

MI

LODER

Stefan Hain

RAUB



Dona... Hull...
C... mi sul...
S... er... trodo

Staph...
Ma...

Vill...
C...
P... G...
B...
S...
T... G...
T... N...
M...
X

inerci...
Erd...
E...

»Geht die Geschichte weiter?«



»Willst du sie hören?«

* *

6 Gespräche

mit

Markus Nechleba
Jürgen Böttcher / STRAWALDE
Norman Richter
Renate Sami
Thomas Heise
Lothar Lambert

Sie fanden im Kino
im Rahmen von 4 Filmreihen / Seminaren
von November 2012 bis Juni 2014 statt:

Kino und Malerei / Cinema and Painting I
Kino und Malerei / Cinema and Painting II
Grenzen des Kapitalismus
Doppelbilder – Kino und andere Künste

 **arsenal**
institut für film und videokunst e.V.

** aus dem Film NICHT VERSÖHNT von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, 1964/65,
nach dem Roman *Billard um halb zehn* von Heinrich Böll, Köln 1959



Stefan Hayn: Der Film liegt fast so lange zurück wie beim Filmemachen der Tod deines Bruders zurücklag.

Markus Nechleba: Das habe ich auch gerade die Tage ... ist mir auch aufgefallen. Also länger. Es sind jetzt 15 Jahre, dass der Film her ist. Und damals waren's 13 Jahre. Inzwischen sind das dann 28 Jahre. Ist eine ganz schön lange Zeit. Ich merk das dann auch, weil ich manchmal von den Abfolgen der Gedanken überrascht bin.

S.H.: Inwiefern?

M.N.: Na ja, zu der Zeit, als ich das gemacht hatte, da war das so selbstverständlich alles. Weil man so in diesem Denken drin war, in diesem Text. Jetzt muss ich an manchen Stellen ganz schön nachdenken.

S.H.: ... um eine Erklärung noch mal zu finden?

M.N.: Ja. Sowohl was die Anordnung betrifft als auch die einzelnen Gedanken. Aber ich kann noch alles nachvollziehen. (*Lachen*)

S.H.: Wie ist es mit den Quellen, die du am Schluss angibst?

M.N.: In dem Film sind eigentlich kaum wortwörtliche Zitate. Nur so einzelne Sätze, die ich manchmal auch umformuliert habe. So in meinem eigenen Duktus. Deswegen habe ich keine genaueren Zitatangaben machen wollen. Es ist auf gewisse Weise auch eine Montage, die mit diesen Literaturstellen im Film stattgefunden hat. Sagen wir 80 Prozent des Textes und der Gedanken sind von mir. Aber es fließen so diese Anregungen und manche Formulierungen mit ein.

Zuschauerin: Darf ich fragen, was Ihre Eltern von Beruf sind?

M.N.: Mein Vater ist oder war Ingenieur bei Siemens. Und dort in Libyen war er mehr oder weniger Stützpunktleiter von Siemens. Was ein relativ kleiner Stützpunkt war ... aber, soweit ich mich erinnere oder weiß, damals mit relativ großem Umsatz. Meine Mutter war Hausfrau.

Zuschauerin: Für mich war der Film eher ein »Hörfilm« als ein »Sehfilm«. Ich fand die Stimme und die Texte sehr überzeugend und stark. Ich fand eher die Bildwelt für mich unzugänglich oder vielleicht auch nicht so interessant. Und ich hab mich gefragt, in welchem Zusammenhang Sie den Film mit Malerei sehen?

M.N.: Ich überlass dir deinen Teil der Antwort. Ich muss kurz überlegen.

S.H.: ... mir fallen so ein paar Sätze aus dem Film ein: »Nicht das Bild, sondern die Bewegung und eine Landschaft ...«. Der andere ist: »... das Bild durch die Beschreibung und das Sprechen wieder ins Leben, in den Kampf des Lebens zerran ...«.

Was ja ganz explizit benannt wird im Film, ist der Zusammenhang zwischen Bild und Tod. Der ja hergeleitet wird aus diesen alten Bildern. Und davor durch die Erzählung vom Selbstmord des Bruders schon gesetzt ist. Der Film kreist ja dann immer um diese Frage, wie ist Erinnerung möglich mit dem, was in solchen technisch gemachten Bildern aufgehoben ist ... also in Fotos und in Filmaufnahmen.

¹ Markus Nechleba erklärt vor der Vorführung, dass sein Film einen sehr persönlichen Ausgangspunkt habe, sich dann aber mit vielem beschäftige. »Man sieht diese prähistorischen Malereien und Gravierungen. Die sind etwa drei- bis viertausend Jahre alt und befinden sich im Süden von Libyen«.

Und ich denke, es kreist auch darum, was ich am Anfang gesagt habe.² Und was im Film ganz anders noch erwähnt wird. Um diese Frage des Stillstellens. Was auch eine Frage des »Totmachens«, des Anhaltens ist. Und gleichzeitig der Wunsch irgendetwas festzumachen.

Wenn ich jetzt auf das Verhältnis von Film und Malerei komme ... in einer guten Malerei ist immer Bewegung. Es geht also nicht so sehr um diese äußeren Verbindungen oder Bewegungen, sondern, glaube ich, schon um etwas anderes.

M.N.: ... einen ganz direkten Bezug zur Malerei habe ich ja auch nicht hergestellt. Mir ging's in diesen Überlegungen, die gegen Schluss im Film drin sind, mehr darum, die Bewegung der Kunst insgesamt noch mal zu besprechen. Die ja in diesem Herausnehmen von etwas aus dem realen Kontinuum besteht. Ein Gestus der Kunst ist es ja, jedenfalls bei der Fotografie oder beim Film, daraus etwas anderes zu machen. Die Dinge, die man sich nimmt, anders zu montieren, in andere Zusammenhänge zu bringen. Und daraus sich sozusagen eine Freiheit zu erarbeiten von diesem notwendigen realen Kontinuum. Womit wahrscheinlich, man weiß das nicht, auch diese prähistorischen Bilder zu tun haben. Da wird etwas gemalt oder relativ aufwendig in Stein graviert. Und das hat man wohl doch mit ziemlicher Sicherheit nicht um der Abbildung willen gemacht. Das hatte einen Kontext. Man hat diese Bilder in einen Kontext gestellt, eher vielleicht so.

S.H.: Kontext zum Leben?

M.N.: Ja, aber eben auch in eine symbolische Ordnung. Um sich sozusagen eine eigene oder andere Ebene des Umgangs mit Wirklichkeit zu verschaffen als die Wirklichkeit selber. Also so eine Art Freiheitsraum sich zu verschaffen. Darum ging's mir. Und das, denke ich, ist auch der Zusammenhang mit Kunst, der in dem Film liegt.

Wozu es aber kommt, ist, dass man merkt, dass darin nicht wirklich die Freiheit liegt. Und auch nicht die Überwindung des Todes. Kunst ist ja von verschiedenen Leuten schon bezeichnet worden als das, was gegen den Tod ankämpft. Oder was gegen den Tod etwas Beständiges herstellt. Das ist es nur bis zu einem gewissen Punkt.

Auf der anderen Seite ist eben dialektisch auch da drin, dass man diese Lebendigkeit der Wirklichkeit in die Kunst so nicht retten kann. Und dass das, was die Kunst an utopischem Gehalt sich erarbeitet, letztendlich auch wieder übersetzt werden muss in eine Handlung. Und das ist vielleicht das, was der Kunst am meisten fehlt. Dass sie im Museum landet. Dass sie kontextlos geworden ist. Nicht mehr zurückgebunden an eine Praxis in der Realität.

S.H.: Magst du noch zum Arbeitsprozess etwas sagen?

M.N.: Ausgangspunkt war der Wunsch, mit diesem Tod umzugehen. Und vor allem auch mit dem, was es gab. Also mit seinen Texten. Die waren eigentlich von Anfang an im Konzept. Und dann gab es eine kurze Phase, vielleicht drei, vier Monate, wo ich gedacht habe, ich drehe etwas Neues. Ich habe auch ein paar Sachen gedreht. Als mein Bruder sich umgebracht hat, das war in München. Und da hatte ich gedacht, ich filme etwas in München und schreibe dazu. Aber das führte irgendwie nirgendwo hin.

Während der Zeit habe ich diese alten Super-8-Aufnahmen gesichtet. Aus der ganzen Kindheit gibt's da Aufnahmen. Und dann blieb mir dieses Material doch hängen. Auch weil ich wusste, dass es die Fotos von meinem Bruder dazu gibt. Ja, und dann kam die Entscheidung, darauf beschränke ich mich.

Das Ganze ist auf Beta SP geschnitten. Deswegen war das auch nicht ganz so einfach. Heute mit den digitalen Schnittsachen kann man ja immer irgendwo anfangen. Und dann auch wieder etwas einfügen. Beim analogen Schnitt verliert man jedes Mal eine Bildgeneration. Also der Film ist ziemlich linear geschnitten, sehr, sehr langsam ... bestimmt eineinhalb Jahre. Nicht durchgängig, aber so mit den Schnittzeiten, die man halt an der Schule oder beim BR kriegt.³

Zuschauer: Ich wollte gerne von Ihnen hören, ob das auch in Ihrer Absicht liegt, dass es uns einzelnen Menschen oder insgesamt als Gattung ja genauso geht wie den Bildern. Wir können nur überleben, wenn wir uns in einen Kontext stellen. Was ja wohl in eigenen Worten auch Ihr Bruder so gesagt hat: »Einsamkeit? Geborgenheit? Also wenn ich mir die Fragen stelle, ist es okay. Aber wenn ich aufhöre mir diese Fragen zu stellen«, so habe ich es verstanden, »dann fehlt mir der Grund weiterzuleben«.

M.N.: ... auf der existentiellen Ebene geht es ja darum. Um diese Widerstände, die bei meinem Bruder da waren. Und diese Verweigerungshaltungen gegenüber Gemeinschaft und Gesellschaft. Und dem Sich-Integrieren. Das ist ja etwas Notwendiges, um nicht einfach bloß zu funktionieren. Das war halt der Kampf, um den es da geht ... eine Harmonie zu finden zwischen dem Eigenen, was man als das Eigene unbedingt braucht und möchte. Und diesen Systemen, in die man sich integrieren muss. In die gesellschaftlichen Systeme, also verschiedentlich. Das ist ja etwas, was jeder auszukämpfen hat für sich. Manchen gelingt das irgendwie besser. Und manchen gelingt das eben nicht so gut.

Zuschauerin: Können Sie kurz auf den Zusammenhang zu GERTRUD eingehen?

S.H.: Dreyer⁴ erreicht eine sehr hohe Abstraktion. Die Leistung ist, meiner Ansicht nach, dass er nicht von den Grenzen des Lebens abstrahiert. Auf allen Ebenen ... auf der gestalterischen Ebene, wie er die Schauspieler führt, wie er das fotografiert, wie er es schneidet. Und was er erzählt. Das ist, glaube ich, etwas ganz Besonderes. Wo die Bewegung eben nicht still gestellt wird. Und wo man aus dem Kino rausgeht und den Anschluss wieder finden kann. Das ist in guter Malerei ähnlich.

M.N.: ... vielleicht hat das auch noch mit Ihrer Frage zu tun. Es ist ja so, dass man irgendwie den Versuch macht, etwas zu sagen, ohne etwas zu sagen. Nicht, weil man etwas nicht sagen möchte. Nicht um es bewusst rätselhaft zu machen oder so. Sondern um diese Bestimmungen, die Sprache herstellt, zu vermeiden. Weil man die eigentlich nicht machen möchte.

Man merkt ja, glaube ich, in dem Film schon sehr, sehr stark den Widerwillen gegenüber so Aneignungsprojekten oder -handlungen. Angefangen bei dem Touristischen. Wie die Autos sich da diese Landschaft erobern. Und wie wir uns da diese Landschaft und diese Ruine erobern. Ich empfinde das schon als etwas sehr Aggressives.

Und das ist natürlich auch ein Punkt bei der Beschreibung einer Person. Oder bei dem Versuch so etwas wie ein Porträt zu machen. Dass man versucht diesen Punkt, diese Grenze nicht zu überschreiten. Wo man anfängt, etwas festzuschreiben, was man eigentlich nicht festschreiben darf. Ich glaube, dieser Gestus hat auch etwas mit Malerei zu tun oder mit sonstiger Kunst ... dass es darum geht diese Fremdheit von etwas zu respektieren.

² In der Einführung wurde der Text »Das letzte Bild« von Serge Daney zitiert aus dem Buch *Von der Welt ins Bild*, Berlin 2000, sowie das Kapitel »Ich« aus Manfred Hermes' Buch *Deutschland hysterisieren – Fassbinder*, Alexanderplatz, Berlin 2011.

³ Markus Nechleba hat in der Abteilung »Dokumentarfilm und Fernsehpublizistik« an der Münchner Hochschule für Film und Fernsehen studiert und seinen Film *MALEREIEN UND GRAVIERUNGEN* zum Teil in den Schneiderräumen des Bayerischen Rundfunks geschnitten.

⁴ Gemeint sind der dänische Filmregisseur Carl Theodor Dreyer (1889-1968) und sein zuletzt veröffentlichter Film *GERTRUD* (1964, 116 min).

S.H.: In der Malerei findet die Berührung ja materiell statt. Hier wird sie ganz genau gedacht und benannt.

M.N.: Ein Zentrum war damals auch dieses Zitat von Adorno: »Das Fremde bewahren jenseits des Heterogenen wie auch des Eigenen«⁵ ... nein. Es geht darum, Nähe zu gewähren.

S.H.: ... ja, dass in der Nähe das Fremde weiter bestehen kann und nicht getötet werden muss.

M.N.: Genau, ja.

Jürgen Böttcher / S T R A W A L D E

*1931

DREI VON VIELEN	1961, 33 min
VERWANDLUNGEN III: FRAU AM KLAVICHORD	1981, 17 min
KURZER BESUCH BEI HERMANN GLÖCKNER	1985, 32 min

Stefan Hayn: Sie zeigen in aller Zartheit, dass der Faschismus nicht gesiegt hat. Sie schließen an so vieles an.

Jürgen Böttcher: ... also er⁶ war in der Zeit des Faschismus, in der Nazizeit natürlich ungeliebt. Und hat probiert einfach sich über Wasser zu halten, indem er für Betriebe Graffiti ... so halb wie Werbung, so eine Art Reklame hat er gemacht. Und dann, die ersten Jahre in der DDR, war er auch völlig unbeliebt als »Formalist«.

S.H.: Hat sich das geändert?

J.B.: Ja, er hat viele Freunde gehabt. Im Kupferstich-Kabinett der Werner Schmidt.⁷ Aber auch in Berlin. Zum 85. Geburtstag war dann in der Nationalgalerie Berlin eine ziemlich gute Ausstellung. Man hat ihn langsam, ja, langsam anerkannt. Und die Sache mit dem 95., das hat ihn besonders berührt, dass so viel Jugend da war.

Besonders war für ihn in gewisser Weise, auch für mich und unser Filmteam ... ich hätte nie geglaubt, dass er in dem hohen Alter zusagt, dass man ihn drehen darf. Weil man will auch nicht aufdringlich sein. Wir waren ungefähr drei Wochen bei ihm, sind jedes Mal hin und haben so zwei Stunden mit ihm gedreht. Er war sehr angerührt. Weil er merkte, dass der Kameramann, Kameraassistent, Tonmeister und ich, dass das für uns besondere Stunden waren. Und dass wir eben das Gespür hatten für ihn. Ich als Maler wusste eben genau, worauf ich hinauswollte. Wie er da spricht, er sei gar nicht nur »Konstruktivist«. Das hab ich im Grunde in ihm so aufgeweckt. Und habe auch die Blätter rausgesucht, wo so Flecken sind ...

S.H.: ... diese »informellen«?

J.B.: Ja. Wer so ein bisschen Ahnung von Malerei hat, der staunt. Was dann erst in den 50er Jahren passiert ist im Westen. Tachismus, »Fleckismus« und amorphe Formen. Das hat er eben schon als dialektische Spannung zwischen einfachen Linien ... wie Mayonnaise oder wie Senf auf einem Teller. Das ist ja das Eigenartige an der Malerei. Solche Momente. Die auch aus dem Leben kommen. Ein Blutfleck durch einen Streit an der Wand. Das erschüttert die Menschen einfach, diese Nachricht von einem amorphen Fleck. Oder ein zertretenes Tier auf Asphalt. Oder dann wieder auf der Wäsche. Oder ein Kind schmeißt den Kakao um auf die blütenweiße Decke. Da ist immer ein Impuls und eine Dynamik. Und dann ist es im Grunde gar nichts weiter Besonderes. Aber es berührt einen. Gegen das ganz Sachliche. Oder gegen ein genau gemaltes Gesicht. Oder einen schönen Abend an der Donau ... solche Momente gibt's in der Musik ganz stark. Das ist verwandt.

Der erste Film, das waren eben meine Schüler an der Volkshochschule Dresden. Die waren 14, 16 Jahre alt. Als ich das Studium beendet hatte ... einer, der clever war aus meiner Klasse, hatte sich einen Job besorgt. Damit er auch Geld verdient danach. An so etwas haben wir alle sonst gar

⁵ Das Adorno-Zitat stammt aus *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1966. »Der versöhnte Zustand annekterte nicht mit philosophischem Imperialismus das Fremde, sondern hätte sein Glück daran, dass es in der gewährten Nähe das Ferne und Verschiedene bleibt, jenseits des Heterogenen wie des Eigenen«.

⁶ Es geht um den »konstruktivistischen« Maler und Bildhauer Hermann Glöckner (1889-1987).

⁷ Werner Schmidt (1930-2010) war von 1959 bis 1989 Direktor des Dresdner Kupferstich-Kabinetts, von 1990 bis 1997 Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlung Dresden.

nicht gedacht. Ich hatte im halben Jahr 200 Mark Ost. Und da hat man halt in dieser Ruinenstadt⁸ ... so hat man existiert. Wir waren bei Lachnit.⁹ Der wurde entlassen als »Formalist«. Da wusste man schon. Und aufgrund einer sehr strengen Selbstbildnis-Zeichnung sollte ich von der Schule gewiesen werden. Also man merkte langsam, wo es lang geht. Na ja, und nun hat der Studienkollege eben, clever, wie er war, sich zwei Jobs besorgt. Der wollte Zeichenunterricht an der Volkshochschule geben. Hat aber mitgekriegt, dass in Leipzig das Zentralhaus für Laienkunst eröffnet wird. Da hat er sich auch als Dozent beworben. Und nun hat er das bekommen und hat mich gebeten, ob ich dann den Zeichenzirkel mache, weil er sich schämte. Ich hab dann überlegt, was soll man da machen. Meine damalige Frau, eine wunderbare Künstlerin, die mehr textile Dinge machte ... ihre Lehrerin hatte gesagt: »Es geht eigentlich nur um die Linie. Und dann geht's um den Fleck im Grunde in der Malerei«. Und da habe ich gesagt: »Ich mache jetzt Linie und Fleck als Aufgabe.« Die sollen Näpfe mitbringen. Und sollen an die Elbe. Harte Bleistifte. Und sollen in Gräsern diese Linien zeichnen. Das ist das Schwerste ... Gräser zeichnen. Der Sinn für die Mittelachse im Gras, das ist ja im Grunde eine Säule ... eine ganz zarte, zauberhafte Säule. Und wenn man die zeichnet, muss man eben anders zeichnen, anders fühlen, als wenn man die Grenzen eines Blattes zeichnet. Und dann die Überschneidungen. Die haben alle gewürgt. Einige Wochen später kamen dann Kastanien ... durften sie mit Tusche ... konnten sie Flecken machen. Und dann konnten sie sich zeichnen und so.

Jedenfalls der jüngste war der Winkler.¹⁰ Das ist der spätere, berühmte Penck, der im Film eine wichtige Rolle spielt. Den durfte ich nur nicht so nennen, weil er eben auch ein Außenseiter war in der DDR. Manfred Krug¹¹ sprach den Text. Und die »Jazz Optimisten« haben so ein bisschen Jazz probiert, original Jazz konnten wir natürlich nicht nehmen.

Na ja, und dann sind eben diese Dinge passiert, die schlimmsten Dinge, als er das erste Mal öffentlich, nicht öffentlich, sondern im Studio gezeigt wurde. Die größten Funktionäre der Kultur haben auf mich eingedonnert. Haben das angeguckt und haben gesagt: »Es ist unmöglich, Genossen, ja, dieser Kerl hat vom Geld der Arbeiter studiert. Und jetzt macht er so ein Machwerk. Was soll der Kerl da barfuß in dem Schaukelstuhl? Und dann an die Wand irgendetwas rangeklatscht. Dann schwenkt die Kamera. Und dann ist in einem Wasserglas eine Distel. Na ja, das ist typisch Böttcher. Und dann dieses Kind in der Blechwanne. Unsere Arbeiter können sich ein Bad leisten«. Also der sozialistische Realismus galt einfach. Auch in den Spielfilmen der DEFA. Arbeiter hatten eben anständige Kleider.

Das Schlimmste war der Rummel. Der Sindermann¹² hat geschrien: »Dieser Böttcher, das ist ein raffinierter Kerl. Da sieht man diesen Rummel und denkt, das ist alles Gesocks, das sind alles Lumpen. Das ist aber nicht DDR. Unsere DDR-Jugend ist anständig. Das könnte Chicago sein oder Mainz. Ekelhaft, ja.« Aber dann, ich war damals Genosse. »Genosse«, sagt er, »was hat der Genosse Böttcher damit gemeint? Erfasst die Kamera in der Manege drei schmutzige, junge Unteroffiziere der Volksarmee. Will er damit sagen, unsere Armee steht schon in Mainz oder in Chicago?« Solche Dinge. Und der Film wurde eben so gemein verboten. Ich durfte den zig Jahre

nicht mehr sehen. Den nie zeigen den Jungs. Als ich denen das zeigen konnte, waren sie ältere Männer. Und das kleine Mädchen in der Badewanne war schon verheiratet. Das war '61.

Und '81 ... das war der dritte Teil eines Triptychons.¹³ Wo ich über Postkartenübermalungen etwas gemacht habe. Als sie das gesehen haben, war es aus. »Der Böttcher geht gegen das Friedensprogramm der Partei und von Honecker. Und gegen das Wohnungsbauprogramm. Da explodiert die ganze Welt. Und wir wollen den Frieden für die Leute. Er mit seinem Dreck verhandelt das Kulturerbe«. Weil ich eben über dieses berühmte Bild, dieses etwas kitschige Bild *Überfahrt am Schreckenstein*¹⁴ oder dieses zauberhafte, aber auch etwas belämmerte *Schokoladenmädchen*¹⁵ ... dass ich da noch solche Zeichen rüber mache. Das ist eben wie eine barbarische Geschichte für sie. Von dem Ton im Film ganz zu schweigen.

Zuschauerin: Der Film über Hermann Glöckner ... ich bin ja nicht aus Deutschland. Der war so konzentriert ... dieses wunderschöne Gesicht. Und die Präsenz von dem Mann.

Und natürlich auch wie der Film gemacht ist.

J.B.: Dankeschön. Ja, das war eigentlich eine sehr gute, eigenartige Sache in der DDR noch sehr lange. Dass dokumentarische Filme oder so poetische oder Trickfilme nach der Wochenschau vor einem Spielfilm gezeigt wurden. Deshalb durften die natürlich nicht zu lang sein. Ist ein blöder Titel eigentlich »KURZER BESUCH ...«. In Wahrheit hab ich drei Stunden des enormsten Materials. So ein Film, sehen Sie mal ... heute sind Leute wie dieser Hirst,¹⁶ der Haifische im Bassin ... oder dieser für meinen Geschmack kitschige ... der erst so Liebesszenen wie in Wachs ... jetzt macht er große Tulpen aus eloxiertem Stahl. Riesengroß, mit hundert Mitarbeitern. Und das hängt dann im Louvre. Der ist der führende Mann neben Richter und so. Da wird natürlich ein Film über einen Mann wie Glöckner ... also Gänseblümchen gegen Rose ist gar kein Ausdruck. Das wird zertreten. Das wird nicht angenommen.

Solche Filme haben nur noch einen letzten kleinen Sinn, dass sie existieren wie Fotos in einem Museum. Die ein Fachmann herausholen kann. Und sich vielleicht mal angucken kann. Und da bin ich auch nicht allzu sehr traurig. Man macht das in erster Linie ... ich war so aufgeregt. Von dem Glöckner gibt's nur ein paar gute Fotos. Und sein Werk. Aber es gab eben nie, wo man sah, wie er redet. Wie er Kurven zeichnet. Das gab's nur durch meinen Film. Und das ist, sagen wir mal, meine Genugtuung. Dass man das in die Welt gesetzt hat.

Aber dann, es war erstaunlich, dass auch das Studio¹⁷ in dieser Zeit, die also sehr sture DDR, dass ich trotzdem so etwas machen konnte '84, '85. Und natürlich hab ich im Studio dann die Premiere gemacht. Da wurde der Glöckner mit dem Chauffeur vom Filmminister von Dresden geholt. Hat in der Kantine mit allen zusammen gegessen. Und war entzückt über die junge Schnittmeisterin. Und dass alle so lieb zu ihm waren. Und dann saß er in der Vorführung Nummer 1, also nobel. Und jetzt hat er erlebt, wie auf seinen Film reagiert wurde. Dass sogar der Parteisekretär und der Chef, der eigentlich Stasi-Oberst war, dass die sich alle im Grunde ganz ehrlich vor ihm verneigt haben. Und er stand dann auf und verneigte sich auch. Und da merkte man, was das für ihn bedeutet hat.

⁸ Der Film DREI VON VIELEN zeigt das 1961 noch vollkommen zerstörte Dresden: Ruinen, Brachflächen, verkohlte, zerbrochene Steinfiguren von Schlössern und Kirchen.

⁹ Es handelt sich um den Dresdner Maler Wilhelm Lachnit (1899-1962).

¹⁰ Ralf Winkler *1939 alias A. R. Penck ist Maler, Grafiker und Bildhauer.

¹¹ Der aus Duisburg stammende Schauspieler und Sänger Manfred Krug *1937 lebte von 1949-1977 in der DDR.

¹² Horst Sindermann (1915-1990) war von 1953 bis 1963 Leiter der Abteilung Agitation beim ZK der SED, später Vorsitzender des Ministerrates und Präsident der Volkskammer.

¹³ Die ersten beiden Teile des Kurzfilm-Triptychons VERWANDLUNGEN heißen: POTTER'S STIER (17 min) und VENUS NACH GIORGIONE (22 min).

¹⁴ Gemälde des Dresdner Malers Adrian Ludwig Richter (1803-1884)

¹⁵ Das Gemälde des Franzosen Jean-Étienne Liotard (1702-1789) ist Bestandteil der Dresdner Gemäldesammlung.

¹⁶ Jürgen Böttcher spielt auf den britischen Künstler Damien Hirst *1965 an, im Folgenden auf den Amerikaner Jeff Koons *1955 und den aus Dresden stammenden Maler Gerhard Richter *1932.

¹⁷ Gemeint ist das DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme.

Das Lustige war, er hat mich immer gebeten bis zuletzt, ich solle doch die Sache rausnehmen, wo er so trommelt.¹⁸ »Das war ein bisserl albern. Das ist mir peinlich.« Ich sag: »Nein, das ist nicht peinlich.« Ich hab's drin gelassen. Und dann hat er zu mir gesagt: »Es ist in Ordnung.«

Es ist eine völlig andere Geschichte, wenn man als Maler lebt zig Jahre. Oder als Filmregisseur. Das ist ein ganz anderes Verhältnis. Eine ganz andere Verantwortung. Wenn ich male, zeichne, das ist ganz rabiat. Die Form muss einfach stark sein. Sonst macht man im Grunde ... wie soll ich sagen, das heischt das Erlebnis.

S.H.: War die Malerei Ausweg?

J.B.: Nicht Ausweg, nein. In der Nazizeit gab's Leute ... gab's so eine Härte. Die durften auch nicht malen. Die hatten Malverbot, mussten das heimlich, wenn sie mal als Aussätzige galten und aber noch existierten und nicht im Zuchthaus waren. In der DDR war es so, man war eben verboten. Man galt als »Formalist«, als »Kosmopolit«, als »Existenzialist«. Das war so wie Hexenprozesse. Und ich hab sehr bald gespürt, dass das im Grunde ... wie soll ich sagen, die haben immer so getan als sei der Sozialismus in Gefahr. Aber in Wahrheit waren's immer Verbündete, die sehr unbegabt waren und die einfach merkten, wenn einer ein tolles Talent hatte. Dann haben die natürlich alles getan, damit der nicht zum Zug kommt.

So ein Film wie DREI VON VIELEN, der wäre auch im europäischen Film 1961 etwas Einmaliges gewesen. Es gab noch keinen Dokumentarfilm über eine Freundschaft. Und wenn nun Filme von mir verboten waren, hatte ich zu Hause wenigstens ein paar Bilder, ein paar Zeichnungen. Im Verband Bildender Künstler wurde ich '61 rausgeworfen. Alles parallel zum Mauerbau. Und wenn man nicht in der Akademie war, nicht im Verband war, kriegte man eben auch keine gute Technik. Kriegte keine guten Ölfarben, keine Leinwand. Nur das, was die Mütter in den Schreibwarengeschäften kaufen konnten. Und dann hatte ich ja auch die Mittel gar nicht. Und auch die Räume nicht. Aber ich hatte ein paar Bilder, die haben mich am Leben gehalten.

Also wenn jetzt zum Beispiel der Spielfilm,¹⁹ als der verboten war ... vorher war BARFUSS UND OHNE HUT verboten. Paar Jahre vorher DREI VON VIELEN. Das ist ein bisschen viel und dann war ich wirklich krank. Dann haben mich meine Bilder getröstet. Die haben mich, ja, gerettet.

¹⁸ Das Trommeln Hermann Glöckners bezieht sich auf den Zeichenrhythmus und die Formfindung.

¹⁹ Es handelt sich um Jürgen Böttchers Spielfilm JAHRGANG 45 (1966, 94 min), der erst 1990 öffentlich gezeigt wurde. BARFUß UND OHNE HUT (1965, 26 min) ist ein Dokumentarfilm über Jugendliche im Urlaub an der Ostsee.

Norman Richter: ... das war das letzte Bild, das noch erkennbar war auf dem, was wir gedreht haben. Das ist uns beim Schneiden so hängen geblieben. Ich hab mich dann entschieden, es reinzunehmen. Ich wollte den Film nicht so enden lassen in dieser Meditation, sondern einen harten Abschluss finden. Mir hat das gefallen, wo so viel »Unbewegtes«²⁰ zu sehen ist, was ja als Film aufgenommen ist, an der Stelle dann als Kontrast aus der Bewegung heraus ein »Foto«²¹ zu haben ... ein anderes Bild von meiner Großmutter noch mal zu zeigen.

Stefan Hayn: ... ist ja auch inhaltlich ein harter Abschluss. Man kann es auch so lesen, dass sie dir den Mund zuhält.

N.R.: So kann man's vielleicht sehen. Oder sie zeigt nach draußen, ja.

S.H.: Was mir heute aufgefallen ist, ist, dass in allen drei Teilen des Films, ich nenne es jetzt mal, etwas »Dissoziiertes« bleibt. Zuerst ist nur die Sprache ohne das Bild. Dann fehlt die Sprache. Und dann ist da eine verwirrte alte Frau ... was auch eine Form von etwas »Dissoziiertem« ist.

N.R.: Das war mir eigentlich erst wirklich während des Schnitts bewusst geworden, dass es diese Dreiteilung gibt. War so nicht geplant gewesen. Es gab auch kein Drehbuch. Ich bin wirklich zu diesem Film gekommen, indem ich mir sagte: »Ich fahr da jetzt hin mit der Kamera ...« Wir hatten ja wenig Material, zwei Stunden maximal. Der Kameramann, ein alter Freund von mir, mit dem ich immer gearbeitet habe, » ... und wir nehmen auf, was mir einfällt, was mir immer ins Auge gefallen ist.« Wir haben dann eine Woche da verbracht mit Drehen. Schon auch so wie eine vorsorgliche Erinnerung. Weil klar war, sie wird nicht mehr lange leben. Also da gab's nicht Pläne, eine Filmstruktur zu haben.

S.H.: Das ist aber das Starke an dem Film. Und das verbindet ihn auch mit einer bestimmten Art von Malerei, die nicht quasi schon das fertige Bild im Kopf hat, sondern sich in den Prozess reinbegibt. Und eigentlich über die Intuition, wenn's gut geht, genau das Richtige macht. Was ja ein Problem beim Filmmachen ist, bei der Finanziererei auch. Dass vorher schon die Rückversicherung verlangt wird. Und über diesen Prozess die Filme so schlecht werden. Weil sie nur noch die Illustration von den Projektbeschreibungen sind.

N.R.: Von den Produktionsbedingungen muss man natürlich sagen, dass das als Diplomfilm an der Hochschule entstanden ist. Das Projekt war nicht beliebt. Mein Kameramann durfte damit sein Diplom nicht machen, weil es »kein richtiger Film« war. Wir hatten eine kleine Summe. Und die Regieprofessorin hatte gesagt, also Helke Misselwitz:²² »Mach dann halt, was du willst. Ihr macht das schon.« Das ist ja die totale Ausnahmesituation. So werden Filme heute nicht produziert. Und Filme an den Hochschulen werden in der Regel auch als Visitenkarte hergestellt.

²⁰ »Unbewegtes« bedeutet hier, dass es fixe Kamerastandpunkt-Aufnahmen von Gegenständen, Bäumen im Garten oder auch von Norman Richter sind, der zum Beispiel einen Gegenstand in der Hand hält.

²¹ Eigentlich handelt es sich um ein *freeze frame* vom letzten Einzelbild des Filmstreifens. Im Gespräch wurde noch einmal auf den Text von Serge Daney »Das letzte Bild« hingewiesen (siehe Fußnote 2 im Gespräch mit Markus Nechleba).

²² Die Regisseurin Helke Misselwitz *1947 hat ab 1997 an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg Regie unterrichtet.

S.H.: Das hat mir in Oberhausen gefallen, als du deinen Film vorgestellt hast. Es ist ja auf solchen Festivals so, dass sich die Leute hinstellen und sich schon in der Ankündigung ihres Films »prostituieren«. Du hast gesagt, wie prekär das ist, dass man weiter macht.²³

N.R.: Ja, ist prekär ... möchte ich aber gar nicht so heroisieren.

Zuschauerin: Das Wort »dissoziiert« hat mir gut gefallen. Der Film auch sehr. Ich will jetzt nicht sagen, es gibt nur so eine Form des Filmemachens, aber ich finde es gut, solche Filme zu machen. Ich wollte auf die Gegenstände eingehen, die Sie ausgewählt haben. Die sind ja, würde ich denken, nicht die Gegenstände der Großmutter, sondern vielleicht die des Großvaters, da reibt sich ja etwas.

N.R.: ... wie meinen Sie »reibt« es sich?

Zuschauerin: Na ja, ich würde denken, es geht um die Großmutter. Von der berichten Sie. Es ist ihr Haus, wo sie als letzte noch lebt. Und dann wählen Sie aber Gegenstände aus, die nicht unbedingt ihr persönliches Leben, sondern das ihres Mannes begleiten.

N.R.: Es ist ja nicht nur ein Film über meine Großmutter. Sondern auch über meinen Großvater, der mit ihr da gelebt hat. Und der jetzt nur noch über die Gegenstände präsent ist. Und über ihre Erzählung. Und es ist auch ein Film über mich. Jedes Bild ist auch als Blick von mir gemacht.

Alle Gegenstände, die von mir gehalten werden, sind Gegenstände von meinem Großvater, die hab ich mir ausgesucht. Gar nicht groß nachgedacht. Gar nicht wahnsinnig symbolisch aufgeladen. Eigentlich zusammengesammelt, wo ich meinte, das zeigt vielleicht etwas von ihm.

Der Garten. Weil er immer lange im Garten gearbeitet hat. So Basteleien vom Keller. Er war Jäger, dieses Kleinkalibergewehr. Er war in Kriegsgefangenschaft in den USA, der »Prisoner of War«-Brief. Da gab's eine Riesensammlung von diesen Briefen, die da so rum lagen. Die ich schlecht lesen konnte auch, teilweise in Sütterlin geschrieben.

S.H.: Man spürt ja, dass es auch um die Frage geht, was bedeutet die Berührung von jemandem aus deiner Generation mit diesem Überkommenen. Mit dem, was noch da ist.

N.R.: Hab ich mir auch nicht so viel weiter bei gedacht eigentlich. Ich hatte überlegt die Dinge zu zeigen. Nicht einfach nur hinzulegen. Sondern Dinge, die benutzt werden, dann auch in der Hand zu haben.

S.H.: Ich glaube, das ist wieder der Punkt, dass es deswegen so stark ist, weil es nicht kalkuliert ist. Und weil dadurch für die Zuschauer spürbar wird, dass es etwas macht, wenn man so ein Gewehr anfasst. Oder wenn man so eine Schippe anfasst. Oder so eine kleine Blechbüchse.

Die Frage nach dem Paarverhältnis, an die dachte ich diesmal auch. Dass sich in der Erzählung der Großmutter und dem Nicht-mehr-da-Sein des Großvaters ja auch die Frage stellt: Wer überlebt? Und wer überlebt wie?

Zuschauerin: Sie spricht ja über ihren Mann.

N.R.: Die ganze Zeit eigentlich. Das war kein besonderer Zustand. Das war so die letzten Jahre, dass sie immer in diesen Gedankenschleifen drin hing. Ich weiß es selber nicht wirklich, über was sie spricht. Er ist im Krankenhaus gestorben, das war sicherlich ein Ding. Auch die Frage, ob er aus dem Krieg zurückkommt, mag da reinspielen.²⁴

²³ Bei den Internationalen Kurzfilmtagen 2007 wurde Norman Richters Film VALI ASR – JULY 2006 (2007, 14 min) im Deutschen Wettbewerb gezeigt.

²⁴ Im dritten Teil des Films sitzt die Großmutter auf der Bettkannte. Sie blättert in einem Buch, schiebt Brille und Kamm vor sich auf dem Tisch hin und her und wiederholt in leichten Abwandlungen immer wieder den Satz: » ... er konnte nicht nach Hause kommen«.

Zuschauerin: Stefan, du erwähntest am Anfang die Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse bezogen auf beide Filme.²⁵ Man denkt ja, dass die Großmutter vielleicht aus solchen »Tiefenschichten« spricht. Für mich war es beklemmend einerseits, andererseits hatte es durch dieses Gesangartige, Mantrahafte auch etwas Versöhnliches.

S.H.: ... wobei es ja bei der Psychoanalyse vielleicht eher darum geht, anders zu sprechen. Also um eine Bewusstwerdung. Dass man den Schmerz auch aussprechen kann. Na ja gut ... vielleicht wird er auch ausgesprochen. Aber an dem Punkt dann halt, wo es zu spät ist, vielleicht. Das ist vielleicht das Traurige oder Beklemmende dann. Aber in dem Film ist es ja trotzdem, so habe ich es auch empfunden, eine Erleichterung, dass es dann ein Sprechen gibt. Wo das »Dissoziierte« wieder ein Stück zusammenkommt, Bild und Ton. Aber halt schon noch in der schmerzvollen Art.

Da sehe ich auch die Verbindung zum Film vorher. Und dass der Film über das Private weit rausgeht. Es gibt die öffentliche und offizielle Erinnerungskultur. Aber wo ist das Ganze denn in den Gefühlen gelandet? Und wie weit ist es denn verarbeitet, oder was richtet es immer noch in den Gefühlen an? Das ist ja die Frage, die der Film auf den Punkt bringt.

N.R.: ... sag noch mal genauer. Ich hab's nicht wirklich verstanden.

S.H.: Na ja ... wo ist diese ganze Vergangenheit gelandet? Reicht ein Menschenleben aus, ums zu verarbeiten? Und wie geht's in die nächste und übernächste Generation? Und wo versickert's im Gefühl? Ich hatte ja das Buch von Welzer²⁶ zitiert. Er hat Gespräche mit Familien gemacht. Großeltern, die in den 10er Jahren geboren sind. Eltern, die in den 30er, 40er Jahren geboren sind. Und dann wir und noch weiter. Und er hat festgestellt, dass es ganz unterschiedliche Umwertungen gibt von Generation zu Generation der Geschichte, die in diesem Land passiert ist. Dass es bei aller Aufgeklärtheit, die man in der Schule und in der Öffentlichkeit hat, es ist ja nicht so, dass das Wissen fehlt ... aber die Gefühle sind anders. Vor allem auch im Innerfamiliären. Und dass natürlich auf der Täterseite, und dieses Land ist einfach die Täterseite, die Schuldfrage, die da dran hängt, verdrängt werden muss. Weil es innerhalb der Familie natürlich auch eine ganz richtige, verständliche Loyalität gibt gegenüber der Generation vorher und noch davor. Oder es sich einfach als ganz prekäre Frage ständig stellt: Wie geht man damit um?

In diesen Gesprächen kommt heraus, dass die Enkelgeneration aus der Oma, die die Juden ausgeliefert hat, die »Powerfrau« macht, die Juden versteckt hat ... also zugespitzt.

N.R.: Das spielte in meinem Film eigentlich keine Rolle. Es ist ja keine Aufarbeitung in dem Sinne. Mein Vater, der hier auch im Publikum sitzt, hatte da zu seinem Vater ein anderes Verhältnis. Mein Großvater, wenn man jetzt die Nazigeschichte nimmt, über die sprichst du ja. Der hat sozusagen das ganze Programm mitgemacht. Da war von Polen, Frankreich, Russland, Afrika das ganze Programm dabei. Und in dem Film, ich weiß selber nicht genau, wie das da auftaucht. Es taucht ja auf. Zum einen über die Überlegungen meiner Großmutter mit der Rückkehr. Und es taucht auf über den »Prisoner of War«-Brief. Es ist aber keine Auseinandersetzung mit Geschichte. Das ist bei Nestler etwas ganz anderes, wie er das erzählt, wie er da recherchiert.

S.H.: ... ja, weil Nestler eben aus der anderen Generation, aus der Generation deines Vaters kommt. Die musste sich natürlich anders positionieren als jetzt deine Generation. Ich glaube, dass es schon eine Auseinandersetzung ist, aber eben aus einer ganz anderen Generationenperspektive. Der Film ist gewissermaßen »kontrapunktisch« zu dem, was Nestler macht ... auf richtige Weise.

²⁵ Vor HEIDELBERG wurde der Film TOD UND TEUFEL (2009, 55 min) von Peter Nestler *1937 gezeigt.

²⁶ Es handelt sich um das Buch *Opa war kein Nazi – Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis* von Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, Walter H. Pehle (HG), Frankfurt am Main 2002

N.R.: Wie ist das »kontrapunktisch«?

S.H.: Indem dein Film in eine andere »Schicht« geht, über das Intuitive. Und damit an etwas rankommt, was nicht so einfach benennbar ist. Ich habe versucht innerhalb des Nestler-Werks vorhin zu beschreiben, dass er natürlich aus der Generation kommt, die erstmal anklagen und sich absolut abgrenzen musste gegenüber der Vätergeneration. Und bei ihm ist es, glaube ich, so, dass er relativ spät die Frage stellt, wie das weiterexistiert in den Gefühlen.²⁷ Der Film ist vielleicht auch ein Kommentar auf sein komplettes Werk.²⁸

Und das ist das Psychoanalytische. Die Psychoanalyse sagt ja, ohne dass man es will, oder andersherum, gerade wenn man etwas selber abwehrt, schwappt es in die nächste Generation.

N.R.: Ich würde sagen, der Nazigeschichte meines Großvaters begegne ich eigentlich nicht emotional. Gar nicht. Nicht wirklich familiär. Das wurde auch oft vermisst im Publikum: »Du setzt dich gar nicht damit auseinander«. Ja, stimmt. Da setze ich mich gar nicht mit auseinander.

S.H.: Glaub ich nicht. Ich glaube, dass es einfach eine andere Auseinandersetzung ist, als die bekannte. In der man das in bestimmte Begriffe fasst und zu einer Anklage kommt. Und letztlich sich auch distanziert. Hier ist es, meiner Meinung nach, auch eine extrem liebevolle Annäherung an beide Großeltern. Die ja vielleicht produktiver ist als die Abwehr, sie als alte Nazis zu denunzieren. Wie kann's weitergehen?

N.R.: ... mit der Filmarbeit meinst du jetzt, oder?

S.H.: Mit dem In-so-einen-Prozess-Gehen des Nichtwissens. Und über das Machen und Zeigen passiert ja dann etwas mit einem ... mit dir?

N.R.: Ja, die Dreharbeiten, das war schon ... ich weiß gar nicht, ob es so viel gemacht hat. Es war stark an einem Ende schon angekommen. Das Haus stand schon leer teilweise. Und das Leben wurde so klein, war nur noch auf diesen Tischbereich begrenzt. Meine Großmutter hätte im Grunde drei Jahre vorher schon sterben können. Sie hat sich da zäh an diesem Tisch gehalten sozusagen. 2010 ist sie dann gestorben. Es war ein Erinnern. Ein selber Festhalten von Dingen im Kopf. Von ihr sich noch mal ein Bild zu machen. Und dann später noch mal drauf zu schauen. Und diese Räume festzuhalten. Ja.

²⁷ In Nestlers Film DIE VERWANDLUNG DES GUTEN NACHBARN (2001/2002, 85 min) hat der schwedisch-jüdische Psychoanalytiker Ludvig Igra (1945-2003) eine zentrale Rolle als Kommentator einer Zeitzeugenreise. Es geht um *Die dünne Haut zwischen Fürsorge und Grausamkeit*, ein Buch Igras, das in Nestlers Übersetzung erschienen ist, Nierstein 2004.

²⁸ Peter Nestlers Großvater war, wie es im Film TOD UND TEUFEL über dessen Fotografien und Tagebuchaufzeichnungen gezeigt und ausgeführt wird, ein über die Freundschaften zu obersten Nationalsozialisten gewissermaßen »infizierter« Ethnologe und Fotograf.

Nestler selbst hat an vielen Orten poetische Dokumentarfilme gedreht, die die speziellen Traditionen vor Ort, Unterdrückungsverhältnisse und den Widerstand dagegen zeigen und dies in weltpolitische und geschichtliche Zusammenhänge setzen.

Renate Sami

*1935

ES STIRBT ALLERDINGS EIN JEDER,

1975, 60 min

FRAGT SICH NUR WIE UND WIE DU GELEBT HAST (HOLGER MEINS)

Renate Sami: Es war mein erster Film, da hab ich alles gelernt. Man hat mir gezeigt, wie man eine Kassette einlegt. Und wie man das Tonbandgerät, *Nagra* damals, bedient. Ich bin so reingestolpert. Alles fing so an, dass sich nach der Beerdigung²⁹ viele Leute getroffen haben. Und wir trafen uns dann öfter und wollten einen Film über Holger Meins machen. Und wie das dann ist. Man redet darüber, dass man eigentlich die ganze Studentenbewegung aufarbeiten müsste, um dahin zu kommen, warum er den bewaffneten Kampf wählte, die anderen die Arbeiter entdeckten. Manche gingen in die DKP,³⁰ manche waren ML,³¹ und ich weiß nicht was.

Das wurde dann so gigantisch, dass alle absprangen. Und eigentlich nur noch zwei übrig blieben, eine Studentin, die später Druckerin wurde, und ich. Ich hatte überhaupt keine Ahnung von Film. Sehr wenig Super-8 hatte ich gemacht. Die Idee kam mir, weil ich Holger, als er im Gefängnis war, zuletzt gesehen hatte. Ich war in Untersuchungshaft³² und wurde über den Hof geführt. Man fühlt sich da unter Feinden. Und wenn einem dann einer vom Fensterchen aus zuruft: »Hey Renate, wie geht's?«, also das war ganz herrlich. Ja, das war meine Erinnerung an ihn. Als ich aus dem Gefängnis kam, war er schon verschwunden.³³

Und so dachte ich, ich werde einfach die Leute fragen, die mit ihm zusammengearbeitet haben an der DFFB, und so eine Art Porträt von ihm machen. So hab ich das dann gemacht. Ich bin zuerst mit einem Tonbandgerät rumgefahren. Hab das alles aufgeschrieben, damit ich ungefähr einen Faden hatte, was jeder so erzählen konnte, was er wusste. Und daran hab ich mich auch gehalten.

Stefan Hayn: Mir sind verschiedene Sachen aufgefallen. Zum einen war das schlagend nach dem Leiser-Film,³⁴ in dem man sieht, wie 1944, '45 die Kämpfe in Berlin stattfanden, und er ja sehr spezielle Ausschnitte ausgewählt hat. Wo man sehr nah an den Wohnungen ist und sieht, wie das hin- und herknallt. Und dann geht dein Film los mit Holger Meins als Kind, 1941 geboren. Man stellt sofort die Verbindung her, aber eigentlich nur gedanklich. Weil diese Familienfotos, Kinderfotos könnten auch zu einer ganz anderen Zeit sein. Man sieht den Krieg darauf gar nicht.

R.S.: Das stimmt.

²⁹ Es geht um die Beerdigung von Holger Meins *1941 am 18. November 1974 in Hamburg-Stellingen. Meins hatte sich 1970 der »Rote Armee Fraktion« angeschlossen, war 1972 bei einem Schusswechsel in Frankfurt am Main zusammen mit Andreas Baader und Jan-Carl Raspe verhaftet worden. Er starb am 9. November 1974 in der JVA Wittlich/Eifel nach fast zwei monatigem Hungerstreik zur Verbesserung der Haftbedingungen von politischen Gefangenen in Isolationshaft.

³⁰ Deutsche Kommunistische Partei, 1968 gegründet, SED verbündet, pro osteuropäischer Realsozialismus.

³¹ Marxisten-Leninisten, die im Gegensatz zur DKP den Real- oder Staatssozialismus ablehnten bzw. kritisierten.

³² Im taz-Artikel »Alle waren antiautoritär - Die Filmemacherin Renate Sami im Gespräch«, 26. Mai 2008 von Gabriele Goettle finden sich viele Hintergrundinformationen auch zur einjährigen Untersuchungshaft von Renate Sami aufgrund ihrer Teilnahme an einer Anti-Vietnamkrieg-Demonstration vor dem Berliner Amerika-Haus. Sie erwähnt darin auch, dass sie die nach ihrer Freisprechung erhaltene Haftentschädigung zur Produktion des Films verwendet hat.

³³ »verschwunden« meint hier »im Untergrund«.

³⁴ Vorher wurde Erwin Leisers Film HITLER'S SONDERAUFTRAG LINZ (1987, 64 min) gezeigt.



S.H.: Und gleichzeitig ist er in den Erzählungen seines Vaters und auch in den Texten von ihm sehr präsent. Das war für mich auch ein Grund, diese beiden Filme zu kombinieren. Aber nicht nur in dem einfachen Sinn, dass die »Kriegskinderbiografie«³⁵ direkt zur RAF geführt hätte.

R.S.: Ich bin ja noch ein bisschen älter. Am Kriegsende war ich 10 Jahre alt. Hab den Krieg noch richtig miterlebt. Und ich war nicht bei der RAF. Man kann das nicht so einfach sagen. Was natürlich war, die Studentenbewegung hatte sehr viel mit dem Krieg zu tun. Mit der Schuldfrage der Eltern. Das hat zu manchen eben sehr radikalen Schritten geführt. Also, ich war damals auch nicht so weit entfernt davon, muss ich sagen.

S.H.: Das andere, was mir eingefallen ist, ist der Titel des Mitscherlich-Buches *Die Unfähigkeit zu trauern*.³⁶ Ihr macht eigentlich das Gegenteil, es ist eigentlich eine Trauerarbeit, der Film. Kann man das so sagen?

R.S.: Kann man so sagen, ja.

S.H.: Kanntest du den Vater von Holger Meins?

R.S.: Ja. Ich war mit Gerd Conradt,³⁷ der mir sehr geholfen hat mit dem Ausleihen der Geräte, mir viel gezeigt hat am Schneidetisch, mit ihm bin ich nach Hamburg gefahren. Wir haben den Vater besucht, wie er erzählt hat, als er Holger im Knast besuchte, als der sein Hemd hochgezogen hat, und da war er voller blauer Flecke.

S.H.: Bei Holger Meins trifft ja eine bestimmte Erklärung, wie sie Andres Veiel³⁸ in seinem letzten Spielfilm ein bisschen nahe legt ... also Elterngeneration, bürgerlich autoritäre Leute ... Gudrun Ensslin, Pfarrer. Auf jeden Fall autoritär. Und davon müssen sich die Kinder abnabeln. So komme quasi eine Radikalisierung zustande. Aber bei Holger Meins? Das wird aus dem, was du erzählst, und aus den Berichten vom Vater ja klar, dass das eigentlich ein ganz liebevoller Vater war.

R.S.: Das stimmte vielleicht allgemein, die bürgerlich autoritäre Erziehung, aber im Einzelnen überhaupt nicht. Vielleicht bei Gudrun Ensslin. Aber schon bei Ulrike Meinhof nicht, die wurde von ihrer Pflegemutter sehr geliebt. Und auch bei Andreas Baader nicht, das Verhältnis zu seiner Mutter war sehr gut.³⁹ Bei Holger natürlich auch nicht. Jan-Carl Raspe ... weiß ich nicht. Es war die Gesellschaft, wie die reagiert haben auf ganz einfache Dinge.

Als die Leute am 2. Juni gegen den Schah demonstriert haben ... kennt ja jeder die Bilder, da wurden die einfach verprügelt.

S.H.: Aber es ist auch etwas Komisches an dieser Erklärung, dass man das Autoritäre so abstrakt in die Gesellschaft projiziert, und es in den einzelnen Verhältnissen gar nicht so war.

Interessant fand ich, dass Harun Farocki im Film sagt, er möchte keine Erklärungen abgeben. Er kommt dann immer mehr dahin der zu sein, der am meisten versucht das Ganze zu erklären ... was aber schön ist, diese Widersprüchlichkeit zu hören und zu sehen.

Zuschauer: Man hat an Ihrem Dialog jetzt gesehen, dass Sie irgendwo zwischen den Polen »Trauerarbeit« und »68er Mythenbildung« schweben. Im Film sieht man ja eine sehr politisierte Generation ... was für mich sehr angenehm war. Zum anderen zeigen Sie aber auch ein sehr bürgerliches Umfeld, Charaktere so in den Mittdreißigern, die

³⁵ Angespielt wird auf die Bezeichnung »Kriegskinder« im Buch *Die vergessene Generation – Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen* von Sabine Bode, München 2005.

³⁶ Alexander und Margarete Mitscherlich, München 1967

³⁷ Gerd Conradt *1941, Filmemacher, war zusammen mit Holger Meins und Harun Farocki (1944-2014) einer der 18 Studenten aus dem ersten Jahrgang der DFFB, die wegen »politischer Aktivitäten« relegiert wurden. Conradt veröffentlichte die Dokumentensammlung *Starbuck – Holger Meins*, Berlin 2001

³⁸ Es geht um den Film WER WENN NICHT WIR (2011, 124 min) von Andres Veiel *1959

³⁹ Im erwähnten taz-Gespräch stellt Renate Sami Baaders Charakter problematisch dar, auch in Bezug auf Meins' Hungerstreiktod im Zusammenhang mit dem von Baader unterstützten autoritären Gruppendruck innerhalb der RAF.

anfangen sich auf dem kulturellen Kapital, das sie erlangt haben, auszuruhen. Es ist ja von »Rückzügen« die Rede und von » ... ja, ja, die Revolution«. Über was ich gestolpert bin, ist das Vokabular. Dass es immer wieder hieß, Bilder werden »nicht gezeigt«, sondern »kommen zum Einsatz«.

R.S.: ... die Rede davon ist bei einem Projekt von Holger Meins und Günter Peter Straschek.⁴⁰ Die hatten Super-8-Filme gemacht und wollten sie auf Schülerversammlungen zeigen. Wie Helke Sander,⁴¹ sie hat Filme gemacht über Kindergärtnerinnen. Man wollte sozusagen »Propagandafilme« machen, um die Leute zu mobilisieren.

Zuschauer: ... ich spreche von Ihrem Film. Wie sollte der »zum Einsatz kommen«?

R.S.: Ich wollte, dass möglichst viele Leute ein anderes Bild von jemandem bekommen, der zur RAF gezählt wurde und sozusagen »Terrorist« war. Das Allerübelste, was man sich vorstellte. Ich wollte, dass der Film ins Fernsehen kommt. Der Fernsehredakteur sagte, er könnte das überhaupt nicht vor seinen Vorgesetzten verantworten. Der Film wurde dann auf Studentenversammlungen gezeigt. Und in kleinen Kinos.

S.H.: ... ein bisschen gegen das Wort »Mythenbildung« gesprochen. Das kann man dem Film nicht anlasten. Das taucht in den Gesprächen auf. Aber was der Film ja leistet, ist, dass er einen so intelligenten Raum baut, in dem man das alles erkennen kann, in dem das alles spürbar wird. Wo man Leute wie Harun Farocki oder Hartmut Bitomsky⁴² sieht im Ringen nach Erklärungen oder Selbsterklärungen. Wie geht der Weg weiter? Was ist das, Kunst und Politik? Diese ganzen Fragen. Das passiert ja selten, dass es so durchsichtig wird.

Gut, vielleicht musst du das sagen ... aber der Name Holger Meins in der Kombination mit RAF, das muss ja schon der Horror gewesen sein. Und wie der Film darauf reagiert, dass er mit dem Kind anfängt und mit dieser Stummheit⁴³. Wie du die Fragen stellst und zuhörst ... das ist ja alles extrem schön und intelligent. Der einzig intelligente »Widerstand«, den man dagegen aufbringen kann, dass man das noch mal so aufrollt.

R.S.: Ja, danke. Ich denke auch. Die Diskussionen waren sehr kompliziert. Holger liebte die Filme von Straub. Und ich bin zu den Straubs,⁴⁴ zum Ansehen der Filme, durch Holger gekommen. Der zweite Film, den sie gemacht haben 1964, '65 war eine Verfilmung von Heinrich Böll. Wo am Ende eine Frau einen »Altnazi« erschießt. Zu der Zeit, als dann die Studenten überlegten, was machen wir, kamen die Straubs mit dem Film über Bach. Das war ein Film über Arbeit. Wie Musiker musizieren. Und da gibt's auch ein Interview mit Straub, wo er sich zur Gewaltfrage äußert.⁴⁵

⁴⁰ Der Österreicher Straschek (1942-2009), mit Meins befreundet, gehörte auch zur Gruppe der relegierten DFFB-Studenten. Er verfolgte später den Plan, eine möglichst vollständige, enzyklopädische Erhebung aller Emigrationswege von Filmmitarbeitern im Nationalsozialismus zu erstellen (bisher nicht fertig gestellt).

⁴¹ Helke Sander *1937, ebenfalls Regisseurin aus der ersten Generation der DFFB.

⁴² Hartmut Bitomsky *1942, auch unter den relegierten DFFB-Studenten, Regisseur von essayistischen Dokumentarfilmen, Dozent und Dekan am California Institut of Arts und an der DFFB.

⁴³ Der Film beginnt mit einer Reihe von kontrastreichen Schwarzweißfotos, die stumm die Kindheit und Jugend von Meins zeigen.

⁴⁴ Gemeint ist das französische Filmerpaar Jean-Marie Straub *1933 und Danièle Huillet (1936-2006) und ihr Film NICHT VERSÖHNT (1964/65, 52 min).

⁴⁵ Im Untertitel von NICHT VERSÖHNT steht das Brecht-Zitat aus *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* »Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht«.

Das war eine Energie und eine Radikalität, die der Holger hatte. Die sehe ich auch in seinem Film OSKAR LANGENFELD.⁴⁶ Und obwohl er das hatte und konnte, ist es ein Rätsel, warum hört einer dann auf und macht da nicht weiter.

S.H.: Man muss es ja viel schlimmer sagen. Warum opfert sich jemand? Ich glaube, das Wort »Opfer« ist das, worum es in beiden Filmen auf unterschiedliche Weise geht. Slavoj Žižek,⁴⁷ wie immer man den findet, mir gefällt an ihm, dass er da den Finger rauf legt, von der Psychoanalyse herkommend und sagt, in der Linken spukt immer noch, und das ist an Holger Meins wirklich sichtbar, die Idee vom Menschenopfer herum für die große Sache, für die Revolution.

Zuschauer: Ich muss noch mal einhaken. »Holger Meins als Opfer für die gute Sache«? Dann hat man im Film also doch die Apostel aufgereiht, die seine Geschichte erzählen und es weiter tragen? Da lässt sich doch das Wort »Mythos« nicht mehr leugnen.

S.H.: Es geht, glaube ich, nicht so sehr darum, sich »Mythenbildung« vorzuwerfen. Das sind ja wirkliche Sachen. Dieses Obduktionsfoto, das im »Stern« publiziert war. Kennen Sie das? Aufgenommen wie bei dem italienischen Maler die entsprechende Christusdarstellung.⁴⁸ Es mag eine Art freudscher Versprecher vom Fotografen sein, der diese Wirkung gar nicht beabsichtigte. Aber es besagt ja etwas. Und der Film ist aber das Gegenteil ... eben nicht die Reihe der Apostel, die den Opfertod weiter legitimiert und in die Welt missioniert.

R.S.: Keiner von uns ist diesen Weg gegangen. Ich wollte mich aber auch nicht distanzieren.

S.H.: Du hast auch einen Film über Sarah Schumann⁴⁹ gemacht, eine Malerin. Was sagst du zum Verhältnis Film – Malerei?

R.S.: Ich habe viel fotografiert. Und hab natürlich auch Bazin⁵⁰ und Susan Sontag⁵¹ *Über Fotografie* gelesen. Bei dem Maler geht es direkt in den Pinsel. Der hat die Farben zur Verfügung. Und hier ist es ein Objektiv. Man hat einen Apparat. Der nimmt auf, womit man den Film dann gestaltet. Einmal die Einstellung und dann die Montage. Die Montage ist ganz wichtig. Und natürlich der Ton. Bei der Malerei kein Ton. Also es ist ziemlich kompliziert. Und immer noch interessant für mich.

⁴⁶ OSKAR LANGENFELD (12X) (1966, 15 min) ist ein dokumentarischer Kurzfilm von Holger Meins, den er noch an der Filmhochschule realisierte, eine von Empathie geprägte, zurückhaltende Beschreibung der Lebenssituation eines Kreuzberger Obdachlosen.

⁴⁷ Slavoj Žižek *1949, aus Slowenien stammender Philosoph und Kulturtheoretiker.

⁴⁸ Andrea Mantegna (1431-1506)

⁴⁹ Sarah Schumann *1933 ist eine Berliner Malerin.

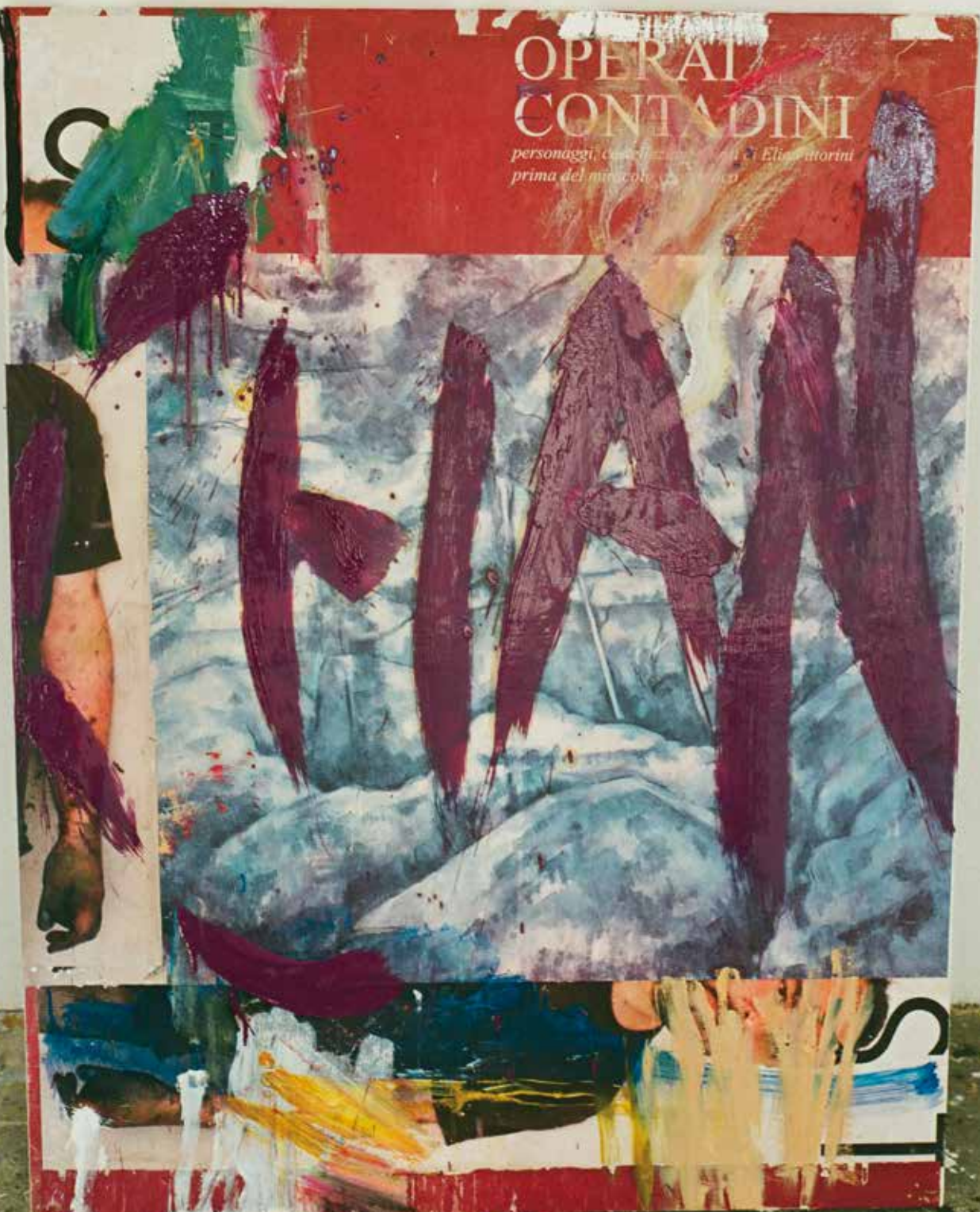
⁵⁰ André Bazin (1918-1958) hat in der Aufsatzsammlung *Qu'est-ce que le cinéma?* die Aufsätze »Ontologie des fotografischen Bildes« und »Malerei und Film« veröffentlicht, deutsch: *Was ist Kino?* München 1975

⁵¹ Susan Sontag (1933-2004) war amerikanische Kulturtheoretikerin und Autorin. *Über Fotografie*, München 1978



OPERAI CONTADINI

personaggi, costumi e scene di Elio Torini
prima del miracolo del 1956



Stefan Hayn: So indirekt angefangen, André Bazin⁵² schreibt, dass die Malerei die Zeit »vertikal« verdichtet, »geologisch«, in Schichten. Und für den Betrachter das auch wieder so aufzuschließen ist. Und dass das Kino das »landschaftlich« macht, »horizontal«. Hat das was mit dem Film zu tun?

Thomas Heise: Ich hab darüber natürlich nicht nachgedacht, sondern wir haben den Film gemacht. Was mich interessiert hat, war, wie man verschiedene Zeiten gleichzeitig erzählen kann. Also wie man sozusagen eine Strecke in einen Punkt kriegt. Das ist eigentlich die Idee dabei.

S.H.: Was wäre der Punkt?

T.H.: Das ist dieses Dorf, wo sich diese verschiedenen Biografien treffen und wo eigentlich sonst nichts passiert. Das letzte Mal ist da beim Dreißigjährigen Krieg etwas gewesen. Ansonsten ist das eigentlich auch nicht erwähnt oder kommt irgendwo vor. Wenn man dann guckt auf die Biografien, gibt's da merkwürdige Beziehungen zwischen diesen verschiedenen Zeiten und auch den Orten.

S.H.: Äußerlich passiert vielleicht nichts. Aber der Film zeigt ja, dass innerlich viel passiert. Oder vielleicht auch nicht oder vielleicht auch innerlich viel erstarrt. Konkreter gefragt, es sind ja zwei Zeitebenen vom Material her ganz deutlich zu unterscheiden?

T.H.: Das eine ist ... ich hab angefangen, das war Ende der 80er Jahre. Also '87 ist mein Vater gestorben. Ich habe '86, glaub ich, schon angefangen das zu planen, da was zu machen. Und hab das dann '88 gedreht. Bin ich also am 8. Mai da hin. Vom 1. bis 8. Mai war ich dort mit einer VHS-Kamera. Ich habe eine gekriegt von Heiner Müller,⁵³ der hat die in den Osten gebracht. Ich bin mit der im Deutschen Theater gewesen bei seiner *Lohndrucker*-Inszenierung.⁵⁴ Und habe dann danach hiermit angefangen, mit VATERLAND. Und hab dann das ganze Material dem Gerhard Scheumann⁵⁵ gezeigt. Der mein Meister war an der Akademie der Künste ... was heißt »Meister«, der war zuständig für mich. Das ist eine andere Geschichte, wie ich da gelandet bin. Und der fand das irgendwie ganz spannend. Ich wollte natürlich, dass er mir hilft, dass ich sozusagen einen Film daraus machen kann. Ich war dann damit beim DEFA-Dokumentarfilm. Wo ich ja eigentlich raus war, wo ich also auch nicht hätte arbeiten können ohne Diplom. Und da hat er dann verhandelt mit dem Gruppenleiter, der zuständig war für den Film, mit dem ich aus der Filmhochschule rausgeflogen bin.⁵⁶ Am Ende kam raus, dass ich nicht diesen VATERLAND-Film machen soll, sondern einen 20-Minuten-Film als Abschlussfilm für die Akademie. Und das ist dann IMBISS - SPEZIAL⁵⁷ geworden. Und das Zeug blieb liegen. Erstmal ... bis es dann wieder irgendwann so weit war.

⁵² siehe Fußnote 50 im Gespräch mit Renate Sami

⁵³ Heiner Müller (1929-1995) war Dramatiker, Regisseur, Intendant am Berliner Ensemble und Präsident der Akademie der Künste.

⁵⁴ *Der Lohndrucker* ist ein Theaterstück von Heiner Müller von 1956/57.

⁵⁵ Gerhard Scheumann (1930-1998) gründete 1969 mit Walter Heynowski *1927 das von der DEFA unabhängige Studio H&S. Er war 1967 bis 1988 Mitglied des Vorstands des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR, von 1969 bis 1991 Mitglied der Akademie der Künste. Thomas Heise war Meisterschüler bei ihm.

⁵⁶ Thomas Heises Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam Babelsberg ab 1978 wurde 1982 abgebrochen »im Ergebnis operativer Bearbeitung« durch das Ministerium für Staatssicherheit.

⁵⁷ IMBISS - SPEZIAL (1989, 27min) ist ein Kurzdokumentarfilm von Thomas Heise.

S.H.: ... das war dann ungefähr zehn, zwölf Jahre nach der Wende, 2001.

T.H.: Jetzt sitz ich wieder an so 'nem Material, das ist ganz komisch.

S.H.: Mir hat mal eine Direktorin, die nach der Wende als »Westimport«, wie sie selber sagte, an ein Friedrichshainer Gymnasium kam, erzählt, dass ein Lehrer zu ihr sagte: »Die DDR war das Land, das ich geliebt habe.« Und sie hat gesagt: »Im Westen würde man so etwas nie sagen, man würde nie sagen, man liebt das Land, sondern man liebt seine Frau oder seinen Mann oder einen andern Menschen«. Man könnte jetzt fragen: Ist es ein Film über einen Vater, über Vaterschaft, der über diesen VATERLAND-Weg geht?

T.H.: Ach, das ist einfach für mich eine Entdeckung dieser Leute, die da wohnen. Die hätte ich ja sonst nicht kennengelernt, wenn ich da nicht mal gucken gegangen wäre. Als ich den Film gemacht habe, war ich wesentlich älter, als mein Vater⁵⁸ seinerzeit da war. Der war 18, 19, als er da in dem Lager war. Und mein Onkel war 16.

Und dann war mir klar, dass der Otto Natho⁵⁹ zum Beispiel ... also während die beiden da im Lager waren, hat der Otto Natho als 13-jähriger geguckt, wie die Flugzeuge immer abstürzen. Und die Teile von denen wieder eingesammelt und so. Der, der dann später der Kneipenwirt wurde. Der war ja begeisterter HJ-Junge.

Wie die alle gleichzeitig an diesem Ort da waren und nichts voneinander wussten. Der Bauer mit seinen drei Söhnen ... das war allerdings ein Punkt, über den er nicht sprechen wollte. Der war vom »Volkssturm« der Chef sozusagen in dem Dorf und auch der Bäcker. Und die Gefangenen sind manchmal durch ein Loch im Zaun raus ins Dorf und haben sich Brot versucht zu kaufen ... also bei dem Vater von dem mit seinen drei Söhnen.

S.H.: Aber es geht doch schon um die Frage von Vaterschaft oder was man weitergibt und was man nicht weitergibt?

T.H.: Na, das ist ja so ein altes Ding. Das muss man ja irgendwann machen, dass man sich damit mal befasst. Das hatte ja mit der Generation zu tun. Die erzählt ja nicht viel oder hat nicht viel erzählt. Die ganze Kriegsgeneration hat ja eigentlich im Wesentlichen die Klappe gehalten. Diese paar Briefe sind sozusagen das meiste, was ich überhaupt über den weiß und wusste. Und das fand ich dann. Deswegen sind manche da drin.

S.H.: » ... das meiste wusste« heißt über die Situation des Vaters in der Zeit?

T.H.: ... nicht nur dort, sondern ganz allgemein über den als Person. Was ist das für 'ne Figur? Wenn ich feststelle, der sitzt im Lager und schreibt da über ästhetische Probleme mit 19, das Lager kommt praktisch nicht vor, ansonsten sind es Landschaftsbeschreibungen, dann ist das schon auffällig, würd ich mal sagen.

S.H.: Da prallt ja auch ein extremer Klassengegensatz aufeinander. Am Schluss ganz pointiert nach der Szene in dem Wohnzimmer, wo ja dann eine bestimmte dicke Luft am Kulminationspunkt ist in dem Film. Und dann kommt diese Fahrt und der Brief von Ihrem Vater, von jemandem, der reflektieren kann, anders schreibt ...

T.H.: Na ja, der letzte Brief, der ist ja sozusagen fast ein Abgesang. Der ist ja ohne Hoffnung praktisch. Die sollten ja am Schluss gesprengt werden eigentlich. Also die wollten sie auf die Rollbahn jagen und in die Luft jagen. Und das ist aber nicht passiert, weil der vorher bombardiert wurde, der Flugplatz. Und dann hat sich das alles irgendwie aufgelöst. Es gibt also sozusagen kein Ende dieses Lagers.

⁵⁸ Wolfgang Heise (1925-1987) war Philosophieprofessor an der Humboldt-Universität Berlin. Die Eltern wurden im Nationalsozialismus aus politischen Gründen und aufgrund der jüdischen Abstammung der Mutter verfolgt.

⁵⁹ Otto Natho ist im Film der Wirt, also einer der »Protagonisten«.

Und das andere ist eben, wie die da sitzen in der Wohnung, diese kleine Familie. Ich fand das ganz bezeichnend. Diese Suche nach der »dunklen Energie,⁶⁰ von der wir nichts wissen, die uns aber doch bestimmt«. Das gehört dann schon zusammen.

S.H.: ... die »dunkle Energie« ist das Alte, was sich so unter der Hand weitergibt?

T.H.: Ja vielleicht. Weiß ich nicht. Das hat mehr mit den Leuten zu tun, die da so sind, finde ich.

S.H.: Wenn Sie jetzt das mit dem Vater gesagt haben ... ich finde das immer problematisch an so einer Diskussion, dass dann immer Sie Stellvertreter werden für die DDR-Identität. Die Frage geht jetzt wieder in so eine Richtung, was mich eigentlich nervt. Aber so was, was Mitscherlich mit »Vaterlosigkeit«⁶¹ bezeichnet hat und das für den Westen beschrieben hat ...

T.H.: Das gilt für den Osten ganz genauso. Das ist ja lächerlich, da eine Trennung zu machen.

⁶⁰ Im Fernseh- oder DVD-Programm, das in der angesprochenen Szene läuft, ist auf science-fiction-artig esoterische Weise von »dunkler Energie« die Rede.

⁶¹ Es geht um das Buch des Schriftstellers und Psychoanalytikers Alexander Mitscherlich (1908-1982) *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft*, München 1963

Lothar Lambert

*1944

QUALVERWANDT

2001, 78 min

ODER WENN DER PFLEGER ZWEIMAL KLINGELT

Stefan Hayn: Wie entsteht so ein Film?

Lothar Lambert: ... also erst lebe ich, und dann verfilme ich, was ich erlebt hab. Oder was andere in meiner Umgebung erlebt haben, Freunde.

S.H.: Das ist noch sehr allgemein ...

L.L.: Ich bin gut befreundet mit einem Leiter einer solchen Institution. Also Hauspflege.⁶² Und bin auch öfter mitgegangen. Hab auch ein paar extreme Situationen miterlebt. Nicht unbedingt dieselben wie hier im Film, aber Ähnliches.

S.H.: Wie fängst du an zu arbeiten?

L.L.: ... einfach. Wir drehen nicht hintereinander, sondern über ein Jahr verteilt. Während der Dreharbeiten passierte dann auch das mit New York,⁶³ da kam ich nicht drum rum.

S.H.: Ist von Anfang an die Besetzung klar?

L.L.: Ich hab da nicht so eine große Auswahl, das sind immer wieder dieselben Freunde. Ab und zu kommen ein paar Schauspieler dazu. Und alle wollen dann auch wieder mitmachen. Ich kann da nicht Nein sagen. Und irgendwie passt's dann auch.

S.H.: Das heißt, es gibt kein Drehbuch?

L.L.: Nein. Vor allen Dingen entstehen die Filme ja am Schneidetisch. Ich schneide eigentlich eine Collage aus Personen und Szenen und Situationen. Nicht immer logisch, aber auf den Effekt hin, dass die Spannung gehalten wird. Filme, bei denen ich Geld bekommen habe ... da hab ich mit meiner Kollegin Dagmar Beiersdorf⁶⁴ auch Drehbücher geschrieben. Da blieb dann beim Schneiden nichts weiter übrig als vorne und hinten abzuschneiden. Ist eine ganz andere Arbeitsweise. Das unterscheidet meine selbst produzierten und selbst ausgedachten Geschichten von denen, die im Auftrag eines Fernsehsenders entstanden sind.

S.H.: Ist die Entstehung von QUALVERWANDT also so zu denken, dass im Lauf der Zeit immer noch weitere »Pflegefälle« dazugekommen sind?

L.L.: Zum Glück, oder für die Personen nicht unbedingt zum Glück, haben einige von den Darstellern auch Psychiatrieerfahrungen, wo ich drauf aufbauen konnte.

Ich finde, es ist einer meiner traurigsten Filme. Vielleicht können wir die Zuschauer mal fragen. Kam das auch komödiantisch ein bisschen rüber oder nur traurig?

Zuschauer: Auf jeden Fall komödiantisch ... auch durch die Musik.

L.L.: Das war der erste richtige Videospielefilm. Früher habe ich an einem 16mm-Schneidetisch gearbeitet. Die Kamera hat so laut gerattert, dass man keinen Direktton aufnehmen konnte. Und da hab ich mich gerettet mit Musikmontagen. Hab die Person gezeigt in Großaufnahme, wie die reagiert, nickt. Und den Text, der gesprochen wird, hab ich mir später ausgedacht. Auch um Material zu sparen.

⁶² Ein Haftentlassener nimmt im Film bei einer ambulanten Alten- und Krankenpflegestation die Arbeit auf.

⁶³ Gemeint ist der 11. September 2001. Der Film zeigt die Berichterstattung im Fernsehen und in der Presse.

⁶⁴ Dagmar Beiersdorf *1944 ist Filmemacherin, seit 1972 arbeitet sie mit Lothar Lambert zusammen.

Also durch das »low« oder gar kein Budget, ist natürlich die Nähe zu *home movies* immer da. Die Frage ist, ob man es so hinkriegt, dass das bei den Zuschauern als Stärke überkommt, als ungeschminkte Wahrheit sozusagen.

S.H.: Wie steht die Filmarbeit im Verhältnis zur Malerei?

L.L.: Malen hab ich angefangen, als mein Sexualleben gegen null tendierte. Man kann ja nicht jeden Tag drehen und Filme machen. Hab ich das als Lückenbüßer Anfang der 90er Jahre entdeckt. Gibt's auch gewisse Parallelen. Im Film interessiert mich auch hauptsächlich das Gesicht. Also Menschen, ihre Gesichter, Großaufnahmen. Und bei der Malerei habe ich auch durchweg immer nur Gesichter, teilweise mit Busen. Da steh ich halt auch drauf, ja, komischerweise. Obwohl ich schwul bin, habe ich fast nur Frauen gemalt. Kommt einfach unbeabsichtigt.

Und auch collagenhaft, wenn man so will. Hab früher als Kind diese Programmhefte gesammelt. Gab's zu jedem Film. Und da waren auf dem Cover auch Collagen. Manchmal ein großer Kopf im Hintergrund. Und im Vordergrund kleine Menschen. Also so wie Attraktionen des Films ausgebreitet. Und so waren oder sind auch meine Bilder. Ohne Rücksicht auf Proportionen und richtige Größenverhältnisse male ich dann.

S.H.: Wie in so einer mittelalterlichen Bedeutungsperspektive. Malst du nach Fotos?

L.L.: Die erste Zeit hatte ich eine Scheu, Augen zu malen. Hab dann immer versucht, dass die Leute geschlossene Augen haben. Oder dass man das irgendwie nicht sieht. Kann ich mir selber nicht erklären, was das für eine Scheu ist ... hab ich überwunden.

S.H.: Wenn du von Scheu sprichst, die Filme provozieren ja beim Zuschauer schon die Frage: Was will ich noch sehen? Oder will ich eigentlich wegschauen und die Augen zu machen? Hat das etwas mit dem dunklen Raum vom Kino zu tun, dass man quasi solche »psychologischen Tiefen« hier sehen und zeigen kann?

L.L.: Das Bild guckt mich ja dann auch an. Während beim Film ist immer der Schutz der Rolle, der Kamera da. In vielen Filmen spiele ich auch selber mit, meistens als Frau, weil mir das leichter fällt, da locker zu sein. Schäme mich weniger, als wenn ich mich vor einer Privatperson präsentieren müsste. Das ist irgendwie eine ganz andere Geschichte.

S.H.: Wie hast du dich verändert?

L.L.: Nicht zum Besseren.

S.H.: Was heißt das?

L.L.: Ich werde jetzt 70. Und es ist nicht schön sozusagen die Karriere, was man Karriere nennt, oder sein Lebenswerk, hinter sich zu haben. Mir macht's keinen Spaß zurück zu blicken, hat mir nie Spaß gemacht. Heute hat's mir Spaß gemacht.

S.H.: Aber bei den Filmen hat man ja schon den Eindruck, dass das keine Horror-Dreharbeiten sind. Was ja oft vorkommt, bei guten Filmen auch, dass da menschliche Desaster stattfinden.

L.L.: Nee. Aber Drehen ist für mich der unangenehmste Teil der ganzen Sache. Am liebsten hab ich's nach einem Drehtag, dass wir alle zusammensitzen und essen gehen. Gagen kann ich ja nicht zahlen, wenn ich selber produziere. So kriegen sie ihr schönes Essen, und dann haben wir alle Spaß. Und das andere ist das Schneiden, wo ich dann alleine, unabhängig bin und aus Fehlern noch irgendetwas zaubern kann, wenn ich Glück habe.

S.H.: ... noch inhaltlich gefragt, es gab die letzten Jahre viele Diskussionen über deine Generation, die »Kriegskinder«-Generation⁶⁵ sozusagen. Eltern im Nationalsozialismus. Dann die Befreiungsversuche, die auch sexuelle Befreiungsversuche waren. Das steckt ja alles drin in deinem Werk, auch noch in QUALVERWANDT ganz stark.

L.L.: Ich habe dieses Buch *Vaterland*⁶⁶ zufällig gelesen und gleich eingebaut in den Film. Und zufällig hatte der Hauptdarsteller eine Glatze. Und bei Glatze war eben naheliegend »Neonazi«. Also das ist jetzt nicht, dass ich mir das programmatisch ausdenke oder irgendetwas bewältigen muss aus der Vergangenheit meiner Eltern oder aus meiner Kindheit. Es ergibt sich alles. Also spielerisch eher. Und ich wundere mich dann immer, dass es, wenn's fertig ist, so ziemlich wie aus einem Guss wird. Das ist ja nicht abzusehen beim Drehen. Da ist man froh, wenn man eine Szene fertig hat und jemand die gut hingekriegt hat ohne falsche Töne.

S.H.: Was wären »falsche Töne«? Dass es verrutscht und zynisch wird, oder?

L.L.: Nein, falsche Töne ist »unecht« einfach.

Zuschauer: Ich hatte noch eine Beobachtung. Der erste Film von Vlado Kristl,⁶⁷ das war für mich ein Ausbreiten von Verunsicherungen. Und der Film von Ihnen, Herr Lambert, war im Grunde die Banalisierung des Verunsichernden. Also wenn man das längere Zeit betrachtet, dann verunsichert es einen gar nicht mehr. Man baut seine, falls man Aversionen hatte oder Scham, baut man die, während man das im dunklen Kinosaal verfolgen kann, ab. Während bei Vlado Kristl war es etwas ganz anderes. Er hat im Grunde Verlorenheit, Entsetzen, sich-Schützen-Wollen, ausgesetzt-Sein, alles noch so gebracht, dass man in der Regung noch gesteigert wurde. Eigentlich eine gegenläufige Bewegung wie bei Ihnen, fand ich.

L.L.: ... ich empfand das als dissonanten Hilfeschrei, seinen Film.

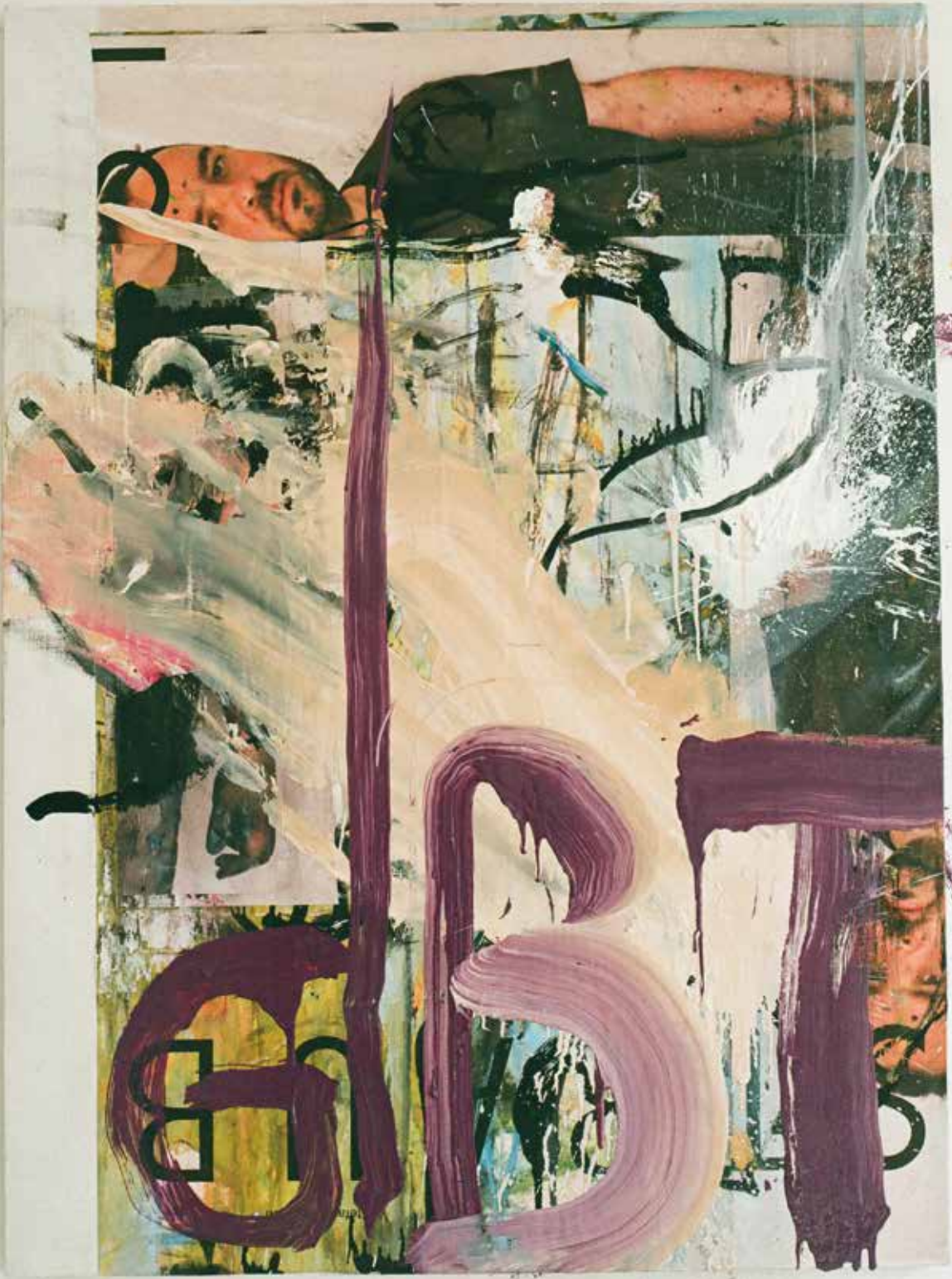
S.H.: Du zeigst ja ein Stück weit einen therapeutischen Prozess im Film, auch über die Länge der Szenen.

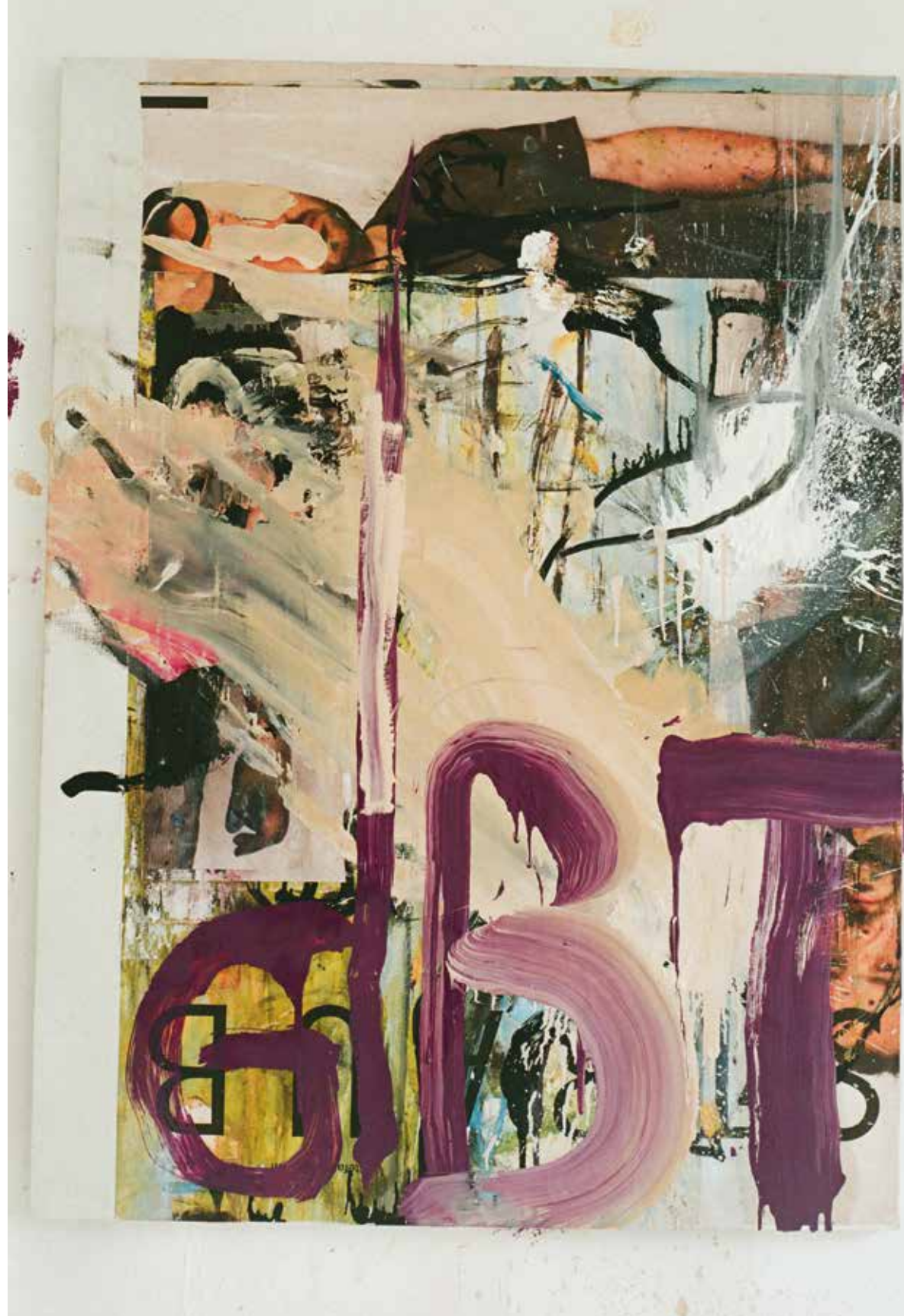
L.L.: Obwohl ich selber kein Freund von Therapie bin unbedingt. Ich spiele zwar oft den Therapeuten in meinen Filmen. Aber ich denke, die beste Therapie ist sich mit seinen Freunden auszutauschen.

⁶⁵ Zum »Kriegskinder«-Begriff siehe Fußnote 35 im Gespräch mit Renate Sami

⁶⁶ Es handelt sich um den Roman-Bestseller *Vaterland/Fatherland* des Briten Robert Harris, London 1992, angesiedelt in einem siegreichen, nach 1945 fortbestehenden nationalsozialistischen Deutschland. Der glatzköpfige Hauptdarsteller im Film liest das Buch und tauscht sich darüber mit seinem Gefängnisfreund aus.

⁶⁷ Davor wurde der aus reproduzierten Zeichnungen und handschriftlichen Texttafeln bestehende Film DIE HÄLFTE DES REICHTUMS FÜR DIE HÄLFTE DER SCHÖNHEIT (1994, 9 min) des aus Kroatien stammenden Malers und Filmemachers Vlado Kristl (1923-2004) gezeigt.





Von April 2011 bis Frühjahr 2014 entstand der Film:

STRAUB

Regie: Stefan Hayn

nach den Texten »Appunti sul giornale di lavorazione di Gregory« von Danièle Huillet
in »filmkritik« Nr. 9/1975 mit freundlicher Genehmigung von Jean-Marie Straub
und *L'espèce humaine* von Robert Antelme © Éditions Gallimard 1957

Musik: Egidius Streiff: Paul Hindemith *Übungen für Geiger*

Tomas Bächli: Claude Debussy *Pour les agréments (Douze Études)*

Sprecher: Stéphanie Mohnhaupt, Anja-Christin Remmert, Marianne Hayn, Markus Nechleba
Frank Respondek

Kamera: Bernadette Paaßen, Knut Schmitz (Gandersheim/Paris)

Kamera- und Lichtassistent: Florian Geierstanger

Ton: Klaus Barm

Farbbestimmung: Roland Murrer, Christine Hiam

gedreht auf KODAK 35mm Farbe und Schwarzweiß, Kinoformat: DCP

gefördert durch die MFG Filmförderung Baden-Württemberg und die Einstein Stiftung Berlin

© Stefan Hayn Filmproduktion, 2006–2014, 72 min



Stefan Hayn dankt den Gesprächspartnern

und allen Beteiligten für das Zustandekommen der Seminare und der Filmreihen
sowie für die inhaltliche und praktische Realisierung dieser Publikation.

Malerei und Dreharbeiten im Atelier Donaustraße 83, 12043 Berlin, gefördert durch:



Diese Publikation ist Teil einer Reihe herausgegeben von der Graduiertenschule für die Künste der
Universität der Künste Berlin. Stefan Hayn ist Stipendiat der Graduiertenschule von 2012–2014 gewesen.

Gestaltung: Edi Winarni

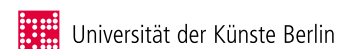
Herausgegeben vom Verlag der Universität der Künste Berlin

© Stefan Hayn und Universität der Künste Berlin 2014

ISBN: 978-3-89462-258-9

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Einstein Stiftung Berlin
Einstein Foundation Berlin

MALEREI

PAINTING NOW

Film von Anja Schürer

Kamera: ...

Bilder machen
Zeit

THE
THE
THE

Streifen

von K...

Produktion
Stefan ...

geleitet durch ...

mit Unterstützung von
Inge Classen Udo Bremer

at

latzel SWR