

Erich Langjahr



Gespräch: 03.06.2014

Über die Filme:

Justice (1973, Regie, Kamera, Schnitt)*

Ex Voto (1986, Regie, Kamera, Schnitt)*

Sennen-Ballade (1996, Regie, Kamera, Schnitt)*

Bauernkrieg (1998, Regie, Kamera, Schnitt)*

Hirtenreise ins dritte Jahrtausend (2002, Regie, Kamera, Schnitt)

Das Erbe der Bergler (2006, Regie, Kamera, Schnitt)*

Mein erster Berg (2012, Regie, Kamera, Schnitt)

Erich Langjahr beobachtet in seinen Dokumentarfilmen ähnlich wie Klaus Wildenhahn, arbeitende Menschen, die versuchen, in ihrer Existenz zu überleben. Der eine in den Schweizer Bergen, der andere im flachen Hamburger Umfeld. „Hirtenreise ins dritte Jahrtausend“ war der erste Film von Erich Langjahr, den ich an der Fachhochschule Dortmund gesehen hatte. Ich war von dem Film begeistert, weil er sehr moderne Ansichten vom Hirtentum darstellt. Nach einer Lehre als Chemielaborant besuchte Erich Langjahr die Vorlesung „Nonverbale Kommunikation auf Film“ von Walter Marti und Reni Mertens am Pädagogischen Institut der Universität Zürich. Er arbeitet als selbstständiger Filmschaffender.

* Filme ohne Contact Sheet

Am 27. Mai 2014 schrieb er:

Lieber Andy Michaelis,

ich hatte ja vor einer Woche eine Hüftgelenkoperation und habe jetzt einige Termine von Arzt und Physik erhalten. Würde es bei Ihnen evt. auch am Dienstag, dem 3. Juni am Morgen gehen, ca. 9:00 Uhr? Das wäre für mich besser. Darf ich auch nachfragen, wie viel Zeit Sie denken, dass wir brauchen? Die Operation hat mich doch etwas mehr belastet, als ich dachte und ich ermüde noch schnell einmal. Denken Sie, dass 2 Stunden reichen?

Gerne höre ich von Ihnen

Mit herzlichen Grüßen

Erich Langjahr

Ich besuchte Erich Langjahr am 03. Juni 2014 in Root in der Schweiz. Seine Frau Silvia Haselbeck empfängt mich in der Hofeinfahrt. Sie wohnen in einem typischen Schweizer Bauernhaus mit niedrigen Decken und knarrenden Holztreppen. Wir gingen an 35 mm Schnittplätzen vorbei, bevor wir in sein Arbeitszimmer kamen, wo Erich Langjahr schon auf mich wartete. Da er die Woche zuvor an der Hüfte operiert wurde, als Folge von Belastungen mit schwerem Equipment und Rucksäcken, die er zum Drehen in die Berge hochschleppen musste, konnte er sich nur auf Krücken fortbewegen.

Wie bist du darauf gekommen, diese Art Filme zu machen oder warum hast du Dokumentarfilme gemacht?

Interessant ist, dass sogar meine ersten Filme Kurzfilme waren, sogar Spielfilme. Aber ich hab dann schnell gemerkt, dass ich eigentlich lieber arbeite in der Wirklichkeit mit Leuten, die es eben gibt und mit denen ich versuche, Geschichten zu erzählen. Das heißt, die Geschichten sind ja angelegt in der Wirklichkeit, sodass ich das dann aus der Wirklichkeit heraus etwas verdichten kann. Also, das waren dann meine ersten Kurzfilme. Die sind alle eigentlich für mich wegweisend, bis ich dann zu meinem ersten langen Dokumentarfilm gekommen bin, der „Morgarten findet statt“ heißt.

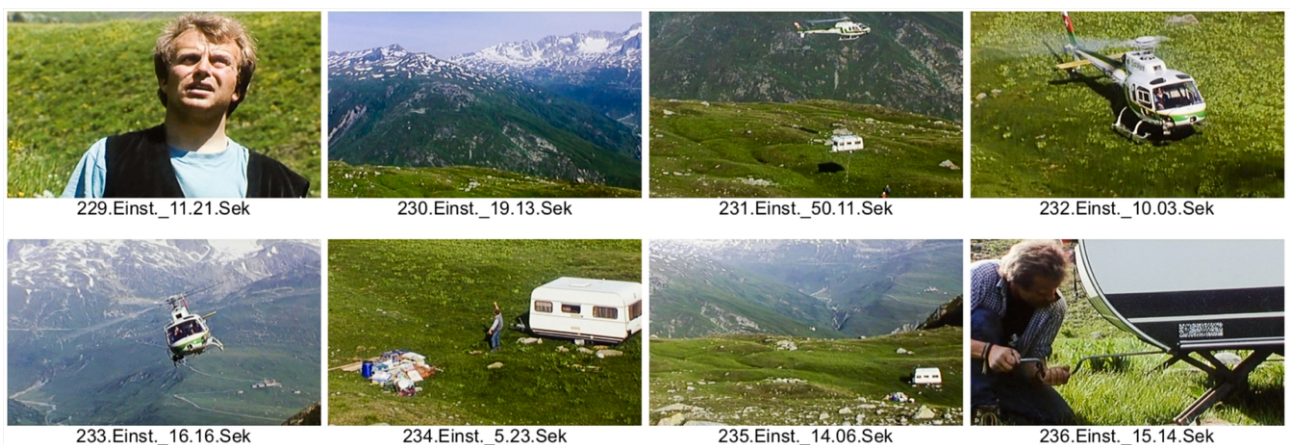
Was war der Ursprung für dich, warum du mit Dokumentarfilmen angefangen hast?

Ich hab ja früher sehr viel fotografiert ... Aber mit Bildern etwas erzählen zu können, das war sehr schnell meine Motivation. Ich bin auch einer, der sich sehr schwertut mit Schreiben, mit Texten. Ich bin eigentlich ein Bildermensch. Ich funktioniere absolut optisch und bin halt auch ein Beobachter. Ich bin so in das hineingewachsen nach diesen beiden Spielfilmen. Mein erster Dokumentarfilm der heißt „Justice“, das ist ein Film über einen Flötenspieler, der an der Bahnhofstraße in Zürich mit seiner Flöte spielt und die Leute werfen da einen Obolus rein. Also, ich hab den einfach mal gesehen. Und da war ich bei Walter Marti und der Reni Mertens an der Universität in Zürich. Sie hatten diese Vorlesung „Nonverbale Kommunikation“ gemacht. Das war für mich sehr prägend. Und auf diesem Weg an die Uni, das war im pädagogischen Institut, hab ich eben diesen Flötenspieler, den Justice, gesehen. Dann hab ich mit ihm abgemacht, ob er morgen wieder da ist. Er hat gesagt, ja, ja, jeden Tag würde er da spielen. Da hab ich gesagt, da nehme ich dann eine Kamera mit. Ich hab ihn dann über mehrere Tage begleitet, ich glaub es waren sogar zwei Wochen im Ganzen. Und das ist genau das, was ich meine: Wenn man eine Sache genauer anschaut, dann entsteht immer eine Geschichte, zwangsläufig. Und das war dann ja auch so. Also, plötzlich ging ein Fenster auf und man hat ihm, obwohl ein Riesenlärm an dieser Bahnhofstraße ist, aber er hat doch wohl gestört, dann Wasser auf den Kopf gegossen, oder die Polizei hat ihn verhaftet, weil man eben an der Bahnhofstraße das nicht darf. Das hätte er vielleicht in der Altstadt machen müssen und so weiter, und das ist dann alles eigentlich in diesem Film drin. Ich weiß noch, ich hab die Kamera aufgestellt, er spielt da, die Leute passieren und dann, wie bestellt, fährt dieses Polizeiauto vor. Also, mise en place wunderbar, einfach als wenn ich es so gemacht hätte, kommen die einfach. Und da ich noch mit der Bolex gedreht hab, auf 25 Bildern, hat es irgendwie gerade noch gereicht. Und dann die nächste Einstellung, wie der Polizist niederkniet und seinen Hut nimmt mit dem Geld drin, und der zweite, wie er ihn in das Auto einlädt und so weiter. Das ist alles wunderbar in diesem Film. Es sieht spielfilmmäßig aus. Ich hab eigentlich auch immer in meinen Filmen die Kamera nie groß bewegt, weil mich immer interessiert hat, was passiert in meiner Cadrange. Ich bin kein Liebhaber von Brennweitenveränderungen während dem Filmen. Also, zoomen und alle diese Geschichten mach ich eigentlich nicht. Ich hab eigentlich eine eher klassische Kamera, die eben da ist, und ich bin wie der erste Erlebende durch den Sucher. Ich schaue durch den Sucher und das ist fast ein Geschenk, es ist eine Gnade. Ich darf das anschauen, ich hab mich mit den Protagonisten, oder wer auch immer der vor der Kamera

ist, geeinigt, dass ich diese Wirklichkeit filmen darf. Jetzt bin ich da als erster Erlebender, und das ist eigentlich unmittelbar nachdem man es gefilmt hat ja schon ein, wie sagt man, ein, ein Dokument, ein unwiederbringliches Zeitdokument. Also das hat mich immer fasziniert, ja.

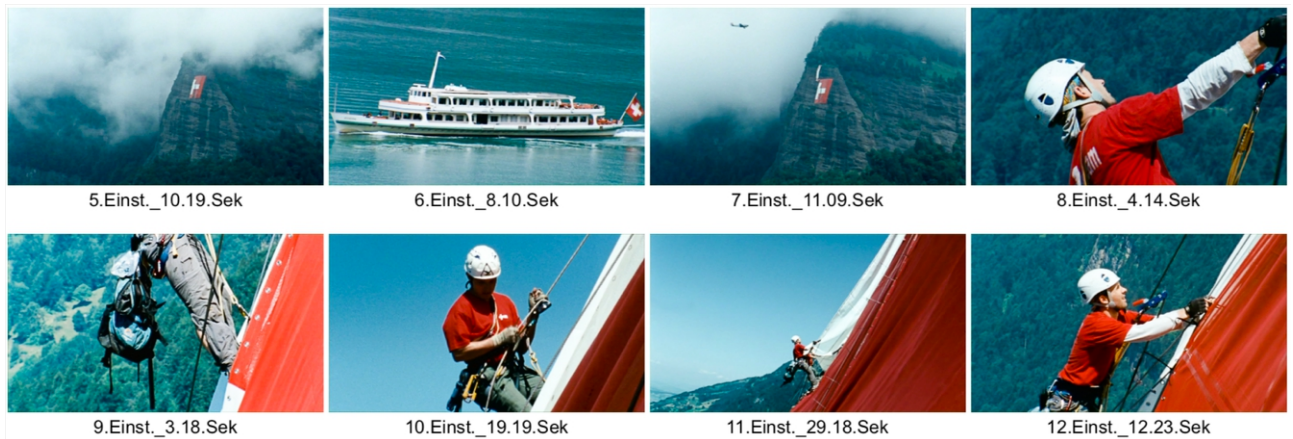
Früher war das ja ein ganz anderes Herangehen für dich mit der 35 mm Kamera oder dem Film. Wie hast du das teilweise umsetzen können in deinen Filmen? Teilweise habe ich gesehen, dass du da in den Bergen herumgekrackselt bist, das muss ja unglaublich anstrengend gewesen sein.

Ja, ist es auch. Darum hab ich jetzt vielleicht auch dieses Bein operieren lassen müssen, von diesem schweren Equipment und den Rucksäcken, und natürlich war das so. Der Zuschauer genießt im Kinosessel. Der Zuschauer macht sich vielfach kein Bild, was dahinter ist, bis diese Bilder entstehen. Also beispielsweise, du hast die „Hirtenreise“ erwähnt. Wenn für den Hirten sein Wohnwagen da auf diese Hochalp kommt ... Wir wussten, am Morgen um sechs Uhr kommt dieser Wohnwagen da oben an. Er hat mir gesagt, zwischen morgens viertel nach fünf bis sechs kommt der. Und um da hinzulaufen geht es vier Stunden vom Gotthard Pass aus. Also sind wir morgens ein Uhr halt eben da losgekrackselt, dass wir dann da waren, haben alles aufgestellt. Und dann ist man natürlich auch ein bisschen nervös, weil wenn das jetzt nicht gelingt, der bestellt dir dann nicht noch einmal diesen Wohnwagen, dann muss ich's halt nächstes Jahr filmen und so weiter.



Oder wie jetzt auch im „Rigi“-Film, wenn die diese Riesenfahne an den Dossenfelsen montieren, dass man die Bilder machen kann. Auch weil es mich interessiert hat, wie junge Leute so eine Fahne an so einen Felsen montieren, dass man sie in Luzern sogar sieht. Das sind dann immerhin fast 25 Kilometer. Und dann ein Brett montieren an Seilen,

und bis man da unten ist und dann ein Morgen lang mit der Kamera. Die Silvia hat den Ton gemacht auf diesem Brett ... Und unten geht's dann, ich weiß nicht, 200 Meter runter.



Das ist sehr anstrengend, das ist wahr, auch spannend, abenteuerlich, weil man ja im Dokumentarfilm mit ganz einfachen Mitteln arbeiten muss. Man hat ja nicht dieses Equipment zur Verfügung wie im Spielfilm. Da muss man sich was einfallen lassen. Aber noch mal zu dem Anschließen, was ich vorher schon gesagt habe, das an der Bahnhofstraße mit dem Flötenspieler oder mit dem Wohnwagen. Es ist immer dasselbe. Wie hat das Wertow gesagt: „Die Wirklichkeit hat eigentlich eine Inszenierung.“ Interessant ist für den Filmer, den richtigen Standpunkt zu finden zu dieser Inszenierung, und dann ist es wie Spielfilm. Dann läuft das einfach ab. Und das füge ich jetzt hinzu, wenn man halt dann zu spät ist, dann weiß ich als Filmer, das Ganze wird sich wiederholen. Das Wiederholen kann schon am Nachmittag sein oder halt in einem Jahr. Also diesen Nerv muss man haben. Aber Wirklichkeiten wiederholen sich, und mit dem kann man arbeiten. Es ist dann zwar immer was anderes, aber auch spannend. Also, schon nicht so, dass sich das genau wiederholt, aber in der Anlage wiederholt es sich.

Wie bist du damals auf die Idee gekommen, den Film „Hirtenreise“ zu machen, was war der Auslöser für dich?

Ich bin am Stadtrand von Zug aufgewachsen, das ist diese Kleinstadt da am Zuger See, die ja eigentlich ein Nest war zu meiner Kinder- und Jugendzeit. Heute ist es ja eine internationale finanzielle Drehscheibe. Es gibt ja kaum ein großes Unternehmen, das nicht irgendwie dort vertreten ist oder einen Ableger hat. Und da in Zug bin ich am Stadtrand aufgewachsen und habe als Kind erlebt, wie gerade in den 50er-Jahren die Bauernhöfe verschwunden sind. Die Bauernhöfe, wo ich noch gespielt habe zum Teil. Ich hab auch Bauernhof gespielt als kleiner Bub mit geschnitzten Kühen und einem Hof. Also, da

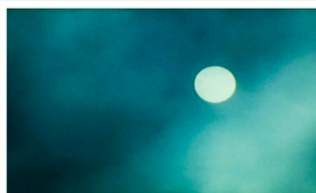
kommen zwei Sachen dazu, einerseits diese Erfahrung, dass ich das Bäuerliche noch erlebt habe am Rand dieser Kleinstadt und auf der andern Seite dieses Überschaubare, das Existenzielle, das elementar Existenzielle des Bauern, zusammen mit den Tieren und der Natur und dem Acker und den Wiesen ein selbstständiges Leben zu führen. Das ist natürlich so ein Traum, wer hat das nicht, und als Kind ist das ja wunderbar. Und die ganzen Widersprüche, die sind ja dann später gekommen. Ich denke schon, dass es in diesem Umfeld zu suchen ist, dass mich das Bäuerliche immer so interessiert hat. Genau in diesem Widerspruch, gerade wenn du sagst: „Die „Hirtenreise“, die Transhumanz (Wanderweidewirtschaft), also das Wechseln der Felder, eben das, was die Schäfer, die Hirten eben so machen, wie gestaltet sich das jetzt in der Schweiz?“ Also der Hirte kommt aus dem Tessin, dort kann man keine Winterweide machen, das ist klimatisch bedingt, aber da geht er in die Nordschweiz



53.Einst._12.24.Sek



54.Einst._4.02.Sek



55.Einst._4.02.Sek



56.Einst._17.18.Sek

und dieselben Schafe sind dann im Sommer wieder auf den Hochweiden.



253.Einst._5.12.Sek



254.Einst._9.11.Sek



255.Einst._5.11.Sek



256.Einst._15.01.Sek

Im Film sind ja zwei Hirtenpaare und zum Teil übernimmt ja dann von einem der andere die Schafe und so. Also, ich will jetzt nicht den Film erklären, aber man macht den Weg einerseits über die Hirten und andererseits über die Schafe. Und wie geht die Geschichte heute mit einem Hirten? Man könnte weiterdrehen ... Er war dieses Jahr in der Schwäbischen Alp zum Beispiel. Er hat immer gefunden, im europäischen Raum oder vor allem in Deutschland geht's den Schäfern besser als in der Schweiz, und jetzt ist er dort. Also das ist einmal die Geschichte mit den Hirten. Wie heißt es bei uns beim Bund: Vier Kleinvieheinheiten ist eine Großvieheinheit. Also vier Geißen und Ziegen entsprechen vom Förderungsmodell, von der Subvention, einer Kuh. Also ich hab dann auch die großen Tiere und natürlich die Kühe, das Grasland Schweiz und die Kuh und die Mitte. Es war ursprünglich eine Trilogie geplant: die Sennen, die Hirten und der Kampf in einer Zeit der Globalisierung und der Industrialisierung der Landwirtschaft. Und darum sind dann am

Schluss eben drei Filme entstanden, weil ich gesehen hab, das hat gar nicht in einem Film Platz, und weil ich eigentlich lange Filme nicht mag. Es gibt irgendwo eine Schmerzgrenze, das ist dramaturgisch gar nicht zu machen. Also über zweistündige Filme mag ich nicht. Dann sind dann eben drei Filme entstanden, und in der Mitte ist eben dieser Bauernkrieg. Und das war dann zeitgleich auch die Schweiz in ihrer speziellen Situation mit den GATT-Verhandlungen und so weiter. Es ist nie mehr demonstriert worden seitdem, weil das eigentlich gar nichts mehr bringt. Also das war dann „Bauernkrieg“.

Wie habt ihr das gemacht, und wie sah euer Team aus?

Ich hab jetzt zum Beispiel den Thomas Landis, um an diesem Beispiel „Hirtenreise“ zu bleiben, kennengelernt über den Herdenbesitzer. Der heißt Fluter und wohnt in Schwarzenberg, direkt unter dem Pilatus. Den hab ich schon viel früher aus Zeitungsausschnitten gekannt, den hab ich auch schon mal besucht. Dann hatte ich den ersten Hirten kennengelernt bei ihm. Er ist der Herdenbesitzer und hat die Rechte, die Weiderechte. Die werden kantonale vergeben, und er hatte diese Weiderechte. Und der erste Hirte, Angelo hat der geheißen, der ist verstorben. Der hatte irgendwie glaube ich eine Lungenembolie. Dann ist der Thomas gekommen, und dann hab ich mich vorgestellt. Das hat ja immer alles lang gedauert. Dann hab ich mal Fotos gemacht und die wieder gebracht und irgendwann mal eröffnet, ich würde auch gerne filmen. Es ist ja eigentlich niemand begeistert, wenn man ihm eröffnet, man möchte filmen, weil ja vom Fernsehen alles so abgelutscht ist. Es gibt ja diesbezüglich keinen filmisch keuschen Boden mehr. Und dann hat er gesagt, ja doch, das stört mich nicht. Ich glaub, es waren auch etwa 60 Drehtage verteilt auf fünf Jahre, nein länger natürlich. Diese Lina kommt ja auf die Welt im Film, und die ist ja am Schluss des Filmes etwa sieben Jahre alt. Also über sieben Jahre sogar. Es ist eigentlich in diesem Sinne auch ein Langzeitprojekt, so wie das von Winfried Junge ...* Eigentlich hat alles mit Karl Gass angefangen. So wie der Wildenhahn beim NDR, war eigentlich der Karl Gass beim DDR-Fernsehen so einer, der so Langzeitstudien machen durfte. Und der Winfried ist eigentlich aus dem herausgewachsen und der Koepp und die alle. Das sind ja im eigentlichen Sinne ursprünglich nämlich DDR-Erfindungen, das muss man schon sehen. Und mich hat die DDR, aber jetzt kommen wir vom Thema weg, natürlich sehr geprägt. Ich war und bin dann eigentlich fast jedes Jahr immer dahingefahren, weil mich das so fasziniert hat. Auch weil ich so viel klassischen Dokumentarfilm sehen durfte dort am Festival, und auch meine Filme sind fast alle in

* DDR Langzeitprojekt von 1961 bis 2007 „Die Kinder von Golzow“

Leipzig gelaufen. Aber wir sind jetzt weggekommen vom Thema ... Wie kommt man an die Protagonisten? Also wir haben ihn begleitet und es war auch da gar nicht einfach, weil er hatte damals noch kein Handy, das hat's so gar nicht gegeben ... Ja, wie steht er dann auf am Morgen, das ist ja dann früh, und dass ich dann schon dort bin mit der Kamera. Jetzt zu deiner Frage, also, ich konnte auch nicht ein Zelt aufschlagen im Winter und dann frieren und die Kamera dann wegen der Batterie. Das wäre alles gar nicht gegangen. Nein, wir sind immer nach Hause gefahren und haben ihn eben dann wieder besucht. Außer im Kanton Graubünden, da haben wir dort natürlich übernachtet. Aber das waren vielleicht ein paar Tage. Man muss die Batterie laden, man muss ja dann irgendwo hin, sonst hätte das gar nicht funktioniert. Und diese alten Kameras, eine Batterie, ich weiß nicht mehr wie viele Kassetten die durchgezogen hat, also, man war sehr auf Strom angewiesen. Das ging natürlich auch immer wieder bis zur Sättigung. Also, gerade jetzt der Thomas, wir haben ihn besucht und ich wusste, es fehlen mir noch Sachen. Und dann plötzlich bin ich zur Kamera zum Auto gelaufen. Dann hat er das Klacken gehört, und da hat er geschrien: „Au, aber nicht schon wieder filmen.“ Also er hatte es wirklich da oben, und ich hab dann zurückgeschrien: „Es fehlen noch ein paar Sachen.“ Dann wurde es sofort wieder ein ganzer Dreh, weil natürlich Zeit, Ort und Handlung haben dann vielleicht einen andern ... Es ist ja nicht so, dass man irgendein Stückchen machen kann, es entstehen dann immer ganze Sachen. Und dann fliegt etwas heraus, was vielleicht jetzt in diesem Neuen dichter und besser angelegt ist.

Wie wichtig ist für dich in deinen Filmen das Verhältnis zu den Protagonisten? Das Kerngebiet, das ich herausfinden will, ist der Rhythmus, wie sich der verändert hat. Wie wichtig war das für dich, da mit den Menschen so einen Rhythmus zu finden?

Also, es ist ja eine Gratwanderung. Es ist sicher ohne eine nähere Beziehung, freundschaftlich ist es vielleicht noch nicht, das passiert dann vielleicht später. Wenn man die Leute schon zu nahe kennt, ist es nicht förderlich, weil sie dir dann einen kollegialen Dienst machen, und das schadet dem ganzen Unternehmen. Also es braucht eine genau richtige Distanz, die man irgendwie halten muss. Das ist nicht nur wegen Respekt, sondern ich begegne jemand anderes mit dem ich jetzt einfach nicht so gleich per Du auf der Nase bin. Das war eigentlich bei allen so, aber im Nachhinein sind das alles Freundschaften geworden, aber erst nach dem Film. Aber das mit dem Rhythmus, das ist ja da noch nicht der Punkt. Der Rhythmus ist ja angelegt mal zuerst im Bild selber, also wenn man dreht. Die Wirklichkeit hat einen Rhythmus durch das, was im Bild passiert.

Die Leute haben einen Rhythmus, die Tiere um bei diesem Beispiel zu bleiben und so weiter. Und da natürlich, bewege ich auch meine Kamera, nicht im zeigenden Sinn, sondern im schauenden Sinn. Ich bin ja ein Erlebender. Also, ich habe nicht die Idee, wenn ich an die Wirklichkeit gehe, dass ich jetzt recherchiert hab und jetzt glaub ich, das hab ich verstanden und weil ich's verstanden habe, filme ich jetzt das. Dann wird es zu einem Zeigen. Bei mir ist es eher umgekehrt. Die Recherchen sind wunderbar, die machen mich vertraut mit einer Umgebung, aber jetzt bin ich ein Erlebender in dieser Wirklichkeit und weiß eigentlich nichts und möchte etwas erleben. Und dann wird es eben nicht zum Zeigen, sondern dann wird es zum Miterleben, zum Schauen, zum Beobachten. Und da bin ich im Rhythmus ja selber mit einbezogen. Also, einerseits gibt es einen Rhythmus der Wirklichkeit, was da in meinem Sucher abgeht, und andererseits bewegt mich das selber, weil ich ein Schauender bin und mache zwangsläufig, ich sage mal den Begriff Choreografie, ich mach zwangsläufig die richtige Choreografie dazu. Und dann hat das irgendwann ein Ende, dann ist das fertig. Im Film, wenn man den dann schneidet, gibt's ja eben dieses Ende nicht. Da ist ja dann das Wichtige, dass man genügend Bilder hat, um auch das Bild erzählerisch weiterentwickeln zu können. Ich hab das schon mehrmals als Beispiel erwähnt, bei mir ist das dann wie bei einem Puzzle. Ich hab jetzt ein Puzzle und hab aber den Schachteldeckel nicht, oder die Vorlage, ich weiß nicht was das ist, ich hab nur die Teilchen. Aber diese Teilchen, da komme ich jetzt wieder zu diesem Beispiel von vorhin vom Drehen, wenn ich wieder weiterdreh, diese Teilchen haben ja zwangsläufig alle miteinander etwas zu tun, weil ich ja in dieser Wirklichkeit bin, und weil ich selber die Kamera mache. Dieses Vertrauen muss ich haben. Also, das gibt mir die Möglichkeit, mit diesen Teilen zu spielen und um mich zu orientieren, was sie mir sagen. Das kann auch ganz einfach mal nur schon das Optische sein. Also um beim Beispiel vom Puzzle zu bleiben, jetzt ist das da blau, das ist Himmel, das kommt nach oben, das ist braun, das ist Erde, das ist unten. Also ich orientier mich mal über das Optische, wie finden die Sachen zueinander. Und da sind auch laufend die Geschichten versteckt, die eben je nachdem, wie sie zueinander finden, sind. Und da passiert dann natürlich auch das ein bisschen Gemeine, wenn man so will, dass man dann ein schönes Teilchen, das einem immer besonders gefallen hat, vielleicht sogar ein größeres, von dem ich mir gedacht hab, das gibt dann mal ganz was Zentrales, und das geht jetzt einfach nirgends rein. Jetzt ist das da einfach raus, weil es zwar sehr schön ist und auch in sich etwas erzählt, aber es ist wie aus einem andern Film. Also, da muss ich dann auch schauen, dass sich die Teilchen, die sich aus einer andern Schachtel in meinen Puzzlehaufen eingeschlichen haben, dass ich

die herausfinde und wegtun kann und so weiter. Also dieses Finden, um überhaupt nur mal zu etwas wie einer Rohfilmstruktur zu kommen. Das andere, wie dann der Rhythmus und der Film werden, das ist ja dann eine zweite und dritte Sache. Also, jetzt hat man mal so etwas zusammen und jetzt so ein Puzzle zusammengelegt und ich denke, das passt gar nicht schlecht zusammen, dann lass ich das mal liegen. Und jetzt kommt halt wieder dieser Zeitfaktor, man kann da einfach nicht an den Setzlingen ziehen, sie wachsen einfach nicht schneller. Man muss der Sache Zeit lassen. Vielleicht einen Monat, es kann auch eine andere Zeiteinheit sein, es kann ja auch nach drei Tagen sein oder nach zwei, ist ja egal. Aber wie der Maler die Distanz hat zu seiner Staffelei, ist man da selber Maler. Die Maler haben ja manchmal den Ruf, sie seien faul, weil sie dann irgendwo herumhängen und einen kippen, weil sie nicht weiterkönnen. Also diesen Schritt weg von der Staffelei muss man auch beim Filmemachen berücksichtigen, weil ich dann erst wieder als Zuschauer komm, der Zuschauer von seinem eigenen Zeugs. Da fällt es mir auf. Das kommt später, es jemandem zu zeigen. Das merke ich selber, au nein, das funktioniert ja völlig nicht, was ich da noch gestern spät nachts gemacht habe ... Diese Pausen sind einfach wichtig dazwischen. Man kann ja vielleicht an einem anderen Projekt arbeiten, aber das mal einfach liegen lassen. So, und erst wenn man eigentlich als eigener Betrachter von seinem Film zufrieden ist, kann man das auch mal jemand anderem zeigen, dann merkt man wie der atmet. Da kommt wieder diese Rhythmusfrage, du merkst sofort, ob der dranbleibt oder ob der weggeht, da braucht's gar keinen Kinosaal mit einer großen Leinwand. Das merkst du sofort, ob das funktioniert oder nicht. Und dann die Verfeinerung des Ganzen, hier zehn Bilder, hier, dort, da stimmt der Rhythmus. Das ist ja dann noch ein weiterer Prozess, wie bei einer Skulptur. Wenn man schon beim 400 mm Papier angelangt ist, quasi beim Polierprozess, dann merkt man sofort, da muss ich noch mal das gröbere Papier nehmen, das funktioniert da noch nicht. Und ja, irgendwann ist die Gestalt eigentlich da. Und dann sollte das eigentlich funktionieren. Und dann ist man natürlich in der zweiten rauen Wirklichkeit, nämlich Film wird ja erst ein Ganzes mit dem Zuschauer zusammen. Also, alle meine Filme sind so angelegt, dass sich der Zuschauer eigentlich den Film zu seinem eigenen Film macht. Natürlich passiert er auf der Leinwand, aber letztlich passiert er im Hinterkopf des Zuschauers, wenn er beteiligt ist, wenn ihn das etwas angeht, wenn ihn das kreativ macht. Und das ist für mich der tiefere Sinn vom Ganzen. Aber das ist bei aller Kunst so. Immer macht der Betrachter etwas fertig, macht es zu seinem Erlebnis. Darum hab ich persönlich Filme nicht gern, die einfach so durchgestylt sind, dass man eigentlich gar nicht mehr atmen kann. Das kann ein guter

Film sein, aber der Autor, der drängt mir alles auf. Ich hab keine Chance, irgendwie in diesem Film mich noch zu beteiligen, außer dass ich, wenn ich den Film gesehen habe, vielleicht die Geschichte des Filmes erzählen kann. Aber sonst hab ich kein Erlebnis gehabt. Nein, da bin ich auf der andern Seite, so wie Chaplin gearbeitet hat ... Ist jetzt frech, mich mit einem Chaplin zu vergleichen oder eben Fassbinder oder all den Großen ... Also, das wäre dann die politische Dimension, wenn man so will. Dort wo ich eben mit dem Betrachter zusammen ihn einbeziehen kann und wir zusammen eine Erfahrung machen dürfen, dort wird's ja dann politisch. Das ist das, was mich letztlich interessiert.

Aber das kommt ja meist erst, wenn der Film im Kino gezeigt worden ist.

Also, es kann schon auch am Bildschirm sein. Ich mach's eben ja nicht für den Bildschirm, aber genau: Es ist im Kino. Das ist eigentlich das Highlight. Wenn ich Zeit habe, wie jetzt so eine kleine Tournee durch Deutschland, da bin ich gerne da und bin mit dem Zuschauer zusammen im Kino, obwohl ich den Film dann schon x-mal gesehen habe. Wenn ich Lust habe, setze ich mich da wieder rein oder komm halt ein Stück weit früher wieder ins Kino, um zu erleben, wie das atmet da im Saal. Und dann auch nachher die Fragen und die Diskussion. Das ist eigentlich wichtig. Wie gesagt, erst der Zuschauer macht den Film zu einem Ganzen. Das ist wie ein Dreieck, eine Wirklichkeit, meine Verdichtung zu einem Film. Und das ist eigentlich dann das Erlebnis, das Kinoerlebnis letztlich. Das kann halt unter Umständen das Fernsehen nur bedingt bieten. Könnte es eigentlich auch, letztlich heißt nämlich Fernsehen, das ist ja eigentlich ein hohes Wort, dass das vom Sehen kommt. Hab jetzt mehr Zeit gehabt, da auf diesen Sendern herumzudrücken. Und dann hab ich vielfach einfach Fernsehen gehört. Ich muss das Bild gar nicht haben.

Aber meinst du, das ist eine Qualität, dass du diesen ganzen Prozess in einer Hand hast, dass du die Kamera machst, dass du den Film schneidest und dass du dir das überlegst?

Also, Film ist natürlich letztlich eine vielschichtige Arbeitssache. Nein, man kann nicht alleine filmen. Ich kann alleine die Kamera machen, aber da ist ja noch jemand, der den Ton macht, da sind die Leute vor der Kamera. Es ist immer ein Erlebnis mit allen zusammen, auch wenn das nur ein kleines Unternehmen ist. Und ich hab auch Filme gemacht, wie jetzt zum Beispiel „Männer im Ring“ über die letzte Männerlandsgemeinde in Appenzell, da haben wir ja mit vier Kamerateams gearbeitet. Es gibt andere Beispiele,

auch bei „Morgarten findet statt“, da waren auch vier Kamerateams. Also, nein ... Ich bin ja auch so etwas wie eine austrocknende Pfütze. Dass man jetzt noch selber produziert und selber den Verleih macht: Ist das nachahmenswert? Bei mir ist das einfach so entstanden. Nach meinem zweiten langen Film sind dann hintereinander zwei Produzenten gekommen und haben sich für mich interessiert. Und dann hab ich gesagt: „Jetzt weiß ich selber, wie's geht, nachdem ich zwei Filme produziert habe, jetzt brauche ich euch nicht mehr.“ Beim ersten Mal haben alle die Nase gerümpft. Heute ist es schwieriger geworden, weil die Fördergremien, die verlangen von den Jungen natürlich, dass sie Produktionsfirmen haben. Das ist in diesem Sinn alles professionalisiert worden. Das würde heute gar nicht mehr so gehen. Gut, ich habe dann später auch eine Firma gegründet, die habe ich zusammen mit Silvia Haselbeck. Die Langjahr-Film GmbH, die produziert und die verleiht auch. Das mit dem Verleih war auch so eine Geschichte: Wieso hab ich angefangen selber zu verleihen? So wie ich das erklärt habe mit dem Publikum, ist es sehr schön, wenn die Filme in den Arthouse Kinos, in den Studiokinos laufen in den Städten, da wo eben so entsprechend die Kinos vorhanden sind. Aber mich hat immer auch das Land interessiert, und da waren damals die Verleiher gar nicht aktiv. Da war auch noch das Kinosterben, aber die auf dem Land, die zeigen den letzten Kommerz. Das ist mir aber immer wieder gelungen auf dem Land mit Matinéés und allem Möglichen. Diese Entwicklung, jetzt nicht nur in der Schweiz, kann man eigentlich überall beobachten, dass parallel zum kommerziellen Programm auch andere Filme gezeigt werden. Dann wusste ich eigentlich selber wie das geht mit dem Verleih, und dann haben wir's halt selber gemacht und auch in Deutschland. „Hirtenreise“ haben vielleicht zehntausend Leute in Deutschland gesehen oder achttausend Leute, ich weiß es jetzt auch nicht genau. Das ist für einen deutschen Verleiher gar nicht interessant. Alles was unter zwanzig-, dreißigtausend Eintritte ist, ist nicht interessant. Und das ist ja eigentlich in der Schweiz auch so. Aber gut, meine Filme laufen natürlich in der Schweiz sehr viel besser. Wobei, man muss das unterscheiden, in Deutschland sind eigentlich fünf- oder achttausend Eintritte in Programmkinos eigentlich schon sehr viel, oder? Das sind eigentlich schon gute Zahlen. Die Schweiz ist einfach in diesem Sinne ein gutes Kinoland. Hier gehen die Leute wirklich noch ins Kino, wobei es geht jetzt auch zurück. Es ist auch das Grauhaarkino, was dominiert, wie überall. Aber jetzt sind wir ganz vom Thema weggekommen.

Wie ist „Hirtenreise“ damals im Kino angekommen?

Hier in der Schweiz waren das fast fünfzigtausend Leute, die ins Kino gingen. Ja, das ist sehr gut gelaufen und auch international, auch in Deutschland, auch in Österreich. Dann ist er auch an sehr vielen Festivals gezeigt worden. Der Film hatte sehr viel Erfolg, hat ja auch den Schweizer Filmpreis bekommen und in Leipzig sogar die Goldene Taube.

Mir ist aufgefallen, dass du immer mit einer Totale unterbrichst oder mit einer Detailaufnahme. So ist deine Kameraarbeit aufgebaut. Also, du bist in einer Totalen, aber bei den Personen bist du in der Halbnahen und dann unterbrichst du das meist durch eine Großaufnahme.

Immer im Zusammenhang, weil etwas passiert, weil die etwas machen, was jetzt interessant ist und was zum Ganzen gehört. Und das mit den Totalen, das ist mir bei all meinen Filmen wichtig, dass man eine Geografie herstellt. Natürlich nicht die naturalistische Geografie des Ganzen, sondern eine filmische Geographie, die aber letztlich der Wirklichkeit irgendwie Widerstand entgegenhalten muss. Also, wenn jemand da hinget, müsste er sich irgendwo wiederfinden in dieser Landschaft. Da gibt's auch viele Beispiele von Filmen, die einfach keine Geografie haben. Ich weiß nie, wo ich bin, und das schwächt natürlich die Dramaturgie und schwächt letztlich dann das Erlebnis des Zuschauers. Also das ist ganz wichtig, die Geografie.

Das hab ich so auch als Rhythmus empfunden, als ich die Filme gesehen hab. Und diesen Rhythmus hast du auch beibehalten durch alle Filme. Ich habe keine Veränderungen sehen können, selbst nachdem du das Kameraformat gewechselt hast.

Jawohl, ja.

War das für dich auch wichtig, nachdem du auf eine kleinere Kamera umgestiegen bist, das beizubehalten oder hast du das gar nicht so bewusst wahrgenommen?

Man dreht einfach mehr und das hat natürlich Vorteile. Die Nachteile sind sicher das mit dem teuren Drehen vorher, mit dem teuren Material, dass man eine ganz andere Konzentration hatte. Das ist nachvollziehbar, weil man wusste, so eine Rolle, die zieht zehn Minuten durch. Das hat schon etwas vom Drehen her auf den Punkt gebracht. Jetzt läuft's einfach und es ist irgendwie schon anders, das muss ich sagen. Ist müßig, über das zu diskutieren, weil das wird nie jemand wieder machen und das ist vorbei. Kodak hat sich aufgelöst.

Wie war das in dem Film „Das Erbe der Bergler“? Wie bist du da an diese Idee herangegangen?

In einem Archiv gab es schon, sicher zwanzig Jahre zurück, einen längeren Artikel in der „Neuen Zürcher Zeitung“, sehr volkskundlich über diese Wildheuer. Und ich hab aber auch den Journalisten gekannt, der das damals geschrieben hat. Dieser Film ist ja von der Anlage her fast ein Geschenk, weil das alles so rund ist. Das ist ähnlich wie die „Sennen-Ballade“, wo auch alles so rund wie der Käse war. Aber was die da machen mit diesem Heu und über ein Jahr, das sind ja schon fast spielfilmmäßige Anlagen. Das ist wunderbar im Gegensatz zum „Rigi“-Film, wo ich eigentlich alles erfinden musste, um das spannend zu machen. Der „Rigi“-Film, also mein erster Bergfilm, hat dreimal so viel Arbeit gegeben, wie „Das Erbe der Bergler“. Das gibt's manchmal, das ist dann wie Geschenke. Und so hat das eigentlich schon angefangen. Ich hab im Telefonbuch geschaut, da stand Erich Gwerder, Wildheuer, Pöstler. Da hab ich gesagt: Wunderbar. Dann hab ich ihn mal angerufen, ob ich da mal mit kann. Ja, ja, ja, ja, wir gehen sowieso, komm du nur mit. Da bin ich mal mitgegangen, hab auch fotografiert. Und dann: „Können wir das mal filmen?“ Dann hab ich natürlich gesehen, wie gefährlich das ist. Wenn sie uns nicht geholfen hätten, gäbe es diesen Film nicht. Also, das sieht man im Film nicht, wie wir selber auch angebunden sind an Seilen. Wir waren überall gesichert, weil da geht's wirklich so runter, und dann nützt eigentlich der Satz nicht viel, den er mir immer gesagt hat, den schon sein Vater ihm gesagt hat: „Nimmer nit abbe lurge“ (Nur nicht herunterschauen). Also, ich musste ja runterschauen mit der Kamera. Also, da haben sie uns sehr geholfen. Und dann ist's natürlich auch Steinschlaggebiet. Die haben natürlich ein Sensorium entwickelt, wenn der Stein kommt, macht der ein Geräusch und die können irgendwie noch reagieren. Aber wenn du mit der Kamera da bist und es pfeift ein Stein, also, da möchte ich jetzt auch nicht unbedingt noch mal auf diesen hinteren Heubrick steigen. Er war übrigens gerade hier, der Erich Gwerder und hat mich wegen dem Bein am Sonntag besucht. Mit einem Rennvelo ist er vom Muttental hierhergefahren, und das sind mindestens 40 Kilometer und wieder zurück.

War dir die Struktur direkt nachdem du angefangen hast so ungefähr klar, oder hast du einfach alles auf dich zukommen lassen?

Also, das ist das richtige Stichwort, das Auf-mich-zukommen-lassen. Ich habe von all meinen Filmen dicke Dossiers und alles dokumentiert. Muss man ja für die Fördergremien

schreiben. Von dem muss man sich eigentlich lösen. Eine Sache sind die Recherchen, das hab ich jetzt gemacht, und jetzt bin ich in der Wirklichkeit. Wenn ich bei meinen Recherchen eine Wiese beschrieben habe bis ins Detail, was da alles rumkreucht und die Blumen und so, und ich komm dann nach ein paar Jahren hin, ist es einfach unter Umständen nicht mehr genau gleich. Es ist dann ein bisschen anders, und das finde ich auch spannend daran. Obwohl der große Rhythmus, das große Ritual, das bleibt sich. Aber es gibt vieles, was sich eben doch an Feinheiten ändert. Jetzt hab ich eben Bilder und jetzt sammle ich die. Am Anfang hat man ja eigentlich nur eine Bildersammlung, und jetzt bin ich wieder dort, wo ich weiß, dass alle diese Bilder miteinander kohärent sind. Da gibt es etwas, wo ich dann versuchen muss, diese Geschichte zu entdecken, die im Material versteckt ist. So wie ich das mit dem Puzzle beschrieben habe. Und das gelingt manchmal besser, manchmal weniger. Das Erntedankfest ist dann vielleicht für den Film noch ein bisschen üppiger geworden, als sie das sonst machen. Das ist in einer anderen Kneipe, aber das finde ich legitim im Dokumentarfilm. Es muss eine Wahrheit haben, die auch der Wirklichkeit standhalten kann, und da gibt es natürlich auch einen Spielraum. Inszenieren ist etwas anderes. Inszenieren ist, wenn ich etwas im Kopf habe und möchte jetzt meine Idee dieser Wirklichkeit einverleiben. Das ist das, was mir jetzt keinen Spaß machen würde. Mir ist eigentlich das Volkskundliche auch immer sehr wichtig, das auch in diesem Sinne eine Wahrheit hat. Aber ob dann das ein bisschen größer oder ein bisschen kleiner ist, verändert selbstverständlich die Wirklichkeit. Andy Warhol hat, glaube ich, mal das Empire State Building acht Stunden lang gefilmt. Wie die Leute rein- und rausgehen, um dann festzustellen, dass es doch immer wieder etwas anderes ist, und dass man auch so noch nicht die Wahrheit hat, sondern es ist eben Kino. Kino kann bei jedem einzelnen Zuschauen seine eigene Wahrheit provozieren in seinem Kopf. Das ist entscheidend, dass ich den Zuschauer auch in etwas verwickeln kann, dass er denkt, das hab ich so gar noch nie angeschaut.

Das kann bei jedem Zuschauer auch etwas anderes sein.

Je nach seiner Herkunft ist die Rezeption auch eine andere möglicherweise. Aber genau das macht's dann ja wieder spannend in einem Saal mit Zuschauern. Die Leinwand vereint dann doch alle mal auf ein Erlebnis, oder? Und das wäre dann auch wieder die politische Möglichkeit, die eben das Kino hat. Vielleicht ist es eine ethische Grundhaltung, oder eine Vernunft oder einfach vereint etwas alle zusammen, aber jeden aus seinem

Guckloch, und jetzt fängt die Diskussion an. Aber im Grunde wär das dann eben die ethische Haltung, die ich natürlich von einem Film erwarte.

Aber wunderst du dich nicht manchmal, was Leute in deinen Film so reininterpretieren?

Natürlich, wenn Leute aus dem Fach kommen, die sehen plötzlich Sachen, aber das find ich okay, das ist gut. Aber am Beispiel „Bauernkrieg“: Obwohl das die Wirklichkeit ist, die Industrialisierung der Tiere und das Ganze. Der Film kann diesen Widerspruch bewusst machen, der in uns vorhanden ist. Ich habe keinen Zuschauer gefunden in all den Diskussionen, der das eigentlich gut findet. Das findet niemand gut. Und doch ist es unsere Wirklichkeit und an der wird nichts geändert. Diese Richtung wird sich eher noch verstärken. Also, da kann Kino so einen Widerspruch aufmachen. Und da gab's dann Diskussionen mit Bauern. Diesen Film sollte jeder Bauer sehen, hat ein Bauer gesagt, nur keine Städter. Ich hab den Film ja aber gerade gemacht als Brücke. Eben gerade die Städter müssen das auch sehen, was sie essen, unter was für Bedingungen, was macht die Industrialisierung mit euch, ihr seid ja auch Opfer. Letztlich sind wir alle Opfer von einer Entwicklung, wie heute tierische Nahrung produziert wird.

Diese Art Bauernkrieg, diese Demonstration, die gab es danach nie wieder in der Schweiz?

Nein, das hat's scharmützelweise nur noch gegeben. Vor einem Großverteiler hat's das noch mal gegeben in Bezug auf den Milchpreis. Es ist alles kein Thema mehr. Und der Film fängt ja an mit einer Demonstration und hört mit einer auf. Nein, so in diesem großen Sinn wie in Bern hat's das nie mehr gegeben.

Hat „Bauernkrieg“ wirklich so eine politische Welle ausgelöst?

Ja, natürlich, aber es ist wie immer, das schauen sich Leute an, die sich eigentlich für diese Problematik interessieren, die ein entsprechendes Bewusstsein haben, und die anderen sind immer schwierig zu erreichen. Die Longo-mai-Koperative hat mich zum Beispiel eingeladen zur Kinotournee nach Südfrankreich. Es ist ihnen gelungen, ganz normales Publikum da in diesen Kinos zu haben. In Frankreich waren ja sowieso eine Zeit lang diese Bauerndemonstrationen. Es war ja ein Riesenthema und das war dann genau zeitgleich und kam gut mit diesem Film. Da haben wir viel Diskussion gehabt. Aber auch in

Deutschland, da hat der Film auch den entsprechenden Preis gekriegt, auch in Leipzig diesen Bundesumweltpreis.

Hast du dir beim Machen schon denken können, was der Film auslösen wird? Oder war das deine Grundüberlegung?

Also, die anderen beiden Filme wären gar nicht glaubwürdig gewesen, sie waren ja Teilbestand, dieses ganzen Filmes, den ich ja machen wollte. Es war ja ursprünglich ein einziger Film geplant. Zum Beispiel bei der „Sennen-Ballade“ hat man mir ja Romantisierung und solche Sachen vorgeworfen. Und ich hab dann gesagt, ja Moment mal, ich mach drei Filme zu diesem Thema Bauern. Obwohl die „Sennen-Ballade“ überhaupt nichts romantisiert, ein Riesenquatsch, ich schau ja hinter die Romantisierung, hinter das Klischee, eben dahinter schau ich.

Für mich hat es auch ein bisschen was von Klischee gehabt, dass mehr im Vordergrund steht.

Ja, das ist richtig, aber da können ja die Bauern da am Säntis nichts dafür, dass ihre Kultur so benutzt wird für Werbung bis nach Holland und überall. Erstens haben sie nichts davon, zweitens interessiert sie das gar nicht. Für sie ist das eine Realität, dass sie ihre Hosen gelb anmalen. Natürlich, das hat eine Geschichte. Ursprünglich, ist das Fohlenleder, das ist eng anliegendes Leder und das hat man imprägniert mit Eigelb. Und dann ist es mit der Zeit halt gelb geworden. Und dann, das sieht man ja im Film, gibt es diese gelbe Farbbüchse von Farben Tanner in Herisau. Heute malen sie es halt mit Farbe an, nicht mehr mit Eigelb. Aber sie malen sie jedes Jahr frisch an. Ich schau hinter das Klischee. Das ist ganz was anderes.

Wichtig finde ich auch so, dass du den Leuten überall die Würde gelassen hast.

Wie du den Älpler im Film „Mein erster Berg – ein Rigi Film“ dargestellt hast, finde ich ganz toll. Ich glaube, dass sein Leben auch unheimlich hart ist.

Sehr hart, ja. Also darum war das ja auch eine Chance, dass ich ihn überhaupt filmen durfte. Die Rigi ist ja ein Modeberg der ersten Stunde. Der ganze schweizerische Tourismus hat dort 1815 angefangen. Das wird jetzt dann gefeiert 2015. Und interessanterweise genau dieses erste Hotel auf der Rigi ist der Anlass für diese Feierlichkeiten. Dass er dann ein Blockhaus baut, in etwa wahrscheinlich dieses Hotel mit

sechs Zimmern, damals das erste Hotel auf der Rigi, das vielleicht ähnlich ausgesehen hat.



169.Einst._14.20.Sek



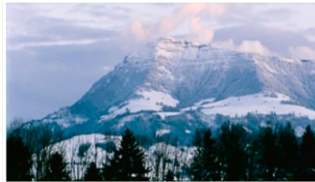
170.Einst._13.09.Sek



171.Einst._12.10.Sek



172.Einst._5.04.Sek



193.Einst._12.21.Sek



194.Einst._37.08.Sek



195.Einst._14.24.Sek

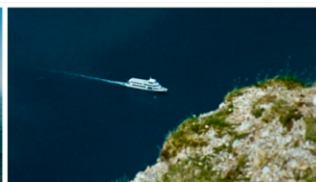


196.Einst._11.08.Sek

Das war alles wunderbar und überhaupt, was er da alles macht und mit dieser Bahn. Aber das ist ja bei der „Sennen-Ballade“ auch so. Das ist eigentlich der einzige Sennenbauer, der noch alle seine Milch selber auf der Hütte veräst hat. Alle andern sammeln die Milch ein. Er ist zwei Jahre nach dem Film gestorben. Inzwischen macht es ja immer noch sein Sohn. Es geht eigentlich dort weiter. Nein, das ist einfach sehr hart. Und der Märtel ist natürlich auch da, der ist natürlich gesundheitlich auch nicht gerade in Schuss. Ich glaube, dass er jetzt das mit den Pfählen zum Beispiel nicht mehr machen kann, weil er einfach die Kraft nicht mehr hat dazu.



213.Einst._15.19.Sek



214.Einst._7.10.Sek



215.Einst._8.08.Sek



216.Einst._12.13.Sek



217.Einst._16.15.Sek



218.Einst._6.05.Sek



219.Einst._1.16.Sek



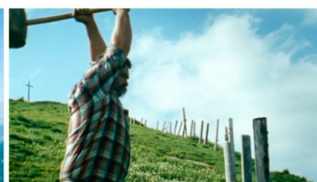
220.Einst._11.08.Sek



221.Einst._49.23.Sek



222.Einst._15.05.Sek



223.Einst._13.15.Sek



224.Einst._28.20.Sek

Wieso macht er das mit den Pfählen?

Dort hat er ja eine Infrastruktur mit seinen Maschinen. Die Touristenströme kommen, die latschen einfach durch die Weiden. Heute hat man Muttertierhaltung, und die Muttertiere verteidigen natürlich ihre Jungen, und mit der Versicherung ist das alles ein Riesenproblem. Die latschen einfach durch die Weiden, also muss er seine Weiden sichern. Dann macht er das mit diesem Akazienholz, diese Riesentrümmer, wo er sagt, die halten 20, 25 Jahre Minimum unter diesen Rahmenbedingungen. Aber dort vorne an der Nordlehne, wo's eben so runtergeht, da kommt er mit keiner Maschine hin, und da muss er die Weide auch sichern. Und da kommen dann immer diese Fallschirmspringer, diese Gleitschirmleute, die steigen dann über seinen Zaun. Das haben wir noch gar nicht angesprochen, die Frage mit dem Kommentar. Erstens habe ich nie in meinen Filmen Kommentar gemacht. Was ich gemacht habe, ist laut denken, oder dass ich jemandem einen Namen gebe, wie bei die „Hirtenreise“. Da sag ich ein paar Sätze, einfach weil das der Zuschauer braucht, also Information. Ich hab gedacht, bei „Mein erster Berg“ müsste ich das auch. Bei jedem Film meine ich, er müsste so eine Struktur haben und die mach ich auch. Aber das verwerfe ich dann immer und aus diesem Grund: Ich hab in diesem Gespräch erwähnt, wie wichtig das ist, dass der Zuschauer sich den Film aneignen kann. Wenn ich erklärende Sachen in meine Texte einbaue, dann reduziere ich ja. Dann reduziere ich das Bild oder das, was ich jetzt erlebe, auf das, was ich jetzt erkläre mit meinem Satz. Also, quasi der Zuschauer sagt sich: „Ah, der meint nur das. Ich bin da, ich bin jetzt richtig rausgerissen worden, ich bin da auf ganz anderes Zeug gekommen.“ Oder, das macht dann den Film vielleicht naturalistisch klein. Im „Ex Voto“ ist das vielleicht am besten, dieses laute Denken: Als Kind habe ich Bauernhof gespielt ... Der Zuschauer denkt, ja, ich hab auch als Kind Bauernhof gespielt. Darum hat es eigentlich in „Mein erster Berg“ keinen Text. Es kommt auch noch dazu, dass wenn Filme altmodisch werden, ist das immer wegen dem Text. Ich erleb es nicht mehr, aber ich bin sicher, wenn man meine Filme in 40 Jahren anschaut, dann ist es dieses Dokument. Aber ich mach immer eine Struktur, ich mach mir immer Notizen. Ich könnte dir das zeigen, was ich alles ursprünglich sagen wollte und dann fliegt es einfach raus. Dir hat das jetzt zum Beispiel gefallen und meistens, wenn ich mit Publikum bin, kommt ab und zu mal einer und sagt, er hätte jetzt da noch ein paar Sachen gewusst, und dann erklär ich das eben. Dann sag ich: „Ja, das ist verständlich, aber das ist dann wie ein anderer Film, den hätte man auch machen können. Ich hab jetzt lieber den gemacht, der eben nonverbal ist.“ Also, toll ist es ja mit Kindern. Zum Beispiel gerade „Mein erster Berg“ in Zürich, da gab es sogar vier oder fünf Schulklassen mit sehr vielen ausländischen Kindern. Die haben auch während

dem Film einander Sachen gesagt, aber sie waren immer konzentriert auf den Film. Und am Schluss vom Film haben sie gestampft und gerufen: „Zugabe ...“ Das Sport und Kulturamt in Zürich hat gesagt: „Ja wir können das mal als Experiment machen.“ Der Verantwortliche hat gesagt: „Ich find den Film toll, aber das funktioniert nicht mit Kindern. Die wollen ganz andere Filmsprachen, das muss schnell sein, und weiß ich was.“ Da hab ich gesagt: „Das ist einfach eine Behauptung. Ja, wenn die Kinder so eine Erfahrung gar nie machen durften, kann man nicht behaupten, sie hätten es gar nicht gern“. Und der Film hat dann eben das Gegenteil bewiesen. Und ich erinnere mich auch beim Film „Sennen-Ballade“, an ein volles Kino in Zug mit sicher 400 Kindern. Die haben sich auch angeregt einander Sachen gesagt. Da kommt der Kinobetreiber, der Bruno Ulrich, und brüllt von der Empore runter: „Wenn ihr jetzt nicht ruhig seid, stell ich den Projektor ab.“ Da sag ich zu dem: „Was ist mit dir nicht gut? Die sind ja konzentriert, die sind gefesselt vom Film und sagen einander Sachen. Es muss nicht einfach ruhig sein, wer sagt das?“ Das ist ja auch die verpasste Chance. Ich weiß nicht, wie sie in Deutschland sind, hier ist es jammervoll. Jetzt hab ich ein Gymnasium in Luzern, das „Mein erster Berg“ anschauen mit mir will, das machen wir dann im Herbst. Aber wenn ich denke, wie wenig Erfahrungen ich machen darf mit Schulen, und das geht meinen Kollegen auch so, das ist ein Jammer. Man kann schon heute sagen, die Jungen, die schauen alles im Smartphone im Briefmarkenformat an. Aber die Erziehung zu Medien, zu Kino wurde total verpasst, weil es einfach in diesen Lernplänen keinen Platz hat. Weil Kino, weiß der Geier, von der Unterhaltung kommt, weil es vom Jahrmarkt kommt. Es hatte nie diesen Stellenwert, und das find ich jammerschade. Ich nehme an, das ist in Deutschland genau gleich. Und das find ich schade. Und da haben wir jetzt ein bisschen das Resultat von dem Ganzen, das die jetzt alle nur noch mit diesen Dingen (Handys) beschäftigt sind. Also ich sehe es ja auch bei meinem Jungen, wann geht der ins Kino? Das Kino wird jetzt gehalten eben von den Grauhörigen, von denen, die noch mit dem Kino aufgewachsen sind. Aber vielleicht kehrt das ja wieder, das ist ja meine Hoffnung. Da laufen zum Beispiel zwei Spielfilme von jungen Schulabgängern, die laufen jetzt im Kino bei uns, die haben beste Rezensionen überall. Ich hab die beiden Filme nicht gesehen, aber die laufen ganz schlecht. Das kann ich mir erklären, die haben ihre eigene Generation nicht. Oder die Jungen gehen nicht die Filme schauen von jungen Regisseuren. Es ist ein Jammer. Da müssten das auch wieder die Grauhaarigen machen, aber das funktioniert nicht. Vielleicht gibt es noch eine Änderung, ich hoff es, es wär zu schade ums Kino. Ja, wär das ein Schlusssatz?

Dankeschön.