

Hans-Dieter Grabe



Gespräch: 08.03.2014

Über die Filme:

Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang (1970, Regie)

Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland (1972, Regie)

Mendel lebt (1999, Regie, Kamera)

Gebrochene Glut (2001, Regie, Kamera)

Diese Bilder verfolgen mich – Dr. med. Alfred Jahn (2002, Regie, Kamera)

Bereits in meiner Kindheit habe ich im ZDF Filme von Hans-Dieter Grabe gesehen und mit Spannung verfolgt. Hans-Dieter Grabe war festangestellter Redakteur beim ZDF und hat rund 60 Dokumentarfilme realisiert. Auch seine Dokumentarfilme über den Kinderarzt Dr med. Alfred Jahn hatte ich im Fernsehen verfolgt. Umso größer war meine Freude, mit ihm über seine Freundschaft mit Dr. med. Alfred Jahn, die bis heute anhält, zu sprechen. Ein zweiter Film, über den ich mit ihm reden wollte war „Mendel lebt“, eine filmische Wiederbegegnung mit dem polnisch-norwegischen Holocaust Überlebenden Mendel Schainfeld. Wir verabredeten uns am 08. März 2014 in Münchwald, mitten in einem riesigen Waldgebiet in der Nähe von Mainz. Hans-Dieter Grabe wartete schon an der Gartenpforte vor seinem Haus. Seine Frau hatte Kaffee und Kuchen vorbereitet und hörte bei unserem Gespräch zu.

In unserem Gespräch interessiert mich zuerst, die Frage, welchen Auslöser gab es für den ersten Film über das Hospitalschiff „Helgoland“ 1966 im Vietnamkrieg?

Der erste Film wurde ja 1966 gemacht und da ging's mir eigentlich darum, Stellung zu beziehen, zu dem Krieg, der schon im Gange war und zu wissen, dass da ein deutsches Schiff hinfährt, mit deutschen Leuten. Das gab mir die Möglichkeit, einen Maßstab zu haben. Also ich fahre nicht nur in ein Land, das exotisch ist, und wo fremde Leute herumlaufen, sondern habe Menschen aus meiner Gegend, mit meinen Erfahrungen, meinen Gefühlen, mit deren Augen ich auch sehen kann, was da passiert. Meine Hoffnung war, bereits im Jahre 66 den Film zu drehen, den wir dann 1970 drehten um zu zeigen, was passiert auf dem Schiff. Wie zeigt sich der Krieg in Form der Patienten, die zerschossen und zerstört auf dem Schiff sind, und nun müssen die Menschen dort auf diese Weise mit dem Krieg umgehen. Sie müssen helfen und viel arbeiten und werden auf einmal ganz, ganz, ganz deutlich mit einem ekelhaften Krieg konfrontiert. Und diese Rechnung ging nicht auf, weil in Saigon der Krieg noch recht weit weg war. Es gab also nicht die Kriegsverletzten, die eigentlich die Personen auf dem Schiff sein sollten. Es gab als Patienten die Verwandten von reichen, einflussreichen Leuten, und die Leute auf dem Schiff brauchten lange Zeit, um überhaupt die Vorbereitung entsprechend ins Laufen zu bringen. Und so war dann immerhin eine Hauptaufgabe des Schiffes auch erfüllt, nämlich auf diese Weise eine Art Solidarität mit den USA darzustellen. Das Schiff, die „Helgoland“ lag neben den Kriegsschiffen der Amerikaner. Und wir konnten damals ja keine andere Beteiligung am Krieg vorweisen, Gott sei Dank. Und so war das zumindest eine mögliche Beteiligung, zu zeigen, wir sind auch da, wo die Amerikaner sind und ja, die Freiheit verteidigen und vielleicht die Demokratie aufbauen. Aber wie gesagt, das war also ein Film, der dann ganz anders werden musste, als ich wollte. Er wurde also ein reportagehafter Film. Und die wichtige Auswirkung war, dass dann der Dr. Jahn diesen Film sah. Er sah ihn im Dezember 1966. Er war Arztvertreter in einem kleinen Ort in Norddeutschland. Es war dunkel und grau und feucht und nass und unfreundlich, und er sah immerhin diese Schwarz-Weiß-Bilder aus Vietnam und bekam ein Gefühl für ein schönes Land, für Wärme, für Blumen, für schöne Frauen. Und er bekam Lust da hinzugehen, weil er hörte, das Rote Kreuz braucht Mitarbeiter, braucht Ärzte. Und eine Woche oder zehn Tage später war er in Vietnam und begann dann dort mit der Arbeit als chirurgischer Assistenzarzt. Und damit begann auch für ihn eine Entwicklung, die dann bis zum heutigen Tag angehalten hat und sich weiter gesteigert hat, nämlich das Verhältnis zu Menschen im Krieg, zu Menschen in Not. Er ging ja ohne eine besondere Haltung nach Vietnam. Er hatte Lust da hinzufahren, weil eben Land und Leute ihn reizten. Aber dort merkte er dann auf einmal, dass eben diese Arbeit weit über die chirurgische hinaus ging.

Und dann drehten wir diesen Film, und er war von allen Leuten auf dem Schiff derjenige, der am ehesten bereit war uns in diesen Krankensaal reinzulassen und uns die Patienten filmen zu lassen. Und vor allem sich auch filmen zu lassen, wie er mit den Patienten umgeht. Und das war ganz wichtig, denn das war ja unser Ziel, zu zeigen, wer da ist und wie eben ein deutscher Arzt mit diesen Leuten zurechtkommt, mit diesen teilweise furchtbaren Verletzungen.



45.Einst._1.00.05.Min



46.Einst._40.16.Sek



47.Einst._11.17.Sek



48.Einst._24.23.Sek

Und dann ging eigentlich die Entwicklung von Jahns Bewusstsein weiter, weil er dann mit dem Film später Reisen machte. Er zeigte Leuten überall diesen Film. Er zeigte, was vorging auf dem Schiff, was los war in Vietnam und konnte auf diese Weise auch aufklären über Krieg. Also, das Schöne ist eben, dass sich auf diese Weise auch sein Bewusstsein veränderte. Und Glück hatten wir dadurch, dass eben dieser erste Film keine schlechten Auswirkungen auf ihn hatte. Das hätte ja auch sein können, dass er sagt: „Wunderbar, ich geh nach Vietnam“, und nach drei Tagen ist er entweder verletzt oder tot oder sonst was, oder hat so furchtbare Eindrücke, dass er sagt: „Um Gottes willen, das wäre niemals eine Arbeit für mich.“ Aber nein, er merkte, das ist seine Aufgabe. Und da begann praktisch die Grundlage zu wachsen für spätere Arbeiten und spätere Haltungen und ein späteres Bewusstsein. Und die Zuschauer werden in dem Film „Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang“ gemerkt haben, wie nachdenklich er ist. Er hat ein Verhältnis zur Arbeit, er hat ein Verhältnis zu den Menschen, und seine Aussagen sind eine Mischung von Sachlichkeit, aber auch Gefühl, in einer sehr guten Ausgewogenheit. Und so war eben für mich diese Begegnung mit Jahn etwas ganz Wichtiges und wir sprachen auch schon damals bei den Dreharbeiten über viele andere Dinge. Und dann war's halt so, dass ich den Kontakt hielt mit ihm. Wir trafen uns jeweils in den Städten, wo er dann auch gearbeitet hat in Deutschland, bis er dann überraschenderweise Chefarzt des Kinderkrankenhauses in Landshut wurde. Das war drei, vier Jahre später, und war auch für ihn eine merkwürdige Entwicklung, weil er eigentlich davor noch in Kambodscha war und in anderen Ländern, wo er als Arzt auch eine sehr wichtige Arbeit in sehr armen Gebieten hatte. Und auf einmal war er in einem deutschen Krankenhaus mit allen Möglichkeiten. Er hat dort auch wichtige Aufgaben gesehen, wollte die Atmosphäre im

Krankenhaus verändern, wollte auch, dass die Eltern mit den Kindern Kontakt behalten. Er wollte diese Krankenhausbürokratie auflösen. Er wollte auch nicht der uniformierte Arzt in Weiß sein. Er wollte ein Verhältnis haben zu den Kindern, zu den Eltern, zu den Kollegen. Das war für ihn schon sehr wichtig. Und er war eben, wie gesagt, ein zunehmend perfekter Chirurg. Also, die Eltern hatten ein Riesenglück, wenn sie ihr Kind in seine Hände gaben. Das spielte eine ganz große Rolle. Aber er merkte immer wieder, er ist eigentlich nicht dort, wo er sein müsste. Er weiß, in diesen armen Ländern, wo Not herrscht, wo Krieg ist, da ist kein Arzt, und es kann sein, irgendeine Kleinigkeit quält einen Menschen das Leben lang und es wäre ein Eingriff von ein paar Minuten. Und so sagt er, glaube ich, auch in dem Film den Satz, dass diese Bilder, die er im Kopf hat, diese Bilder verfolgen ihn. Und auch die Bilder, die er uns zeigt, Bilder von Menschen in diesen Ländern, wo irgendwie eine Geschwulst aufgemacht werden musste oder irgendwas, „diese Bilder verfolgen mich“. Und er sagt dann, glaube ich, auch: „Und ich weiß, ich bin sicher, ich werde wieder zu ihnen gehen.“ Sowas lässt sich leicht sagen auf einer Couch in Landshut, wenn's einem gut geht. Dann zu sagen, ich werde wieder da in eine Gegend gehen, wo ich's schwer habe und wo die Arbeit hart ist und wo die Möglichkeiten, die technischen, kaum vorhanden sind. Das sagt sich leicht, aber eben dann an einem Menschen dranzubleiben und zu sehen, wie verläuft das Leben, und auch dem Zuschauer sagen zu können: „Schaut mal, das hat vor vielen Jahren der Jahn gesagt, er geht da hin. Und hier ist er und er macht weiter, und seine Gedanken sind noch reifer geworden. Und er wird älter und älter, aber seine Fähigkeiten haben nicht nachgelassen. Er ist Chirurg, aber ein Chirurg mit einer Haltung, mit einem Bewusstsein“. Da liegt eben auch der Reiz von Langzeitbeobachtungen, dass man wirklich Dinge festhält in einem Leben, von denen man nicht weiß, dass sie kommen werden. (In einem früheren Film zu behaupten, er will es und es wird so werden, das reicht nicht.) Ich versuche zu zeigen, so ging das Leben weiter. Vor allem dann, wenn man durch seine Filme ja selbst am Leben beteiligt ist, auf eine teilweise fragwürdige Weise. Man weiß ja nie, wird die Auswirkung eines Filmes gut sein oder wird sie schlecht sein. Es ist ja immer ein Risiko, wenn jemand sich, vor allem als Arzt, in Bildern und im O-Ton filmen lässt. Was entnehmen irgendwelche Vorgesetzten daraus, Leute, die vielleicht seine Karriere bestimmen können? Und das Verrückte war auch, dass dann nach dem Film, den wir 1984 in Landshut drehten, da gab es einen Ansturm auf dieses Kinderkrankenhaus, was schon wieder dazu führen kann, dass es Kollegen gibt, die neidisch werden. Die sagen: „Mein Gott, der macht ja Werbung für sich.“ In der Zeit durften Ärzte nicht Werbung machen. Er machte gar keine Werbung.

Er hat sich filmen lassen, er hat Fragen beantwortet. Also das war eben eine enge Verbindung auch zwischen uns und mir und ihm und den Filmen, die ihre Auswirkung hatten auf sein Leben. Und das ist das Wichtige. Und wenn ich mich entschloss, wieder mal an einen Drehort zu gehen oder zu einem Menschen zu gehen, dann war immer entscheidend die Frage: „Bringt es was, hat es einen Sinn jetzt noch mal dort zu drehen? Oder laufe ich Gefahr, den Wert eines alten Filmes aufzuwärmen, vielleicht einen alten Film auszuschlachten, wie ein Auto mit tollen Effekten, aber im Grunde genommen nur Dinge zu zeigen, die nicht mehr sinnvoll sind.“ Wenn Sie die Filme über Mendel Schainfeld gesehen haben, da war es genau so. Ich habe viele Jahre überlegt, ist es sinnvoll einen zweiten Film über ihn zu machen? Und ich sah, es gab eigentlich noch keinen Grund, bis ich irgendwann merkte, dass wiederum die Auswirkungen unseres Films auch sein Leben verändert haben und seine Haltung und auch seine Gesundheit. Er wurde ermutigt, durch diesen ersten Film und durch die Reaktionen, ein Buch zu schreiben, und das Buch lasen Leute. Und dann kamen Leute auf ihn in Norwegen zu, die sagten: Du, fahr doch mit Reisegruppen in die Lager in Polen und Deutschland, mit Erwachsenen, mit Schülern. Das machte er, das war wahnsinnig anstrengend. Aber das gab ihm das Gefühl, er ist von Nutzen.



77.Einst._12.22.Sek



78.Einst._20.20.Sek



79.Einst._8.21.Sek



80.Einst._55.23.Sek

Und er hatte ja erlebt, wie furchtbar es sein kann, nicht mehr von Nutzen sein zu können. Er hat erlebt, sein Vater kam ins Getto und konnte nicht mehr arbeiten und verfiel. Das ist ja die Vorstufe zum Sterben. Und Mendel sah jetzt, er ist mit seiner schrecklichen Geschichte von Nutzen. Er quält nicht nur sich und andere, er ist von Nutzen. Und da merkte ich schon, weil ich immer noch den Kontakt hielt, dass sich da wunderbare Dinge bei ihm ergeben. Aber ich zögerte noch, weil inzwischen die furchtbaren Erfahrungen mit den Deutschen eigentlich ein bisschen abgelegt waren. Die waren einmal aufgearbeitet durch den Film, durch ein Buch, die lagen zurück. Er wusste, Deutschland hatte auch sehr viel getan, um diese Vergangenheit aufzuarbeiten. Aber die Polen haben nichts Vergleichbares gemacht. Und nun fuhr er ja mit diesen Reisegruppen nach Polen und jedes Hineinfahren nach Polen war für ihn eine Belastung. Ich fragte ihn an der Grenze,

wie er sich fühlt: „Na ja“, sagte er. Ich frage: „Heimat?“: „Heimat nein, Heimat nicht.“ Und das sagt schon was aus. Er ist da geboren, er hat die Kindheit gehabt, hat die Jugend gehabt. Die war gewiss nicht nur schlecht, aber Heimat nein. Und da merkt man, wie die Begegnungen mit Polen, mit antisemitischen Polen, ihn verletzt haben, ihn geprägt haben. Und nun war die Gefahr eben in den 80er-Jahren, dass diese Erlebnisse noch sehr lebendig waren und ich Gefahr lief, einen Film zu machen, in dem wir, das deutsche Fernsehen, sich ausbreitet über polnischen Antisemitismus anhand der glaubwürdigen, starken Aussagen von Mendel Schainfeld. Und das wollte ich nicht. Ich fand, das Thema ist nicht unser Thema, das sollen Polen machen oder es sollen polnische Juden machen, ich nicht. Aber dann merkte ich, es wird möglich sein, dieses Thema auf ein Mindestmaß zu reduzieren. Man kann es bei einem so langen Film von 98 Minuten nicht weglassen, weil das war prägend für ihn, aber es sollte nicht den Film dominieren. Uns blieben also auch in dem langen Film „Mendel lebt“, als großes traumatisches furchtbares Erlebnis, die Erlebnisse im Lager in Deutschland. Das andere war eben ein Teil, und der Teil musste drin sein, denn wir fuhren da hin. Wir waren an dem Ort seiner Kindheit. Er erzählt, wie es war, als er da anklopfte, freigelassen aus dem KZ und die Leute glotzen ihn an, sitzen in den Möbeln der Eltern, kriegen einen Schreck - er lebt noch verflucht noch mal ... Das zu erzählen war berechtigt. Ja, das sind gerade so ein paar Gedanken, warum dann das Dranbleiben an einem Menschen wunderbar sein kann für einen selbst. Aber eben auch für den Zuschauer, dass er mehr erfährt und dass er Dinge erfährt, die sinnvoll sind, die wichtig sind. Und allein schon der Titel ist ja eine Botschaft, die ich weitergeben konnte: „Mendel lebt“. Meistens sind Filmleute und Journalisten erpicht, schlimme Nachrichten zu verbreiten, weil die irgendwie effektvoller sind und wirksam und dergleichen mehr. Die anderen sind nicht weniger wirksam. Und den Mendel zu zeigen, dass er Kraft hat, nach 27 Jahren Kraft hat. Kraft zu arbeiten, Kraft zu reden, Kraft sich aufzuregen über die Reiseleiterin und den Fahrer. Das zeigt doch, er ist gut beieinander. Und dann am Ende des Films sehe ich ihn mit Freude essen, weil er weiß, was Essen bedeutete. Er freut sich. Er nimmt die Wurst, er nimmt das Brot. Das sind wunderbare Dinge.



197.Einst._32.05.Sek



198.Einst._43.00.Sek



199.Einst._5.03.Sek



200.Einst._25.13.Sek



Also, diese Sachen sind für mich noch viel schöner zum Drehen und vom Film her mindestens genauso spannend. Zeigen zu können, ein Leben geht eben nicht nur den Berg runter, es kann auch diesen anderen Weg geben, wenn jemand in der Lage ist, die Möglichkeiten, die er im Leben hat, zu erkennen. Er hätte sagen können: „Um Gottes willen, ich schreibe kein Buch, ich mache keine Reise, ich will meine Ruhe haben.“ Dann wäre er ja viel früher schon gestorben, glaube ich.

Wie war Ihre Arbeitsweise an dem Film „Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang“?

Im Schiff waren wir vielleicht nur ein, zwei Tage. Das war gerade die Zeit des Tet-Festes. Das Tet-Fest ist das Vietnamesische Neujahrsfest, und da war es sehr unangenehm im Hotel, weil die ganzen Mitarbeiter weg waren, und es gab Anschläge, und dann waren wir mal ein, zwei Nächte auf dem Schiff. Aber ansonsten legte ich Wert darauf, in einem Hotel zu wohnen, um dann immer morgens an den Drehort zu kommen. Mich auch an den Drehort nicht zu gewöhnen, nicht Teil zu werden des Drehortes. Ich weiß, dass da Wildenhahn andere Erfahrungen mit sich gemacht hat. Aber ich wollte diese Bilder immer ganz frisch vor mir haben und nicht, dass ich mich an diese Bilder gewöhne. Das nicht. Hinzu kommt ja auch, meine Kollegen sollten durchaus die Bequemlichkeit eines Hotelzimmers haben, eines großen Bettes. Und die sollten in Ruhe ihre Kamera pflegen können und dergleichen mehr, was ja auf dem Schiff alles sehr, sehr schwierig wird. Man kann auch leicht auf dem Schiff zu einem Störfaktor werden, auf einem engen Schiff, und auch das wollten wir nicht. Zumal es sowieso Leute gab, die sich nicht freuten, dass wir da drehten. Sie hatten diesen ersten Film gesehen aus dem Jahre 66, der recht kritisch war, und jetzt sahen die: Ja, jetzt kommen da diese Fernsehleute, die diesen ersten Filmgemacht haben über den auch das DRK sich kritisch geäußert hatte. Also man freute sich nicht. Und es waren damals ja vier Leute mit mir. Und so ist es ganz gut, dass man dann eben nur dann auf dem Schiff ist. Man macht eine Arbeit und man kann auch erklären, warum man diese Arbeit macht. Und dann wieder kann man sich ausruhen und geht in ... ja, in seine Welt zurück. Man ist ja eben Teil der anderen Welt. Und gedreht

wurde auf 16 mm. Das war schon mal ein Fortschritt gegenüber 35 mm. Eine Kassette konnte zehn, elf Minuten laufen. Das war schon ganz gut, weil eben ein Nachdenken nötig war. Man ließ nicht nur laufen, man konnte nachdenken. Man wusste, was man wie aufnehmen will, und von daher gesehen, war das mit dieser Einschränkung überhaupt kein Problem bei meinen Filmen. Man gewöhnt sich daran und bei Gesprächen, bei langen Gesprächen, die ich gerne führte, saß ich ja sehr nah an der Kamera und man kann durch das Kamerageräusch hören, wie sich die Menge des Films auf der Spule verringert. Und dann merkte ich schon, also jetzt will ich keine neue Frage stellen, keinen neuen Themenkomplex anreißen, dann lasse ich das lieber zu Ende gehen. Während man sich jetzt dafür sehr viel entspannter, aber auch manchmal gedankenloser verhalten kann.

Wie sind Sie damals mit den qualvollen Bildern, die Sie in Vietnam gesehen haben, umgegangen?

Es war schwer, und es war auch nur möglich, weil wir genau wussten, dass wir dafür hinführen. Wir fuhren also nicht hin und wurden überrascht, sondern es war das Ziel, genau diesen Film zu machen. Aber es war natürlich ungeheuer, und damals waren unsere Kinder klein, und ich sah dort Kinder verletzt und ... Das war schlimm, aber es spielt eine Rolle, ich merke das bei mir, wenn man arbeitet. Wenn man am Drehort arbeitet, den Film macht, mit den Kollegen redet, oder wenn man dann auch im Schneiderraum daran arbeitet. Man hat eine Arbeit, wie ein Chirurg und der weiß, warum er arbeitet. Und ich weiß auch, warum ich arbeite, und auch die Cutterin weiß es. Und wenn ich heute den Film sehe, er wird von Mal zu Mal für mich qualvoller, und ich entdecke auch immer wieder Dinge, die mir das Herz zerreißen. Es ist eine Mischung aus ... aus Trauer und Zorn, weil ich ja sehe ... meine Hoffnung früher mal, dass es keinen Grund mehr geben könnte, so einen Film zu drehen, hat sich nicht erfüllt. Es geht immer weiter und die Kriege werden immer verlogener, verlogen auch deshalb, weil man diese Filme nicht mehr drehen darf. Weil die Kriegführenden etwas gelernt haben zum Beispiel aus dem Vietnamfilm. Nämlich sie haben aus dem Vietnamkrieg ... Sie haben gelernt zu verhindern, dass solche Bilder gemacht werden. Denn diese Bilder haben auch in Amerika einen großen Beitrag dazu geleistet, dass der Krieg abgebrochen werden musste unter anderen Gründen natürlich. Und heute gibt's diese embedded journalists, und wenn die sich eben nicht embedden lassen, dann laufen sie Gefahr, selbst Schaden zu nehmen im Krieg. Wir sehen ja, im Fernsehen, jeden Tag erfahren wir, was passiert an Explosionen, an Anschlägen usw. ... Jeden Tag irgendwas im Irak. Und was sehen wir an Bild?

Wir sehen ein ausgebranntes Auto. Also, es berührt uns nicht mehr, dass da inzwischen Zehntausende von Menschen zerfetzt worden sind. Wo kommen die hin? Wer behandelt sie, wo liegen die? Gibt's überhaupt Ärzte für sie? Wie leben sie weiter? Nichts. Wir erfahren es nicht, wir sehen es nicht. Es ist eine Art von Kriegsberichterstattung, die den Zuschauer nicht mehr beunruhigen soll. Und auch das kann dabei eine Rolle spielen, dass der öffentliche Widerstand gegen Krieg minimal geworden ist. Ja, und eben zu wissen, wir machen hier einen Film, der die Norm sprengt, insofern, als derartige schlimme Bilder von Wunden bisher nicht gezeigt wurden im Fernsehen. Und das war auch völlig in Ordnung. Ich finde es richtig, dass man sehr genau nachdenkt: „Haben die Bilder einen Sinn oder nicht?“ Man kann Zuschauer leicht an so etwas gewöhnen, oder man kann diese Bilder missbrauchen zum Effekt. Beides wäre schlimm. Und jetzt war ein Film da. Die Berechtigung für die Bilder lag darin, dass ja ein Film den Zuschauer allmählich ranführt und dann dort belässt. Er kriegt nicht die Bilder um die Ohren gehauen. Er ist an einem Ort und hat eine dreiviertel Stunde lang Gelegenheit, diesen Ort kennenzulernen und sich zu beschäftigen, nachzudenken über den Krieg und die Menschen, die so leiden und über die, die das Leid verursachen. Also auch aus dem Grund sind Mindestlängen wichtig. Und ich habe damals bei dem Film gleich mit der Abteilung für Recht ausgemacht, also auch mit der Abteilung, die die Filme verkauft oder Filmteile verkauft, dass auf keinen Fall von diesem Film Dinge weggegeben werden. Natürlich will jeder, der einen Film über Vietnam macht, sich dann die stärksten Bilder nehmen, die dann genau zum Effekt verkommen. Und die Leute gewöhnen sich daran und sagen: „Aha, das Bild kennen wir ja.“ Diese Gewöhnung darf eben nicht passieren. Und bei der Arbeit, beim Drehen, da haben wir auch gesagt: „Wir drehen das, was wir drehen müssen, das, was wir sehen.“ Und beim Schneiden war's genauso. Die Gefahr wäre jetzt gewesen zu sagen: „Nein wir machen diese Einstellung kürzer oder lassen sie ganz weg.“ Wir haben eher aus diesem Druck heraus gesagt, wir lassen sie so lang wie irgend möglich und nötig. Und dann kann passieren beim Film, der stimmt, dass bei der Abnahme, also durch Chefredakteure oder Abteilungsleiter, ein Film für sich argumentieren kann. Das konnte er. Der Film hat für sich argumentiert und der wurde nicht eine Sekunde verändert. Und diejenigen, die ja zu dem Film gesagt haben, das war auch eine Leistung. Ich glaube es gab viele Pressestimmen, ich glaube auch ein Streiflicht auf der ersten Seite der „Süddeutschen“, wo wir sagten: „Der Mut derer, die das genehmigt haben, war vielleicht noch größer.“ Und es war dann der dokumentarische Antikriegsfilm. Und der läuft heute noch, ja.

Warum war das damals möglich in der Fernsehlandschaft und heute nicht mehr?

Also, damals war es möglich, weil der Vietnamkrieg eigentlich bereits ein Teil der Innenpolitik war. Man wusste, dass so ein Film nicht nur Leute überrumpelt, sondern er berührt sie mit einem Thema, das schon Thema in Deutschland ist. Es gab Demos, 68er-, 96er-Bewegung, also der Vietnamkrieg war Diskussionsthema. Und es gab viele Menschen, die dagegen waren und die darum wussten, auch wenn sie einen Schrecken bei diesen Bildern bekamen. Es ist wichtig, dass es diesen Film gibt. Also, so gesehen war die Entscheidung auch programmpolitisch richtig. Ja und heute, müsste es eigentlich die Möglichkeiten geben, genauso zu arbeiten. Die Frage ist, ob es Autoren gibt, die sich der Mühe unterziehen wollen so zu arbeiten? Vielleicht merken sie: „Mein Gott ich drehe das und es wird nachher gekürzt, oder es wird ganz anders.“ Bei so einem Film muss man selbst wissen, wie er aussehen soll. Da darf man nicht das Material weggeben und dann irgendwelche Leute machen lassen. Also, die Möglichkeiten irgendwo zu bleiben ein paar Wochen, zu drehen und dann zu schneiden und dann diesen Film zu vertreten, diese Möglichkeiten sind vielleicht geringer geworden. Vor allem dann, wenn die Mitarbeiter freie Mitarbeiter sind und nicht so für ihre Filme, ihre Gedanken, ihre Ideen eintreten konnten, wie es mir und meinen Kollegen damals möglich war. Und weil auch vielleicht dann die Forderung nach derartigen Filmen nicht kommt. Man verlangt nach anderen Filmen, und der Hauptmaßstab ist die Quote und nicht die Haltung, die ein Film haben müsste oder ein Sender haben müsste, die Journalisten haben müssten, Dokumentaristen haben müssten. Das hat sich sehr geändert.

Wenn ich Ihren Film anschau, ist das ein ganz behaglicher Rhythmus, den Sie haben.

Das klingt gut in meinen Ohren.

Also wenn ich mir den Arzt anschau, hat Ihr Film einen ähnlichen Rhythmus.

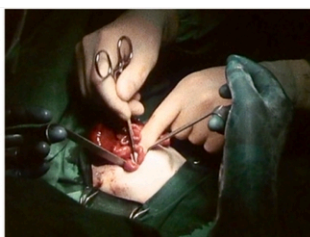
Also, er ist sehr konzentriert, man wird nicht unterbrochen durch andauernde Schnitte.

Ja, das ist so wichtig, das ist so wichtig, weil ein Film wird in meinen Augen erst dann spannend, wenn der Zuschauer wirklich einen Kontakt kriegen kann zu den Menschen, zu dem Land, zu der Situation, wenn dieser Kontakt nicht zerstört wird. Und es gibt Kollegen, auch angeleitet durch Redaktionen, die das offenbar verlangen, und die glauben eben, ein Film wird unterhaltsamer durch Wechsel. Eins der Formate zeigt das ganz deutlich „37 Grad“, eine wöchentliche ZDF - Dokumentationssendung. In der Regel drei Leute in nur

einer halben Stunde. Und kaum bin ich mit einem Schicksal verbundener, ich lerne einen kennen, ich will mehr wissen, zack, werde ich ins andere Leben reingeworfen. Hin und her, und das macht einen Film für mich nur langweiliger, und ich werde wütend, weil ich eigentlich jetzt in einem Leben drin bin und bleiben möchte, noch mehr erfahren möchte. Aber da ist die Angst vor der Langeweile, aber auch die Angst, einen Film nur über eine Person zu machen und das vielleicht nicht zu schaffen. Und dabei, ich meine, wenn man Dokumentarfilm liebt, dann weiß man, das Material, das man sammelt und findet wird gut sein. Es wird mir Freude bereiten, und ich werde aus der Freude die Kraft gewinnen, daraus einen ordentlichen, sinnvollen Film zu machen. Die Erfahrung auch mit Dokumentarfilm, merke ich, die fehlt vielen Leuten. Die fehlt Programmverantwortlichen und Machern. Sie trauen ihrer Story nicht mehr, sie trauen ihren Bildern nicht mehr. Sie glauben, dann möglichst so viel Bilder wie möglich reinwerfen zu müssen. Es werden Bilder nachinszeniert, um die Zahl der Bilder zu erhöhen, statt für 20 Bilder ein Foto stehen zu lassen, das eine ungeheure Spannung erzeugen kann, das mir eine Beziehung ermöglicht zu dem Bild, zu dem Menschen im Bild und vielleicht noch zu dem, der es gemacht hat. Da steckt Geschichte drin, in einem Foto.

Was hat Sie dazu bewegt, einen zweiten Film über Dr. Jahn zu machen?

Ja, ich wollte einmal sehen, wie ihn die Erfahrungen in Vietnam und anderen Ländern verändert haben, ihn geprägt haben. Und dann war es ja jetzt eine völlig neue Situation und ich wollte sehen, wie er, der nun durch andere Situationen geprägt worden war, wie er in dieser bayerischen Stadt in Landshut zurechtkommt damit. Also, ich war neugierig darauf, aber wollte eben auch in diesen Film die alten Erfahrungen einbauen. Ich wollte auch dem Zuschauer zeigen, was er davor erlebt hat und ihm nun die Gelegenheit geben, den Jahn da in Landshut zu betrachten. Und das war ja eine wichtige Veränderung. Auch mit der Frage immer auf meiner Seite: „Wie wird das gehen mit diesem Mann, der eigentlich auch von seinem Bewusstsein her eigentlich woanders arbeiten müsste und arbeiten wollte. Der aber jetzt sagte: Nein, es gibt Gründe, dass ich hier in Landshut bin.“



82.Einst._41.22.Sek



83.Einst._19.00.Sek



84.Einst._21.18.Sek



85.Einst._11.11.Sek

Er sagt auch irgendwann mal den Satz: „Ich werde nicht weggehen vor meiner Pensionierung. Die Kinder in Landshut sollen sich auf mich verlassen können.“

Also auch hier sah er wieder eine Verantwortung. Und Jahn war einer, der nie riesige Pläne machte. Der immer entschied aufgrund dessen, was er vor sich sah im ganzen Leben, und er sah eben jetzt die Kinder in Landshut. Und er sah, die brauchen seine Hilfe. Und es waren ja Mengen von Kindern. Es war ja nicht so, dass er arbeitslos dasaß. Und nach dem Film wurden es noch mehr, weil noch mehr Eltern wollten, dass ihr Kind da behandelt wird. Also die Aufgabe war da, die Menge von Menschen, die ihn brauchen war da, aber es blieben eben auch in seinem Bewusstsein die Vielen, die ihn brauchen würden. Und dann war es klar, dass er die Gelegenheiten ergreifen würde da hinzugehen. Er fuhr schon nach Ruanda in seinen Ferien. Und war dann nach der Pensionierung, die glaube ich um 2000 herum einsetzte oder ein bisschen eher sogar, dann war er voll und ganz da. Und auch da war er nicht einer, der jetzt überlegte: „Wie plane ich mein Leben da in Ruanda, falls ich mal ganz dort bin?“ Es war einfach so, er wohnte in einer Auberge, einem Hotel, und er ging dann ins Krankenhaus zum Arbeiten, und irgendwann traf er Straßenkinder und er merkt, die haben Hunger, und er geht an einen Kiosk und kauft ihnen was zu essen.



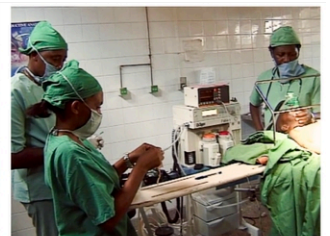
98.Einst._14.17.Sek



99.Einst._11.04.Sek



100.Einst._8.04.Sek



101.Einst._21.02.Sek



102.Einst._57.07.Sek



103.Einst._40.19.Sek



104.Einst._35.08.Sek



105.Einst._13.22.Sek



106.Einst._9.19.Sek



107.Einst._13.23.Sek



108.Einst._36.12.Sek



109.Einst._26.10.Sek

Und das gefällt den Buben, und die begleiten ihn öfter und öfter, und morgens früh standen sie vor dem Hotel. Und er ging dann immer mit einer großen Gruppe von Kindern umgeben hin und gab ihnen Essen. Und das lief wunderbar, auch da hatte er keine großen Pläne, wie das weitergehen könnte. Aber auch da wiederum kam eine Situation, die ihn zwang zur Stellungnahme. Die Kinder wurden eingefangen von der Polizei, weil es hieß, auch Straßenkinder können nur auf der Straße sein, wenn sie auch einen festen Wohnort haben. Und die hatten ja keinen Wohnort, die schliefen irgendwo in Parks und sonst wo und in Schuppen. Also kamen die Kinder zu ihm, sagten: „Kannst du uns irgendwie ein Unterkommen besorgen?“ Also, er musste erst mal versuchen, die alle rauszukriegen aus dem Gefängnis, und dann zog er los und suchte ein Unterkommen. Klein und primitiv für ein paar Kinder, aber die wurden eben mehr und mehr und mehr. Und dann aufgrund dessen, dass er da war und die Probleme erkannte, und dass unser Film lief und dass unser Film Spendengelder brachte, konnte er einen Verein gründen. Und dann hatte er einige Häuser mit 70, 80 teilweise Waisenkindern, die ihn brauchten, denen er Essen und Unterkommen gab, die Schule bezahlte, Dinge, die er nie geplant hat. Aber er sah, es ist notwendig, ich muss was tun und er tat was. Und das ist auch ein Verhalten, das weiterzugeben im Film etwas sehr Wichtiges ist: „Schaut, ihr müsst nicht euer Leben von vornherein planen, und dann irgendwie die Größten werden im Bereich der Hilfe. Ihr müsst ein Auge aufhaben auf die Dinge, die kommen und die euch ansprechen und die von euch verlangen, dass ihr irgendwie reagiert.“ Und da ist Jahn genau der Mann, der das getan hat. Und heute ist er immer noch da, operiert und sorgt für die Leute in seinem Haus. Und das mitzuerleben ... Das ist natürlich eine wunderbare Sache. Jemanden nicht nur erzählen zu lassen, wie es mal war, als irgendwas entstand. Dabei zu sein und zu sehen, wie die Kinder sind und wie ihre Gesichter aussehen und wie sie strahlen und wie er über diese Erlebnisse nachdenkt und redet. Das sind eben auch die Dinge, die für uns Dokumentaristen die Arbeit so wunderbar machen, dass wir, wenn wir wollen, einen wunderbaren Kontakt haben zu Menschen, zu wertvollen Menschen. Zu Menschen, die viele Dinge erlebt haben, durchdacht haben, oft viel mehr als wir selbst. Und am Ende hat man also dank dieser Arbeit ein ganz reiches Leben gehabt. Wenn ich also auf diese Menschen zurückschaue, die mit ihren Aussagen, ihren Bildern immer noch tief in meinem Kopf sind: Das ist ein Geschenk, das ist also kein Trauma. Manchmal fragen mich Leute: „Wie konntest du das aushalten bei diesen Themen?“ Ja, es war auszuhalten, dank der Menschen. Die Menschen halfen mir leben, halfen mir nachdenken über Probleme und vor allem auch dann, wenn ich mit ihnen im Kontakt blieb, was nicht

bei allen möglich war, aber es war bei manchen möglich. Und das war schön. Also ich kann jeden nur ermutigen, Dokumentarfilm zu lieben und vor allem Dokumentarfilm über Menschen zu machen. Das ist das Wunderbarste überhaupt.

Ich kann mich an eine Situation erinnern, in der Doktor Jahn sehr nachdenklich und mit Tränen in den Augen in einem Operationssaal in Ruanda auf einem Stuhl sitzt. Wie war Ihr Gefühl dabei?

Das berührt mich sehr, wenn ich jemanden weinen sehe, das berührt mich sehr. Und auch noch nachträglich, vor allem dann, wenn diese Szenen nicht erwartbar sind. Also wenn ich merke, da macht nicht jemand irgendeine Show. Es gibt ja auch Leute, die können traurig aussehen, weil sie merken, sie wollen jetzt authentisch sein. Es gibt einen anderen Moment, wo mich das ungeheuer ergriffen hat ... Vor zwei Tagen hatte die Mutter von Jens Geburtstag, und ich rief sie an wie in jedem Jahr. Und ich kam darauf zu reden wie es war, den Film zu drehen bei ihnen. Der Film hieß „Jens und seine Eltern“. Jens ist ein ... Krüppel, ein Kind, das nur auf dem Boden lag und krampfte. Und die Mutter wirkte eigentlich, als ich sie kennenlernte, ziemlich spröde und ich war mir nicht sicher, ob das, was sie erlebt hat, was sie erzählen könnte, den Zuschauer erreicht. Aber sie hatte ein Buch geschrieben mit großer Ehrlichkeit, in dem sie auch sagte: „Das war so furchtbar die ersten Jahren mit diesem nur schreienden und kranken Kind“, dass sie und ihr Mann überlegt haben, ob sie es töten. Und das fand ich eine ungeheuer wichtige Aussage. Und ich sagte mir, wenn sie das bereit sind zu sagen im Film, dann ist der Film wichtig. Wichtig für alle Menschen, die in einer ähnlichen Situation sind, aber durch entsprechende Zeitschriften veranlasst wurden zu glauben, sie wären Unmenschen, wenn sie nicht nur bekunden ihr Kind zu lieben. Es gibt solche Zeitungen, da steht also drin, die Eltern freuen sich über ihr Kind, sie haben es noch mehr lieb als ein gesundes. Das ist ja alles Quatsch. Aber es steht nicht drin, dass das Leid so groß sein kann, dass Mütter und Väter es nicht mehr ertragen, und sie überlegen, ob sie es töten. Und das dann zu sagen, das ist eine Entlastung für Zuschauer in ähnlichen Situationen, würde ich sagen. Bitte, ich bin also nicht allein auf der Welt der Unmensch, es kann normal sein. Und wenn man dann im Film zeigen kann, dass da ein Verhältnis gewachsen ist zu einem Kind, das ist dann wunderbar, wenn man merkt, diese Frau hat das Kind angenommen. Und da gibt es so eine Szene, wo sie auf einmal erzählt, dass es ein langer Prozess war, eine Arbeit war, aber jetzt sagt sie, jetzt bin ich Jens' Mutter. Und wenn ich daran denke, da ergreift mich das ungeheuer. Das sind dann Dinge, wo man sieht, es ist wichtig, dass man Zeit hat im

Film, dass man nicht auf einmal diese Szene reinschneidet, sondern dass sie sich entwickelt und auf einmal ist sie da und da sagt jemand das, und da weint jemand. Und dann kann man auch sagen, man ist dann dem Menschen vor der Kamera die Tränen schuldig. Man darf sie nicht wegschneiden. Es ist wichtig, dass dieser Mensch glaubwürdig ist, authentisch ist. Die Tränen sind Ausdruck dieses Lebens und dieser Erfahrung. Und wenn ich auch bei Jahn sehe, dass er gerührt ist, dann weiß ich genau warum. Weil er eben mit diesen Menschen miterleben kann.



Das ist schon eine Art von Huldigung, die hat einen großen Wert. Und wenn man das mit den Mitteln unseres, von uns geliebten Dokumentarfilms einfangen kann und damit nicht Schindluder treibt, ist das großartig. Kommerzielle Sender, die fangen dann ihre Story mit Tränen an und hören auf damit und glauben, damit Leute irgendwie an den Film binden zu können. Das ist Mist sowas. Sowas muss sich in Ruhe entwickeln, und dann ist es da und dann leuchtet es, man kann es sehen und freut sich darüber, oder ist auch natürlich ergriffen, je nachdem.

Wenn ich Ihre Filme über Dr. Jahn und über Jürgen Böttcher vergleiche, leben beide Protagonisten für ihre Arbeit.

So kann man es sehen, ja, so kann man es sehen. Ja, ja, ja, sie sind beide ... beide sind sie fanatisch, was ihre Arbeit angeht. Ja.

War das für Sie auch damals ein Grund die beiden zu begleiten?

Natürlich, weil wenn jemand so engagiert ist, und so die Tätigkeit liebt, dann ist er auch gut filmbar. Und er hat die Fähigkeit schon damals im Jahre 1970 gehabt, beim Arbeiten,

beim Operieren zu sprechen. Er war so sicher. Also man hatte nicht die Angst, wenn ich jetzt drehe oder ihn reden lasse, er könnte vielleicht einen Fehler machen, nein niemals. Und genau so auch dann im Jahre 2000 in Kigali. Er konnte sprechen. Er war ganz perfekt, es gab gar kein Problem, dass er irgendeinen Fehler macht. Und er, er überträgt auch seine Sicherheit und seine Ruhe auf die Mitarbeiter und auf die Patienten sowieso. Und natürlich auch auf mich, wenn ich filme. Ja, wenn ich filmen würde und habe Angst, dass mein Dasein zu irgendeinem Fehler führt, das wär ja grauenvoll. Könnte ich ja kaum arbeiten, aber das Gefühl hatte ich nie.

Also er hat Sie auch nie beeinflusst, in dem Sinne, dass er gesagt hat: So, das lieber nicht filmen und so?

Nein, nein, nein, nie, nie. Das war auch ein Vorteil des Alleindrehs. Da war kein Kabel, kein Licht, kein Stativ. Ich konnte mich ja bewegen und hatte die Kamera im Arm und das war wenig. Auf diese Weise wird der Vorgang des Filmens reduziert. Was eine Rolle spielte in diesem Land, wo ja oft Gruppen aus Europa hinkommen, und die Ärzte mit Assistenten und Anästhesisten usw. Und noch Geräte, die dann eigentlich ja auch eine wertvolle Arbeit tun, aber sie demonstrieren eigentlich, wir sind die Fachleute und ihr Anderen, ihr geht mal weg jetzt, ihr könnt nichts. Und ich legte Wert darauf, eben nicht den Jahn jetzt durch meine Dreharbeiten über die Anderen zu stellen. Er blieb in seinem Team. Er blieb reduziert auf das, was er sein wollte. Er wird nicht als der große Fachmann herausgearbeitet, der jetzt den anderen zeigt, wie man arbeiten muss. Und das kann eben leicht passieren, wenn ein Filmaufwand sehr deutlich wird. Und auch das kann eben schön sein, wenn man dann glaubt, das allein mit einer Kamera doch einfangen zu können. Und es gibt eben auch einen anderen Kontakt zu dem Gefilmten, wenn man selbst die Kamera hat. Es ist eine andere Art von Arbeit. Wenn man neben dem Kameramann steht, kann es auch ermüdend sein, nämlich die angestrengte Anspannung: Wird er hoffentlich jetzt nicht ausschalten, und merkt er jetzt, dass da links irgendwas passiert. Und so hab ich's selbst in der Hand. Und immer sehe ich sein Gesicht und ich sehe, dass jede Regung im Gesicht sich übertragen wird auf den Film und wird wichtig sein. Aber ich merke vielleicht auch, dass irgendwas mir überhaupt nicht gefällt und es passiert nichts. Und ich merke auch, wie die Kraft erlahmt, die Kamera zu halten. Also, beide Auswirkungen können meine Arbeiten beeinflussen. Aber in der Summe ist es auf jeden Fall bereichernd, weil ich eben dran bin an dem Menschen und ihn noch genauer kennenlernen kann. Dieses Ihn-im-Auge-haben und ihn zu sehen durch den Sucher

und zu wissen, jetzt wird er so und so sein, und sein Gesicht verändert sich, und da ist ein Leuchten in den Augen, und da ist eine Traurigkeit. Das alles mitzuerleben bedeutet, dass das Drehen zu einem ganz anderen Erlebnis wird für den, der sich dieser Arbeit unterzieht und selbst dreht mit immerhin einer nicht ganz leichten Kamera, wie Sie gesehen haben.

Wann haben Sie Ihren ersten Film selbst gedreht?

Also angefangen hat es bei mir im Jahre 92. Da hatte ich eine Video-8-Kamera. Und die Marlies Winkelheide, die im Jahre 70 den Do Sanh, das kleine Kind Do Sanh aus Vietnam, zur Behandlung nach Deutschland holte, die wollte nach vielen, vielen Jahren den Do Sanh wieder mal besuchen. Und es war wichtig, weil wir weiter Material sammelten über Do Sanh. Und es war natürlich eine sehr wichtige Begegnung. Und ich merkte, die Marlies wollte nicht, dass diese sehr private, sehr persönliche Sache jetzt durch ein Team gestört werden könnte. Und da sah ich die Chance zu sagen: „Du Marlies, wie wäre es, wenn ich mitkomme, nur mit einer Kamera.“ Und das war auch wichtig, weil ich auf diese Weise im Sender sagen konnte: „Leute, ich muss so arbeiten, anders geht's nicht.“ Denn es gab einen großen Widerstand im Fernsehen, dass die Autoren oder die Regisseure selbst gedreht haben. Es war ja alles eingeteilt. Es gab ja viele Abteilungen, Kamera, Ton, Schnitt usw. ... Jetzt drehen diese Kerle schon selbst, um Gottes willen ..., wer verantwortet dann den Mist, der dabei herauskommt. Und so konnte ich sagen: „Also ich, ich muss es machen.“ Und so machte ich meine erste Erfahrung, die vom Bild her ganz gut war, vom Ton scheußlich, ganz schrecklich, weil ich unterschätzt den Lärm in diesem Land hatte. Die Häuser sind durchlässig, auch die Holzhäuser, es sind überall Ritzen, und es kommt der ganze Lärm von draußen rein. Rundfunk, Fernsehgeräte, Geschrei, Mopeds, alles kommt rein. Und auch mein Richtmikro holte nicht nur den Sprechenden ran, auch den ganzen Lärm. Und so war es also ganz ganz schwierig, und ich musste mir also viel, viel Kritik gefallen lassen, als dann der Film lief. Aber Glück hatte ich, es gibt eine entscheidende Szene, die auch drin ist in dem Film „Do Sanh, der letzte Film“, nämlich das Drogengespräch zwischen Marlies und ihm. Und da herrschte Ruhe in der Gegend. In vielen Häusern um das Haus herum, wo Sanh wohnte, liefen Webstühle, die einen Mordslärm machten. Und es gab Bauarbeiter, und die hatten gerade Pause, und es war still, und ich konnte mit meiner blöden kleinen Video-8-Kamera und meinem Ton einen normalen Ton machen und es war wichtig. Also manchmal hilft einem auch das Glück beim dokumentarischen Arbeiten. Aber es war dann der erste Film und ich leckte Blut und ich merkte, hier kann ich ja Dinge einfangen, die eben manchmal gar nicht eingefangen

werden können, mit einem großen Team. Was nicht heißt, dass generell das Drehen allein gut ist. Aber in manchen Situationen, an manchen Drehorten, mit manchen Protagonisten kann's gut sein. Und dann war der nächste große Schritt der Film „Frau Siebert und ihre Schüler“, mit einer Hi-8-Kamera, der 6000er glaube ich. Das war im Jahre 96, glaube ich. Und es war wieder ein Drehort, wo es gut war, dass nur ein Mensch da war. Weil die Menschen, die ich drehte, es waren geistig behinderte Erwachsene, die lernten lesen und schreiben. Dass die das Fernsehen personifiziert sahen durch eine Person und nicht noch da ein Assistent war, und vielleicht noch ein Auto und noch ein Tonmensch. Es war klar, ich bin das Fernsehen. Und so war auch die Störung, wie gesagt, minimal, und sie hatten einen Ansprechpartner. Und für die Bürokratie des Hauses war es einfach, ich konnte irgendwo hingehen und konnte sagen: „Können wir gerade mal reinkommen und drehen?“ Und musste nicht erst sagen: „Können wir am Donnerstag um 8 Uhr?“ und so. Und dann fangen die an zu putzen und bereiteten alles vor. So war der Aufwand und die Gefährdung durch das Fernsehen minimal geworden. Da ist ein Kerl mit einer Kamera und mehr nicht. Aber eben auch da wiederum der Kontakt mit den Gefilmten. Das war dann auch wieder sehr gut. Und dann ging's weiter mit „Mendel lebt“ und mit „Gebrochene Glut, Jürgen Böttcher“. Und dann „Diese Bilder verfolgen mich – Dr. med. Alfred Jahn“, dann mit der Kamera, die Sie gesehen haben.

Wie war Ihr Verhältnis zu Jürgen Böttcher? In einer Szene im Film sagt er: Du fragst mich gar nichts.

Wobei er natürlich alles mochte, aber keine Fragen. Es war ein leerer Punkt, wo er glaubte, irgendwas sagen zu müssen. Er klagte auch, glaube ich, dass es ihm nicht gut ging, und dergleichen mehr. Und er ist ja auch manchmal ein Meister des Klagens, das er sehr effektiv, sehr geschickt einsetzen kann. Und dazu gehörte eben auch die Klage, dass ich ja nicht Fragen stelle, die er gar nicht wollte. Er brauchte keine Fragen. Ich wusste ja von ihm, dass er erzählen kann und ich wusste, was seine Themen waren. Und ich wusste, wenn Jürgen spricht, ist's immer gut, immer sinnvoll. Also ich musste nicht Angst haben, dass mich da einer volllabert, überhaupt nicht. Ich wusste ja von meinen Besuchen her, dass ich in der Regel der Zuhörende war. Und er erzählt mir wichtige Erfahrungen aus seinem vergangenen und gegenwärtigen Leben, und das auf eine sehr klare, deutliche, plastische, engagierte Weise. Und von daher musste ich eigentlich nur drehbereit sein. Also ich weiß noch, ich schaltete an der Haustür schon die Kamera ein, weil er da schon anfang zu reden und ich den Ton haben wollte.



Und ich glaube, dann ging's nahtlos über in diese Szene, die auch am Anfang steht, wo er erklärt, wie man malen muss bei der Musik. Und ich merkte, das wird die Szene sein, die ich an den Anfang stelle. Man meint ja sonst, man macht einen Film über Maler, also zeigt man wie er malt. Man zeigt das Gegenteil, ein Maler malt nicht, er hockt da und erklärt, wie man malen muss. Und viel, viel später im Film kommt dann Gott sei Dank so eine Szene, wo er malt.



Also ich wusste, die Kamera muss da sein und die muss laufen. Ich hab nie mit ihm über irgendwas geredet, wo er sitzt und steht und wo ich sein kann, sie lief einfach. Ich hab ihn damit auch eigentlich weitgehend ein bisschen überrollt, weil auf diese Weise einfach der Film entstand und er wusste am Ende nicht mehr genau, wie er aussehen würde. Und ich habe ein Prinzip, dass ich meine Protagonisten bitte, den Film nicht vorher sehen zu wollen. Wenn sie darauf bestehen würden, dann würde ich ihnen den Film zeigen. Das ist auch oft kein ehrlicher Vorgang, denn wenn ich den Film vor der Sendung zeige und jemand sagt: „Um Gottes willen, nein das will ich nicht“, dann habe ich die Fähigkeit

jemanden so zu beschwatzen, dass er doch sagt: „Na dann lass es drin.“ Und dann läuft der Film irgendwo, und es gibt dann Kritiker, die sagen: „Warum hast du die Szene drin?“ Und ich sage: „Was willst du, er hat zugestimmt.“ Und da wird's dann unehrlich. Und so weiß ich, ich trage die Verantwortung für jede gute und schlechte Stelle im Film. Und so sah auch der Jürgen dann den Film zum ersten Mal, als er im Fernsehen lief. Es war nicht so schlecht für ihn, glaube ich. Vor allem dann nicht mehr, als er auf Leute traf, die ihn gesehen hatten, und die sich gefreut hatten über ihn im Film. Das spielte eine große Rolle.

Welche Rolle spielte Ihre Freundschaft zu Jürgen Böttcher?

Die Freundschaft ist erst einmal so circa eine Hemmschwelle. Also, es ist komisch, dass man dann vor jemanden sitzt und vielleicht jetzt auf einmal so tut, als kennt man sich nicht und stellt dumme Fragen. Weil man glaubt ja, die Fragen sollte man jetzt behandeln, weil auch der Zuschauer das kennenlernen muss, was ich schon weiß. Also von daher kann es schwierig sein. Ich kannte ja auch den Jahn schon, aber es gibt eben immer noch einen riesigen Bereich, den man nicht kennt und den man dann selbst noch kennenlernen will. Das Wichtige ist, dass man Dinge, Erfahrungen kennenlernen will, die man wirklich selbst wissen möchte. Also wenn man nur so tut, als wüsste man's nicht, das würde das Gespräch nicht gut voranbringen. Und beim Jürgen war's ja genauso. Der kann ständig reden über Dinge, die ich im Grunde genommen kenne, die aber immer wieder anders klingen, anders aussehen. Er redet über andere Bilder, über andere Erfahrungen, und ich wusste von vornherein, was er sagt, das stimmt, das ist in Ordnung, das ist sendbar. Und natürlich, das Schwierige ist schon, weil ich ja auch wusste, dass er so nicht von vornherein ein leichter Protagonist ist vor der Kamera. Er ist eigenwillig, er hat wie alle großen Leute auch sein normales Maß von Eitelkeit, und ich glaube, einfach anfangen ist wichtig. Ja, diesen Anfang wollte er noch verhindern. Ich weiß, ich war in Berlin, es war Dezember glaube ich, und am nächsten Tag wollten wir anfangen zu drehen, und er hatte sich bei der Arbeit, beim Einrahmen von Bildern, die Hand verletzt. Und er rief mich an und sagte: „Es geht nicht. Auf gar keinen Fall mit der Hand, ich kann nichts machen.“ Gut, nun wusste ich, dass diese Hand für ihn im Grunde genommen sekundär ist. Weil er hat eine andere Hand, und er kann auch mit dieser Hand gestikulieren und arbeiten und herumlaufen. Also, ich ging hin, denn mir war der Tag wichtig, der erste Drehtag. Ich wusste, es gibt eine große Ausstellung, und er wird an diesem Tag mit seinem Sohn Bilder aussuchen für die Ausstellung, und es wird die Chance sein, im Grunde genommen an einem Punkt zu stehen und die Bilder werden auf mich zugetragen, weggetragen,

an mir vorbeigetragen. Ich muss jetzt nicht zu den Bildern gehen, die Bilder kommen zu mir. Und ich sehe ihn arbeiten, ihn reden, ihn diskutieren mit seinem Sohn. Also für mich eine ganz wichtige Szene. Ich überfuhr ihn, sagte: „Du, ich bin jetzt hier in Berlin, ich muss das machen.“ Ach, das sind so Dinge, die können auch schwierig sein, und wenn man dann alle Widerstände, die es geben kann, gleich ernst nimmt und sagt: „Gut, dann komme ich eben in vier Wochen wieder.“ Dann sind es vier Wochen und dann acht Wochen und dann zehn Wochen und dann tut der Daumen weh, und dann der Rücken und ja. Also, da muss man einfach sagen: „Jetzt bin ich hier und wir machen das jetzt und es ist mir alles wichtig, was du tust und sagst.“ Und ich glaube, er merkte auch eben, dass ich über die Dinge, die ich gesehen habe mit der Kamera und die ich gehört habe von ihm, froh war. Und das ist sehr wichtig, denn er ist ja jemand der schon Wert darauf legt, wem er irgendwas erzählt. Und es kommen wichtige Leute zu ihm, und die Wichtigkeit von Leuten spielt eine Rolle. Und die Leute sind wichtiger als ich, die zu ihm kommen. Und ihm jetzt das Gefühl zu geben wir drehen einen Film, der von vielen und auch wichtigen Leuten gesehen wird und deine Aussagen sind gut, das war auch eine Möglichkeit, dass die Arbeit gut voranging.

Wenn Sie einen Film drehen, ob im Team oder alleine mit der Kamera, ist Ihnen schon vor dem Drehen oder während der Dreharbeiten klar, wie der Film aussehen wird?

Ja, eigentlich war die Vorstellung klar von Anfang an. Bei Da Nang wusste ich, wir sammeln einfach Material von diesen Patienten und der Behandlung, und dem Alfred Jahn mit ihnen und dann hier und da eine Szene, um einfach mal eine Unterbrechung dieser Bilder zu haben. Um dem Zuschauer auch mal ein Aufatmen zu lassen, oder eine Fahrt zur Außenstation der Helgoland und sowas. Aber von daher, bedurfte es keiner großen Überlegung, wie vielleicht der Film gebaut werden könnte. Sondern das Wichtige war für den Aufbau, eine allmähliche Steigerung zu ermöglichen, damit der Zuschauer nicht von vornherein auf eine effekthafte Weise die schlimmen Bilder um die Ohren gehauen kriegt. Dass er langsam auf das Schiff kommt und dann nach und nach und nach und nach ... Auf keinen Fall hilft es mir, wenn er abgeschreckt ist und wegläuft oder ausmacht. Er soll dort bleiben und das erreiche ich, durch eine allmähliche, allmähliche Steigerung. Aber auch dann natürlich, ohne das wegzulassen, was vielleicht für Zuschauer schwer erträglich ist. Und ich hatte Leute gesprochen nach dem Film, die sagten: „Wir mussten die Augen zumachen oder mussten weggehen.“ Aber das war dann kein Sich-gegen-den-Film-wenden. Das war einfach eine Folge dessen, was sie gesehen haben, eine ganz normale

Reaktion, die ich auch dann ganz in Ordnung finde. Und bei Jürgen wusste ich, ich werde diesen Film aufteilen in mehrere Tage, in mehrere Besuche. Meine Besuche bei Strawalde. Und auch da ging es darum, dass ich erst einmal nicht genau wusste, was werde ich mal irgendwann nehmen. Beim Drehen dieser einen Szene, wo Jürgen Musik hört und sagt: „So muss man malen“, da merkte ich schon, diese Szene kann, wenn sie gelungen sein würde, eigentlich am Anfang sein. Aber meistens habe ich erst mal gesammelt und hab darauf geachtet, dass sie hoffentlich gut werden und dann überlegt, wie ich sie vielleicht dann in verschiedene Tage hineinpacke. Wobei es nahelag, dass dann das Endbild, das Malen des großen Bildes, dann doch am Ende sein würde. Also ein Nachdenken zusammen mit den Dingen, die ich sehe am Drehort, wie auf dem Schiff oder eben die Zusammenhänge mit dem Selbstdrehen und dann schon merken, was vielleicht welche Stärke haben kann. Aber niemals so ein Ausarbeiten von Dramaturgie oder so etwas. Das eigentlich nicht. Wenn es manchmal dramaturgisch wirkt, dann weil ich eben überlege, was einfach wohin könnte und eine gute Reihenfolge ergibt und auch eine gute Steigerung. Also, ein Film sollte eben nicht langweiliger werden, er sollte schon irgendwie auch seine Geschichte zu Ende erzählen, was ja auch der Jahn-Film macht. In Kigali, am Ende gehen diese Kinder zur Schule. Also auch von daher erzählen die Bilder eigentlich schon, wo sie hingehören in einem Film. Oder eben diese Wahnsinnsfahrt zu diesem Mahnmal, wo die Leichen liegen. Auch das hat dann seine Stelle, auch durch das Osterfest noch bedingt. Und es sind eben dann auch Sachen, die auch, wie Sie gemerkt haben, in einem allmählichen Lauf des Films entstehen und jetzt auch nicht irgendwo reingeknallt werden und Wirkung erzielen sollen. Die Wirkung ist das Gesamte, und das langsam Erzählte wirkt. Das, was der Zuschauer selbst in Entspannung und Ruhe sehen kann und erleben kann. Also, ich, ich hasse das Arbeiten mit Effekten oder auch mit Tricks. Das Überfrachten der Filme mit Tricks ist ein Zerstören der Schönheit von Dokumentarfilm, der Schönheit von dokumentarischen Bildern. Und auch das entspringt oft der Ratlosigkeit von Autoren oder Regisseuren, und auch dem Nicht-erfahren-haben, dass Dokumentarfilm wunderbar sein kann. Sie mögen einfach diesen Film, sie mögen ihre Bilder, die sie machen, und sie mögen eben dann den Beweis: „Schaut, so gut bin ich“, so toll ist der Film geschnitten oder so toll getextet und so toll sind da irgendwelche Effekte eingebaut worden. Nach einem Film sollte man nicht darüber nachdenken, war das Bild gut oder der Schnitt gut oder der Text gut. Wenn man das anfängt, war der Film nicht gut. Über den Film sollte man nachdenken, über das, was der Film erzählt, über die

Menschen, die man kennengelernt hat. Aber nichts sollte herausragen und damit andere Bereiche wegdrängen.

Ihre Filme haben eine gewisse Wirkung auf mich, weil ich mich auf die Bilder einlassen kann, weil mein Blick nicht gestört wird durch kurze Schnitte und Ablenkungen.

Das sehe ich auch so. Das geht mir genauso. Ich weiß natürlich, dass die Sehweisen heute anders sind. Es gibt heute Menschen, die wirklich auch mit kürzeren Schnitten besser zurechtkommen als ich, die rasantere Filme auch ertragen können, und die natürlich auch der Medienerziehung durch Fernsehen unterliegen. Also Sachen, die ich vielleicht schrecklich finde, nehmen andere ganz normal hin. Und oft spielt natürlich auch die Kürze der Sendezeit eine Rolle, wo Kollegen sich gezwungen sehen kurz zu schneiden, weil sie eben noch viel reinpacken wollen in einen Film. Aber ich glaube schon, dass egal wie sich die Sehgewohnheiten entwickeln, doch der Bereich für den ruhigen, langen Film bleiben wird, und es eben auch eine Thematik geben wird, die genau für diese ruhigen langen Filme passt. Aber diese Ruhe und die Länge ist seit Jahrzehnten bereits gefährdet. Immer schon wurde danach gearbeitet, dass man sie irgendwie effektvoller macht, rasanter macht und dergleichen mehr. Weil das Fernsehen wollte sichtbarer sein und die Macher wollten sichtbarer sein. Und man traute der Ruhe nicht, hat immer Angst gehabt vor der Langeweile, keine Ruhe. Es gab ja früher mal im Fernsehen Pausenfüller, also ein paar Bilder, die einfach mal zwischen zwei Filmen waren. Heute wird dem Film nicht mal die Chance gelassen, dass man einen Nachspann sieht, aus Angst, Leute könnten gleich umschalten. Oder der Nachspann läuft bereits über dem Anfang der nächsten Sendung oder über Werbung oder sowas. Wenn man den Leuten nicht die Zeit lässt, dass ein Film nachwirkt, dann schadet man dem Film und auch den Menschen. Denn ein Film sollte ja hinterher noch irgendwas auslösen bei Leuten. Wenn ich einen Film gesehen habe, der stark ist, mache ich gleich das Ding aus, um nicht in so einen blöden Sog hineinzugeraten, mich von irgendwelchen Bildern fangen zu lassen und zu merken: Ja, das könnte man ja auch noch sehen. Darum ist eben das Kino so gut. Da ist eben dann nur ein Film und dann ist der Film zu Ende, die Leute gehen nach Hause und können nachdenken darüber. Aber es gibt eben einen riesigen Bereich des dokumentarischen Films, der nie eine Chance hätte ins Kino zu kommen, und da ist das Fernsehen genau das Medium. Und darum bin ich so traurig darüber, dass der Dokumentarfilm keinen größeren Stellenwert hat und dass er da, wo er noch da ist,

in Formate gezwängt wird. Da müsste es Lücken geben für Fünf-Minuten Filme, zehn, 40, 120. Formate gibt's nur, und das macht auch das Programm so langweilig in meinen Augen. Die Programmverantwortlichen glauben, es wäre richtig, die Leute sollen das sehen, was sie zu sehen gewohnt sind. Überraschungen, glaubt man da oben, wären schädlich, und ich liebe Überraschungen.

Können Sie sich vorstellen einen dritten Film über Dr. Jahn zu machen?

Also wir sehen uns zweimal im Jahr. Er kommt zweimal im Jahr aus Ruanda nach Landshut. Er hat da eine Wohnung. In der Wohnung leben immer ein paar Leute aus Ruanda, die dann die Schule besuchen, die Deutsch lernen, die einen Beruf lernen. Also zweimal sehen wir uns. Es gibt jetzt keinen Grund, es gab mal einen Grund, wo ich überlegte, und da war er ziemlich, ziemlich unten und er sah, dass seine Arbeit mühsam war, und er merkte auch, dass die Leute, für die er was tat, manchmal nicht in der Lage waren, die Dankbarkeit zu zeigen, die eigentlich seine Arbeit verdient. Und es gab Klagen von ihm, die sehr ernst zu nehmen waren. Und ich dachte, wenn ich das aufnehmen kann, diese teilweise schwierigen Erfahrungen, aber dann wieder diesen Klagen was entgegensetzen kann, warum er weitermacht. Weil er den Jungen kennengelernt hat, und den und den und den, mit dem und dem Schicksal, dass auf diese Weise zwei Wahrheiten drin sind. Einmal ist es verdammt hart für ihn teilweise, aber er hat auch eine wunderbare Aufgabe, die ihm Kraft gibt. Aber dazu kam es dann nicht, weil es gab dann wieder andere Erfahrungen. Also der Moment war weg, wo ich das hätte einfangen können. Weil ich auch nicht weiß, ob ich ihm das Risiko aufzwingen hätte können, darüber zu reden. Weil er ja auch abhängt von Leuten, die seine Arbeit einfach nur gut finden, und dann seinem Verein Spenden zukommen lassen. Also, es wäre ein schwieriger Film gewesen, der nur in meinen Augen sehr sinnvoll gewesen wäre, ob auch in seinen, weiß ich nicht. Und jetzt glaube ich, da wo ich aufgehört habe, das ist die Grundlage für das andere, das haben andere Leute auch schon gedreht, aber haben dann nicht mehr die Dinge einfangen können, die ich einfangen konnte. Also, eigentlich kann ich sagen, ich freue mich ihn zu sehen und ihn erzählen zu hören und Anteil zu nehmen an seinem Leben, aber wieder drehen müsste ich nicht. Das ist so die Frage wieder: „Wann setzt man eine Langzeitbeobachtung fort? Wann ist es sinnvoll?“ Und das ist jetzt nicht mehr so sinnvoll.

Danke für das Gespräch.