Beide lesen aus ihren Briefen. Das ist in einem Abrisshaus gedreht. Man weiß gar nicht, wo sich dieses Abrisshaus befindet und erst am Ende erfährt man, wer diese Frau war und dieser Mann, die sich die Briefe schreiben und was Marx in dieser Zeit gearbeitet hat, während sie die Familie versorgt hat, die Kinder gepflegt hat und Kinder auch starben. Das war jetzt nicht so als Programm gedacht, sondern es war immer mein Interesse, weil ich mich natürlich besser darin auskannte. Und außerdem hab ich mich dann doch schon an Karl Marx orientiert, der sagte: „Der Fortschritt einer Gesellschaft lässt sich am besten messen an der Stellung des schönen Geschlechts (die Hässlichen inbegriffen).“ Das gehört auch dazu, wenn man das zitiert und ich glaube, das kann man auch heute noch hervorholen, das hat auch heute noch Gültigkeit. Ich teile viele Erfahrungen von Frauen und denke, ich weiß, wie das ist, wie welche Dinge auch funktionieren oder nicht funktionieren und wo die Schwachstellen sind in einer Gesellschaft. Und mir ging es auch darum, denjenigen eine Stimme zu geben, die sonst nicht gehört werden und das zu werten und dahin vielleicht auch zu schauen, wo man sonst nicht hinsieht.

Wie war das bei dem Film „Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann“? Wie kamen Sie auf die Idee, den zu machen?

Es war ganz seltsam, neulich in einer Diskussion im Kino Toni fragte am Ende jemand: „Wieso haben Sie nicht mit einer Frau gedreht?“ Ich sagte: „Erstens gab es ganz wenige oder kaum Frauen. Im Dokumentarfilmstudio gab es überhaupt keine Kamerafrau.“ An der Filmhochschule gab es vor meiner Zeit, also vor 78, eine Menge, die Kamera studierten, die ausgebildet wurden für das zweite und dritte Programm, also für die elektronische Studiotechnik. Und da sind Frauen gerne hingegangen, weil sie im Schichtbetrieb arbeiten konnten wegen der Kinder. Ansonsten hat man ihnen auch nicht zugetraut, dass sie so eine schwere Technik auf die Schulter kriegen, ich meine die 35mm-Kamera. Die Studiotechnik konnte man ja gut mit Pumpstativen bewegen. Es gab Julia Kuhnert, eine sehr gute Kamerafrau, die dann in den 70er-Jahren auch in den Filmbereich gegangen ist. Im Fernsehen hat sie auch gearbeitet. Also, man kann sie zählen und heute ist es anders. Das hat sich schon stark geändert. Ich hab aber nicht so lange ausgeholt, weil wir sie dann gefragt haben, warum sie denn fragt. Also das war eine rein formale Frage. Ich hab gesagt, ich kann mir gar nicht vorstellen, mit jemand anders gedreht zu haben, weil Thomas Plenert ist ein Kameramann, ich sag immer, bei dem die Kamera sein Organ ist, die gehört irgendwie zu ihm. Und wenn er so dasitzt und die Kamera im Arm hat und wir sitzen dann beide, wenn wir Gespräche machen, so dicht zusammen, also er links und ich rechts, dann ist das so wie eins. Und ich hab gesagt, dass es nicht drauf ankommt, ob das jetzt ein Mann oder eine Frau ist an der Kamera, sondern was das für ein Mensch ist und wie der Mensch jetzt das Gegenüber betrachtet. Das ist ja wesentlich und das, was man sieht, das ist durch ihn entstanden, durch seinen Blick. Wir haben „Winter adé“ in Abständen gedreht. Ich bin immer losgezogen auf Recherche, dann haben wir uns verabredet, uns getroffen, Technik bestellt und sind dann losgefahren. Ich hatte erst ein oder zwei Tage Begegnung mit den Frauen, die wir dann in Porträts festgehalten haben. Anders war es bei den ganzen episodischen Teilen. Da hat Tommi gesagt: „Ich geh jetzt irgendwie ganz anders auf der Straße lang. Ich geh ganz anders zum Fleischer oder in den Gemüseladen und guck mir dann an, was da für Frauen stehen und guck jetzt ganz anders, nachdem wir diesen Film angefangen haben.“ Jetzt muss ich wieder auf die Frage kommen ... Jetzt hab ich das alles erklärt ... Wie war jetzt die Frage?

Wie sind Sie zu dem Film ...

Ach, „Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann“... Wir hatten „Winter adé“ gedreht 1989. Im Januar oder Februar kam er in die Kinos. Im Sommer hatte er fast eine halbe Million Zuschauer. Und ich bin sehr viel damit gereist, also auch in der DDR und hab sehr viele Gespräche geführt nach den Filmen. Und schon Anfang des Jahres 89 sollte man Stoffe einreichen für das nächste Planjahr. Zum ersten Mal hatte ich überhaupt die Möglichkeit, einen Stoff in einem Plan einzureichen, weil ich nach „Winter adé“ fest angestellt wurde im DEFA-Studio für Dokumentarfilme. 1988 wurde ich fest angestellt, konnte also einreichen. Mir fiel ad hoc jetzt nichts ein und da sagte Tommi: „Wollen wir nicht einen Film machen über Kohlenmänner? Ich hab das schon so vielen gesagt, hab es Jürgen angeboten und dem Kanzler hab ich's angeboten und keiner wollte mit mir den Film über Kohlenmänner machen. Wollen wir das?“ Und da hab ich sofort Ja gesagt. Und ich sagte, meine einzige Bedingung ist, dass der Chef dieser Kohlenhandlung eine Frau ist, weil ich da schon einige durch meine verschiedenen Leben in Berlin kannte. Und dann ist es uns auch wirklich gelungen. Fünf standen im Telefonbuch, die sind wir abgelaufen. Einer war geschlossen, einer war verstorben. Und die letzte Kohlenhandlung an diesem Abend, es war schon dunkel da in der Gleimstrasse Ecke Ystader, da sind wir rein. Wir haben die Kohlenmänner gar nicht gesehen, wir haben nur die Chefin gesehen und ihre Tochter. Und dann hatten wir eine kurze Begegnung, sind rausgegangen und in die nächste Kneipe ein Bier trinken und wussten, das ist es, da drehen wir. Das war mir wichtig, dass der Chef eine Frau ist. Als ich nach Berlin kam 1969/70 hab ich nur so gestaunt, dass die Kohlenleute mir die Kohlen in den Keller bringen, weil ich als Kind die Kohlen immer selber in den Keller bringen musste. Da kam ein Lkw und der Hänger kippte die auf den Hof. Und dann war das im wahrsten Sinne der schwärzeste Tag im Jahr. Meine Schwester und ich haben dann diese Blecheimer vollgepackt und haben sie in den Keller getragen und dann mussten wir schön aufschichten. Fand ich toll, auch wenn sie immer ein bisschen betrogen haben, eine Kippe mehr berechnet oder abgezweigt. Das fand ich ganz toll, dass die die Kohlen in den Keller brachten. Und dann waren das natürlich auch ziemlich verwegene Menschen. Wenn man Kohlen bestellen ging, saß da meist eine Frau, manchmal auch ein Mann. Also Chef war oft eine Frau. Und das fand ich auch sehr interessant das Verhältnis von diesen arbeitenden Männern, diesen verwegenen Kerlen und einer Frau, die da das Sagen hatte. So ist das entstanden. Die Kiste hab ich noch im Keller, diese UFA-Filmkiste mit dem ganzen Leben drin. Fotografien kann ich nicht wegschmeißen, das ist noch schlimmer als Bücher wegzuschmeißen. Ich finde oder kauf dann auch welche, obwohl ich schon selber so viele habe. Aber jetzt konzentrier ich mich

auch in meiner Sammelleidenschaft. Als ich dann Filme machte in den 80er-Jahren, habe ich angefangen Kunstpostkarten zu sammeln, und zwar gezielt Frauenbildnisse. In „Winter adé“, gibt es am Ende ja diese Kunstpostkarten. Ich weiß nicht, ob Sie sich erinnern, bevor dann die Schienen abbrechen und das Wasser anfängt, davor sind so fünf oder sechs Kunstpostkarten in die Scheibe der Eisenbahn gesteckt. Das sind Karten des ersten Teils meiner Sammlungen. Später hab ich dann nicht nur Kunstpostkarten gesammelt, sondern alles, worauf Frauen abgebildet werden, also kleine Zuckertütchen und Reklame und Haarfärbemittel und alles, was da so reinpasst. Da gibt es diesen stummen Diener, dieser Kasten an der Wand, da sind auch ein paar kleinere Requisiten drin. Das wird gewechselt. Da hinten gibt es mehrere aufgestapelte Karteikartenkästen, da sind die ganzen Kunstpostkarten oder Fotografien, was es so gibt, oder Frauenbildnisse drin und dann wechsele ich. Je nach Jahreszeit oder Feiertagen und Stimmung wird dann die kleine Ausstellung immer verändert. Das ist sehr schön und auch immer wieder so überraschend, was die Folge von ein oder zwei Bildern, wenn man sie aneinanderlegt, also Montage betreibt, was das dann macht. Manchmal mache ich es sogar ohne Absicht, welche Bilder jetzt aufeinandertreffen, sondern nur weil ich es brauche, weil es mir jetzt guttut, dass mich Frauen jetzt so groß angucken. Oder manchmal, dass es mich erheitert, dass ich zum Tanzen alles so hintereinander, nebeneinander oder übereinander lege.

War dieses Frauenbild, dass eine Frau für einen ganzen Betrieb das Sagen hatte, häufig anzutreffen in der DDR?

In der Frage stecken ganz viele Fragen drin, dass es natürlich nicht viele Frauen in leitenden Funktionen gegeben hat oder kaum. Man konnte sie, glaube ich, auch an einer Hand abzählen. So im mittleren Bereich wohl schon eher oder in einer Werbung, wie das die erste Frau erzählt, die Hiltrud Kuhlmann, die Werbeökonomin war, aber in einer Chefetage hat man sie nicht gefunden.



33.Einst._12.19.Sek



34.Einst._21.18.Sek



35.Einst._3.51.11.Min



36.Einst._7.11.Sek

In Geschäften vielleicht, auch als Leiterinnen von Handelsorganisationen, HO genannt, war das vielleicht möglich. Das andere ist das Frauenbild, das hergestellt wurde, was

natürlich verlogen war, was Vorgegaukeltes, dass die Frauen gleichberechtigt sind und das Sagen haben, das ist noch eine ganz andere Geschichte. Und dann ist es natürlich wirklich die Historie, also auch die Darstellung der Frauen, wie sich die Rolle der Frau ändert und sich das dann bildlich ausdrückt, also, alles, was davor gewesen ist. Das kommt ja da auch hinzu, wenn man anfängt, so was zu sammeln. Obwohl in der bildenden Kunst und in bedeutsamen Malereien oftmals wirklich der menschliche Blick zählt und nicht, dass ein Mann diese Frau porträtiert hat, sondern wie er worauf schaut, das ist dann auch unabhängig. Es gibt ja ganz wenige weibliche Malerinnen, ich könnte aber jetzt nicht sagen, was ist das besonders Weibliche daran, wie sie dann auch gemalt hat. Das wird immer gerne wieder hervorgeholt, was jetzt das speziell Weibliche ist, wenn Filmemacherinnen auf was gucken. Ich glaube, es ist eher das Interesse und das vordringliche Interesse über Frauen zu erzählen und nicht unbedingt, dass das Geschlecht dann auch irgendwie etwas Besonderes bedingt in der Erzählweise. In der Werbung kann man natürlich sehen, wie man durch das letzte Jahrhundert das offizielle Frauenbild gerne gesehen hätte. Gerade auch in diesen 40 Jahren DDR. Nicht nur in der Werbung, sondern auch sowohl in der Tagespresse als auch in den Modezeitschriften und da nun wiederum auch die Unterschiedlichkeit. Dann noch mal diese besondere Zeitung „Sibylle“, wie da Frauen dargestellt wurden, da kann man sehr viel darin lesen. Sehr viel.

Meinen Sie, daran hat sich großartig was geändert, wenn man das mit heute vergleicht?

Manchmal denke ich, dass das doch ziemlich reaktionär ist, vor allem was die Werbung anbetrifft. Da könnte ich manchmal regelrecht reinschlagen. Und dann denke ich, warum lässt man sich das gefallen? Warum lässt man sich für so dumm verkaufen?

In „Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann“ sind die Männer schon klar dargestellt, die haben Ruß im Gesicht und die Hände sind schwarz. Die Frau kommt besser dabei weg finde ich, sehr gut sogar.

Warum kommt sie besser dabei weg?

Sie hat eine ganz andere Stellung, eine schöne, herausragende Stellung so für sich. Sie ist dafür da, die Probleme zu lösen und hat so ihren eigenen Bereich, wo ihr keiner von den Männern hereinfunkt. Das finde ich schon ganz beachtlich. Sie hat aber auch keine Scheu, sich die Hände schmutzig zu machen: sie kann beides. Das weiß ich natürlich, das sieht man im Film nicht unbedingt. Sie hat zu Hause auch Schweine im Stall, für die sie

mit ihrem Hänger dann die Schulresteessen rausfährt. Sie sammelt es auf und fährt es dann raus für ihre Schweine. Als wir auf dem Hof standen, zu dem Zwecke, dass Renate Uhle mit ihrem Hänger kommt und den Essenkübeln hinten drauf, um das zu zeigen und mit ihr vielleicht auch rauszufahren zu ihren Schweinen, hat dann die Realität alles bestimmt, was dann passierte. Weil die Jungs da anfangen, den Hänger zu demontieren oder jedenfalls sich lange mühten, ihn auseinanderzunehmen. Ich stand oben auf einem großen Lkw-Hänger, um zu gucken, wann kommt sie um die Ecke damit wir Material sparen und um Tommi zu sagen: „Jetzt kommt sie, jetzt schalt die Kamera an.“ Und dann ging das aber da unten los, wir gucken uns an und Tommi sagte: „Ich dreh mal.“ „Ja, mach mal.“ Renate kam nicht, dafür ging ich dann runter und dann drehten wir diese tolle Sequenz, wie der Wagen demontiert wird, auseinandergenommen wird. So, und dann war das andere noch zu beobachten und zu drehen dann nicht mehr wichtig. Außerdem denke ich, das äußert sich ja auch im Film, dass sie da zwar weiße Stiefel anhatte, aber sie trägt ja auch eine Schürze und Arbeitskittel. Und wie sie dann mit ihrem Auto vorfährt, daraus kann man auch ablesen, dass sie beides kann. Also, sie kann gut organisieren, sie kann gut Geschäfte führen. Sie hat aber auch ein soziales Gewissen, lebt Verantwortung für ihre Männer und weiß um ihre Männer in so einem Job, dass wenn man so schuftet, natürlich der Körper schnell kaputt geht und nicht jeder kann ihn machen. Das weiß sie ja auch.

Wie haben Sie zu den Geschichten in „Winter adé“ gefunden?

Nachdem ich die Aufforderung vom Studiodirektor, einen Film über Frauen zu machen, erfahren hatte, bin ich am gleichen Abend zu Gudrun Plenert gegangen, das war gegenüber in der Greifenhagener Straße, gegenüber von der Gethsemanekirche. Gudrun ist Schnittmeisterin, mit ihr hab ich die Filme, die ich vorher machte, montiert. Mit Thomas Plenert hatte ich noch nie gedreht. Ich bin zu ihnen nach Hause gegangen und Tommi war auch dabei: „Mensch stell dir vor, der Wirsch hat mich heute aufgefordert, ob ich denn nicht einen Film über Frauen ... Ich kann's kaum glauben.“ Da ist Tommi aufgestanden, er war in der Küche hinten, kam rein in das Zimmer und sagte: „Ich weiß, wie der Film heißen wird und ich will den drehen, „Winter adé“.“ Und das war dann wie ein Programm. Wir sagten: „Na klar, jemand, der sagt: „Der Film heißt „Winter adé“, muss ja den Film drehen, ohne Frage.“



5.Einst._8.11.Sek



6.Einst._8.01.Sek



7.Einst._38.17.Sek



8.Einst._40.18.Sek



9.Einst._28.00.Sek



10.Einst._6.16.Sek



11.Einst._46.07.Sek



12.Einst._11.19.Sek

Und dann hab ich mehrfache Exposés geschrieben, ich glaube acht oder neun. Ich war ja nicht fest angestellt im Studio. Ich war freischaffend, hatte allerdings, sagen wir mal, so einen Bonus dadurch, dass Heiner Carow mein Mentor war an der Akademie der Künste. Ich war Meisterschülerin bei ihm. Der Studiodirektor Heinz Rusch war Aufnahmeleiter in den 50er-Jahren als Heiner Carow anfang, Filme zu machen bei seinem ersten Kurzfilm im DEFA-Studio für Spielfilme. Und inzwischen wusste der Studiodirektor, dass ich Meisterschülerin bin an der Akademie der Künste. Wahrscheinlich hat mir das dann auch geholfen, dass ich überhaupt diese Aufforderung bekam, einen längeren Dokumentarfilm zu machen. In einer Gruppe „Kinobox“ wechselten damals die Gruppenleiter, ich weiß gar nicht warum, und immer musste das jemand anders abnehmen, bevor das Exposé dann in die Hauptverwaltung Film zum Lesen rüber ging. Das musste dann bei abendfüllenden Dokumentarfilmen auch noch von der Hauptverwaltung Film genehmigt werden, also vom Filmminister direkt oder seinen Untergebenen, die das dann lasen und ihm auf den Schreibtisch legten. In meinem Exposé stand, dass ich reisen werde, von meinem Geburtsort, also der Fakt meiner Geburt vor der geschlossenen Bahnschranke,



1.Einst._6.20.Sek



2.Einst._27.21.Sek



3.Einst._10.08.Sek



4.Einst._44.21.Sek

und dass der Film am Meer enden wird stand auch im Exposé.



213.Einst._7.01.Sek



214.Einst._36.18.Sek



215.Einst._8.20.Sek



216.Einst._9.17.Sek

Dazwischen Begegnungen und Porträts von Frauen aus verschiedenen Generationen, aus unterschiedlichen sozialen Schichten und auch das Reisemotiv, diese Bewegungen, aber auch die Eisenbahn als Ort der Begegnung, für zufällige Begegnungen, feste Verabredungen. Und das dritte Element waren Beobachtungen, wo sich gesellschaftliches Verhalten äußert, eine Tanzstunde zum Beispiel. Das war aber noch nicht so festgemacht, nur so beispielhaft. Die Porträts standen auch noch nicht fest. Ich hatte Auszüge aus Protokollen, die ich vorher mit verschiedenen Frauen gemacht hatte, angefügt. Wahrscheinlich fehlte immer etwas, konkret wurde nie etwas geäußert. Das Exposé wurde immer zurückgegeben, es wäre noch nicht zufriedenstellend. Aber ich wusste immer nicht, was fehlte. Ich merkte, weil das auch immer Männer waren, die das lasen, das waren die Protokolle, die ihnen zu denken gaben oder die ihnen fragwürdig erschienen oder bei ihnen Zweifel aufkommen ließen. Dann hab ich eine Frau erfunden, es gab auch ein Vorbild dafür, mit einem Leben und mit einem vorläufigen Happy End. Das hab ich aufgeschrieben und danach wurde das freigegeben zum Drehen. Dann musste ich eine Pilotstudie erstellen, ob ich in der Lage bin, da war ich fast 40 Jahre alt, auch wirklich Gespräche mit Frauen zu führen. Ich fand es ganz seltsam, ich hab in den Filmen davor ja auch manchmal Gespräche geführt, warum nicht? Also ich wurde aufgefordert eine Pilotstudie zu drehen, daraufhin hab ich die letzte Frau im Film kennengelernt. Das war eine Empfehlung von meiner Freundin Petra Tschörtner, mit der ich studiert hatte, Dokumentarfilmregisseurin, die ja vor zwei Jahren gestorben ist. Die arbeitete in der Gruppe Kinderfilm, drehte an der Ostsee, ich glaube über Fischer oder Fischerfrauen, und lernte dabei Banni kennen, die Kinderheimleiterin. Die hatte sie mir empfohlen und dann bin ich hingefahren und hab dann mit Thomas Plenert zusammen mit Banni gedreht. Und das musste ich zeigen und danach wurde entschieden, jetzt ist endgültig Drehfreigabe, also nicht nur Manuskriptfreigabe. Und dann bin ich immer losgefahren und hab jemand kennengelernt und wenig später haben wir gedreht. Der ganze Prozess, dauerte dann so zweieinhalb Jahre, also mit dem Schreiben, mit dem Kennenlernen und Drehen. Sehr viel haben wir in der Eisenbahn gedreht. Wir hatten sehr schöne Begegnungen. Manchmal sind wir nur gefahren und haben gar nicht gedreht. Eine Frau kam aus Dresden, hatte

gerade ihren Mann beerdigt mit 35 Jahren und fand es aber gut, uns ihr Leben zu erzählen, mit uns zu trinken, nachts bis ans Meer hochzufahren. Aber man musste es nicht drehen. Sie wollte es nicht und wir haben das dann auch respektiert. Aber es war trotzdem, glaube ich, gut, für sie und für uns, dass man sich auch verweigert hat und man wusste warum. Und ja, zweieinhalb Jahre. Mit Gudrun geschnitten und die Porträts zur Seite gelegt und dann ging das ziemlich schnell, weil die Reise vom Süden nach Norden stand ja fest und war dann auch leicht zu montieren. Und für das Material dazwischen, Episodisches, gibt es immer noch im Keller eine Menge Beobachtungen, aber man kann natürlich nur einen gewissen Teil verwenden, aber Porträts gibt es weiter keine. Es gab eine Frau, die war aber dann doch nicht so aufrichtig und das spürte man auch in der Art, wie sie erzählte. Die ist dann nicht in den Film gekommen. Aber es gab sonst keine Zensur und auch keine Selbstzensur, zumindest nicht bei dem, was wir gedreht haben, um jetzt zu sagen, das kommt nicht in den Film. Ach, und dann gibt's noch eine Menge Material, wahrscheinlich ist es letzten Endes wie so eine große Rolle, also dann gar nicht so viel, montiert auch schon. Wir hatten fiktive Teile gedreht mit einem Freund aus Leipzig und einer Schauspielerin in der Eisenbahn oder auf Bahnhöfen. Das wäre interessant, das jetzt mal vorzuholen, ob man damit noch was anderes anfangen könnte jetzt. Ja, vielleicht mal sehen. Das war einfach die Lust, mal was auszuprobieren. Ich dachte, warum immer nur so streng alles, so orthodox. Was ist Dokumentarfilm, was darf man, was darf man nicht? Ich glaube, dass eigentlich alles möglich ist. Manchmal muss man es ja sogar, um etwas wiederherzustellen. Es gibt in Kohlenmänner, und es wäre schade, wenn es nicht im Film drin wäre, den Fleischer Erwin. Ich benutz jetzt den Begriff, den Ulla auch verwendet. Fleischer Erwin geht da so lang und singt: „Die Vögelchen, die Vögelchen vom Titicacasee“. Das hat er gesungen und da war die Rolle ausgelaufen. Das ist halt der Nachteil bei den kleinen Rollen, dass dann gewechselt werden muss, obwohl das ja sehr schnell geht. Die Kassetten waren immer vorbereitet, das Material war eingelegt und musste dann nur aufgelegt werden. Und da hab ich dann ... „Erwin“, hab ich gesagt, „kannste nich noch mal? Warte mal 'nen kleinen Moment, jeh mal wieder zurück“, und das hat er gemacht. Und dann weiß ich auch nicht, wie weit man im Dokumentarfilm gehen kann. Wann fängt Inszenierung an und wann hört sie auf? Es gibt, glaube ich, gar keine strikte Grenze, die man ziehen kann. Ich inszeniere ja schon in dem Moment, dass ich da bin mit dem Kameramann, mit der Kamera. Dass wir uns da hinstellen, ist ja auch schon eine Inszenierung. Man geht ein Spiel ein, also man hat eine Verabredung und man geht ein Spiel ein. Man guckt ja nicht durchs Schlüsselloch, sondern man setzt sich bewusst da

hin und verabredet sich mit dem. Und ich glaube, bestimmte Dinge entstehen auch dadurch, dass man da ist und dass die Kamera da ist. Die würden sonst gar nicht entstehen, meine ich. Aber man kann das natürlich noch weiterdrehen und das hab ich in Teilen versucht, was dann einfach überflüssig war. Wir haben es montiert, es waren verschiedene, unterschiedliche Szenen, haben es aber nie in den Film eingesetzt, wir hatten es nur da liegen. Wir haben uns gefreut, dass es da ist als Material, als spielerisches Material, aber es war einfach nicht nötig. Aber es wäre ganz schön, wenn man es jetzt mal anguckt, ob man noch was damit machen kann. So aus dem Zug hängend irgendwelche Einstellungen, fast artistisch.

Ich hab noch zwei Fragen. Eine Frage ist diese Szene in „Winter adé“ in der Dusche, als die Frauen dort am duschen waren. Das hatte ich vorher noch nie in einem Dokumentarfilm gesehen, also mit Männern schon, aber mit Frauen nicht. Und sie haben sich sehr frei bewegt dort.

Wie das überhaupt entstanden ist, also dass es zugelassen wurde?

Ja, dass es zugelassen wurde und dass Tommi Plenert da überhaupt so drehen konnte, die waren davon ja total unberührt.

Ja, es waren zwei Duschkabinen, die linke, die man sieht, die rechte sieht man nicht und es gab mehr Arbeiterinnen, als jetzt in der Linken zu sehen sind, es sind jetzt drei zu sehen. Mit Christine Schiele war verabredet, dass sie sich drehen lässt unter der Dusche. Ich fand das enorm wichtig, dass man das zeigt, was Wasser bedeutet, was ein Stück Seife bedeutet, wenn man in diesem Dreck arbeitet und auch was die Tätigkeit



oder überhaupt das Leben dann auch mit einem Körper macht. Das sieht man bei der einen Frau hinten links, wie der Körper sich auch verändert und dass es halt nicht das ist, was man aus der Aktfotografie kennt, nicht diese Pose und nicht reduziert auf den Torso oder nur einen bestimmten Ausschnitt des Körpers. Ich hatte ja vorher, ich weiß nicht, ob das bekannt ist, diesen Kurzfilm gemacht „Aktfotografie – z. B. Gundula Schulze“. Ist der bekannt?

Nein.

Dann lass ich das jetzt weg. Also, mir war wesentlich, diese Körper zu zeigen und die Seife und der Schmutz wird jetzt abgewaschen. Dann war großes Gekreische: „Ne ne, wir wollen das nicht“, und dann hatte ich mit Tommi verabredet, dass ich das dann drehe und er bleibt draußen und da waren sie einverstanden. Dann ging Christine rein und zwei Frauen blieben, die anderen gingen nach nebenan duschen. Die beiden, die man jetzt noch sieht, ich glaube man sieht nur eine, und dann gibt's noch eine dritte, die man nicht sieht, die sind geblieben. Die anderen, die so laut kreischen, das sind die nebenan und Tommi konnte mit den wenigen dann da auch drehen. Es sollte, das war glaube ich 84 oder 83, für diese „Kinobox“ eine monothematische Kinobox entstehen anlässlich dieses Karl-Marx-Jubiläums, wo dann auch „Die sieben schlimmen Jahre“ entstand. Ich hatte dazu drei Beiträge gemacht und „Aktfotografie – z. B. Gundula Schulze“, die ja versuchte, den Menschen als Einheit zu sehen. Körper und Gesicht, das, was sie leben, dass man das sieht, wenn sie die Menschen nackt fotografiert. Da gibt es einen zehn Minuten Film. Das war davor und dann dachte ich, dass es wichtig ist, dass es auch diese Szene gibt. Das war aber jetzt nicht so, dass ich sagte, jemand zieht sich aus. Das muss schon auch einen Sinn machen. Und da an dieser Stelle bot sich das natürlich an. Ich hatte das vorher ja schon gesehen, wie wichtig das ist bei der Arbeit, die sie verrichten und überhaupt in diesem Betrieb.

Ich hab noch eine Frage, und zwar: Wie wichtig ist das allgemein für den Dokumentarfilm, dass man so ein Team hat? Sie haben ja immer mit Tommi Plenert zusammengearbeitet.

Na, immer nicht. Ich hatte mit verschiedenen Kameralenten vorher gearbeitet bei den kurzen Filmen, die ich gemacht habe. Das war die erste Arbeit mit Thomas Plenert bei „Winter adé“. Aber ich habe immer mit Kameramännern gearbeitet. In meinem Studienjahr gab es parallel in der Klasse eine Frau, mit der hat Petra [Tschörtner]

gearbeitet und Thomas Heise auch. Aber ich hab mit Männern gearbeitet. Ja, wie wichtig ist das Team? Also im Dokumentarfilm ist es ja wirklich so, dass man sich ohne große Absprachen verstehen muss. Man muss schon ähnlich empfinden. Man muss Vertrauen haben, auch was den Ton oder Assistenten anbetrifft. Aber das Wesentliche ist wirklich, zu demjenigen, der die Kamera führt. Jürgen [Böttcher] sagte immer: „Das ist wie in der Liebe, dass das so miteinander geht oder manchmal auch gegeneinander. Manchmal ist es auch sehr produktiv, wenn man sich dann streitet zwischendurch.“ Ich weiß, es gab manchmal Sachen, wo Tommi und ich uns gestritten haben. Es war aber oftmals außerhalb der Arbeit, also dann, wenn man irgendwo übernachtet hat. Man saß zusammen, hat getrunken und dann fing man an, über was zu reden und das endete auch manchmal im Streit. Und dann hab ich überlegt, ob das vielleicht auch was mit dem Verhältnis zu tun hatte, weil man die Chefin war am Tag. Obwohl ich denke, dass ich nicht offensichtlich dominant bin. Aber ich fand das gut, dass man sich auch richtig streiten konnte. Vor zwei oder drei Jahren habe ich mal mit einem Absolventen gedreht, einem außerordentlich guten Kameramann, der wirklich auf Menschen und Dinge und Situationen schaut, was mir sehr gefällt. Ich hab ihm voll vertraut und hab nicht geprüft. Das, was er gedreht hat, das hat mir auch gefallen, er hat nur immer zu kurz gedreht. Also er hat viel zu früh die Kamera wieder ausgemacht. Er war dann sehr erschrocken, als ich ihm das sagte. Letzten Endes war es kein großer Verlust, aber ich dachte, ich hab doch noch viel mehr gesehen und hab mich so drauf verlassen. Das muss man immer wieder überprüfen, wenn man mit anderen dreht. Bei Tommi wird es nie passieren, Tommi macht die Kamera nicht aus. Wenn es ihm gefällt, dann gefällt es mir auch. Da darf man nicht leichtfertig sein, wenn man dann mit einer anderen Besetzung dreht. Also, man muss sich voll verlassen können. Das darf kein Thema sein, wie man auf etwas guckt, wenn man im Dokumentarfilm miteinander arbeitet. Wenn man mit etwas Jüngeren, Unerfahreneren dreht, mit denen man noch nicht gearbeitet hat, dann muss man das schon erst mal zum Thema machen, zumindest was die Dauer von Einstellungen betrifft oder wer sagt: „Die Kamera aus.“ Das gehört auch, denke ich, dazu. Also, ich glaube, Tommi würde nie von sich aus die Kamera ausmachen, da wartet er ab. Ja.

Arbeiten Sie jetzt noch an einem Projekt?

Ja, es wurde schon ein bisschen Material gesichert, man darf ja nicht sagen, man hat schon gedreht. Man muss einfach bestimmte Dinge festhalten, sonst sind sie weg, lassen sich nicht wiederherstellen. In der Türkei, mit einer 82-jährigen Malerin, die immer über

ihren Mann definiert wurde und die es nicht mehr ertragen kann. In dem Haus, in dem sie lebt, gibt es im Garten auch ein kleines Museum für ihren Mann, einen sehr berühmten Poeten in der Türkei, und sie kann es nicht mehr ertragen, wenn Touristenbusse kommen und die Leute an ihre Tür klopfen, den Leuten zu öffnen. Sie möchte gerne, dass man sie auch wahrnimmt, und das möchte ich ihr gerne erfüllen. Außerdem, weil sie einfach eine vitale Person ist und so ganz ungewöhnlich, für das, was wir uns hier in Mitteleuropa vorstellen von einer Türkin. Einfach ein ganz schöner Mensch, klug und kraftvoll und keine Angst vor dem Leben. Ich würde ihr gerne mal die Frage stellen, weil es wird immer so gesagt: „Wie waren denn die schlimmen Jahre?“ Er wurde politisch auch verfolgt, war im Knast sieben Jahre, aber es hat sie noch nie jemand gefragt: „Wie war denn das für dich, die sieben Jahre, was hast du da gemacht mit den drei Kindern in dieser Zeit?“ So, und da versuche ich jetzt gerade, ob mir vielleicht Arte Geld gibt. Das will ich jetzt gerade angehen. Es gibt ja dieses Format „Mein Leben“, vielleicht schaff ich's dann darüber, sie zu überzeugen. Und deshalb hab ich natürlich auch gedreht, um schon was von ihr zu zeigen. Bevor sie ihn kennenlernte, hat sie Malerei studiert. Gegen den Willen ihres Vaters hatte sie angefangen, dann lernte sie ihn kennen und wurde die Frau dieses Dichters und ist dann mit ihm später auch durch Europa gereist. Er ist verstorben vor ein paar Jahren und dann hütet sie so alles, das Haus und das kleine Museum da. Aber sie ist es jetzt überdrüssig, sie will es nicht mehr, Gülay Üsel. Und alles um sie herum, Beerdigungen, Hochzeiten, alles was sie so sieht, erfährt und was darüber hinausgeht, auch noch dazwischen, das malt sie dann auch. Im Frühjahr waren wir da, auch mein Mann, da wollte sie im Atelier gerne, dass wir ihr große Leinwände an die Wand pinnen. Das hat dann mein Mann gemacht und da fängt sie jetzt an, ihre kleinen Bilder auf große Leinwände zu übertragen, draußen und setzt sie der Sonne aus und dem Wasser und findet sie gut. Gülay Üsel. Ja, das würd ich gerne machen. Und dann würde ich gerne mit Regieabsolventinnen eine Serie schreiben. Ich will aber nicht das Thema nennen, also auch nicht den Stoff beschreiben. Das würd ich mir gerne erst schützen lassen. Und dann gibt's auch noch anderes, aber das sind jetzt erst mal gerade im Moment so die akuten Sachen.

Ja, Dankeschön.

Aber in dieser Serie geht es natürlich auch um Frauen und Frauenbilder und wie sie hergestellt wurden. Ja, es sind wieder die Frauen. Kann ich nischt machen, das ist einfach so.