

DIE MAUER

Land Produktion	Deutsche Demokratische Republik 1990 DEFA Studio für Dokumentarfilme
Regie Buch	Jürgen Böttcher Jürgen Böttcher, Thomas Plenert
Kamera Schnitt Ton Regieassistent Produzent	Thomas Plenert Gudrun Steinbrück Ronald Gohlke Gerd Kroske Stephan Röder
Uraufführung	5. Oktober 1990, Berlin (Kino Arsenal)
Format Länge	35 mm, Farbe und s/w, 1:1.37 99 Minuten
Weltvertrieb	DEFA Studio für Dokumentarfilme Otto-Nuschke-Str. 32 O-1086 Berlin Tel. 203730/Telex 112712

Zu diesem Film

Ein eindringlicher Film - zum Teil auch experimentellen Charakters - über die Berliner Mauer im Zentrum der Stadt am Potsdamer Platz und am Brandenburger Tor. Ein Film über ihre letzten Tage, ihren Abriß, der vom Zuschauer sinnlich miterlebt wird. Ein Film, dessen ausdrucksstarke Bilder und collageartigen Tonebenen die assoziativen Kräfte des Betrachters wecken. Ein Film, dessen Gesichter und Szenen gegenwärtigen Geschehens auf eindrucksvolle Weise erweitert werden durch Projektionen historischer Sequenzen auf die Reste dieses inhumanen Bauwerkes.

Defa-Studio für Dokumentarfilme

Ansichten und Originaltöne von der Mauer, vor und nach dem Fall bis zum Januar 1990, komponiert wie Tafelbilder. Konzentriert auf die Schauplätze Brandenburger Tor, Potsdamer Platz und Reichstag. Projektionen historischer Filmzitate auf die niederbrechende Mauer.

Aus dem Katalog der 33. Dokumentarfilmwoche Leipzig 1990

Kritik

(...) Hier ist ein historisches Dokument festgehalten, was Ende 1989 in Berlin passierte, ein Ausbruch, ein Aufbruch, eine Befreiung von den Gespenstern der Vergangenheit. Sie waren im Film wirklich sichtbar: Böttcher hat alte Filmdokumente aus der Geschichte des Brandenburger Tors und der Mauer von der Kaiserzeit bis in die sechziger Jahre auf die Mauer selbst projiziert und dann abgefilmt: Die Personen, die deutsche Geschichte machten bis zur Konsequenz der Teilung Deutschlands und Berlins, werden zu Schemen, zu Gestalten aus einer Schattenwelt, und der Film macht ihnen den Garaus. Böttcher zeigt sozusagen in großer Unschuld den Augenblick, in dem alles möglich schien. (...)

Wilhelm Roth, in: Süddeutsche Zeitung, 5. Dezember 1990

Ostdeutsche Denkbilder

(...) In dem vielschichtigsten, subtilsten Arrangement werden historische Aufnahmen auf den rauen Mauerhintergrund projiziert - von Kaiser Wilhelms Ritt durchs Brandenburger Tor über den Fackelzug der Nazis, vom Bild des Vopos, der sich 1961 in den Westen rettet bis zum 9. November 1990. Diese Bilder flackern bisweilen über Mauer-Graffiti, und diesen Überblendungen entwachsen raffinierte, doppelbödiges Licht-Spiele. Die Geschichtsbilder, die längst zu verbrauchten historischen Ikonen erstarrt sind, beginnen zu tanzen. So werden aus dem Gedanken, daß mit der Maueröffnung die gefrorene Geschichte zurückgekehrt ist, Bilder. Diese Kompositionen entstehen freilich erst aus einer Verdoppelung: Wir sehen Bilder von projizierten Bildern. Durch diese ästhetische Verfremdung werden die Überblendungen zu Denkbildern, in denen Sinnlichkeit und Sinn verschmelzen. (...)

Stefan Reinecke, in: Der Freitag, Berlin, 7. Dezember 1990

Das Loch in der Mauer

Die Filme von Jürgen Böttcher geben mir immer wieder Anlaß, über das, was Film ist, von Grund auf nachzudenken. Er geht bis an die Quelle zurück, bis zu den Lumières, die Arbeiter beim Verlassen der Fabrik oder die Einfahrt eines Zuges in einen Bahnhof gefilmt haben. Die Titel dieser Lumière-Filme heißen entsprechend: *La sortie des usines* und *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Diese simplen, von den Filmtiteln angezeigten Vorgänge wurden von der Kamera registriert, ohne daß, wie im Falle der Malerei, ein gestaltender Künstler zwischen dem Gegenstand und die Abbildung träte. Aber diesen frühen Bildern haftet noch heute die Aufmerksamkeit dessen an, der sie aufnahm, und mit ihr die lebendige Erfahrung des Augenblicks. Es ist eine Art Symbolik fürs Auge, wodurch der gefilmte Gegenstand oder Vorgang weder nachgeahmt noch gemalt, sondern in der Imagination auf eine ganz eigene und unbegreifliche Weise hervorgebracht wird. Von dieser Malerei im übertragenen Sinne, wie man es nennen könnte, macht Jürgen Böttcher auf einmalige Weise Gebrauch.

DIE MAUER ist so ein Titel wie jene genannten Titel der Lumières, und das, was der Titel anzeigt, folgt dann im Film. Es kommt also nur noch auf das Wie, auf die Ausführung an. Die historischen Vorgänge als bekannt voraussetzend, auf einen gesprochenen Kommentar verzichtend, beschränkt sich der Film darauf, einen historischen Augenblick - den des Abrisses der Berliner Mauer - einzufangen, festzuhalten und der Nachwelt zu überliefern. Aber gerade aus dieser Beschränkung heraus entfaltet sich seine Weite, Größe und Vielfalt. Er ist ein Ganzes und dabei so in sich unterschieden, daß die einzelne Beobachtung immer auch Bestandteil eines Fortschreitens vom einen zum anderen ist. Aus der Bewegung erst resultiert das Verweilen an einem Ort und aus dieser Ruhe wiederum das, was in einem Spielfilm den Handlungsfluß bildete, hier aber reines inneres Fortschreiten des Filmes selbst ist:

Die Vogelschwärme am Himmel und auf der Erde. Die Spuren des Wetters jener Tage: eine riesige Wasserlache, die sich dort, wo die Mauerspechte hämmern, breitmacht. Der Abstieg in die Verliese des Bahnhofs Potsdamer Platz. Die Stille dort unten, der Staub auf dem Notruftelefon, das Nahen eines lärmenden S-Bahn-Zuges. Zwei junge Volkspolizisten, lange und ruhig in die Kamera

blickend, Nahaufnahme: in einer Sphäre von Schweigen und Verlorenheit stehen die beiden am Rande, dort wo das Dasein fällt und das Ich beginnt.

Tageslicht. Abendlicht. Nacht. Die Geräusche des mühsamen Hämmerns und der unermüdblichen Bagger. Freude, Rummel und Medienrummel. Zirkensisches. Auf die im Abriß befindliche Mauer bei Nacht projiziert: Filme vom Mauerbau und von bewegter deutscher Geschichte. Schauplatz: Berlin, Brandenburger Tor. Die Silvesternacht dort. Das Pfeifen und Krachen der Feuerwerkskörper. Die Farben und Formen am Himmel, ihr Werden und ihr Vergehen, aber auch die Dauer dieses nächtlichen Festes. Holzkreuze für die Opfer der Mauer, die Jahreszahlen 1961, 1962.

Ein großes Loch in der Mauer, durch das Leute eintreten und andere hinausgehen. Ein Rollschuhläufer, der durchs Bild rollt und wieder zurück. Die ehemals verbotene Zone. Zwei an Giraffen gemahnende Bagger, die sich an die Zerstörung der Mauer machen. Nochmal zwei Bagger, und dazu das Blattwerk eines blühenden Kastanienbaumes im Bild. Von einem Häuserdach aus aufgenommen: Konzert auf dem Lennédreieck. Die beiden Schornsteinfeger oben bei der Arbeit, unten die Erregung des Publikums und das Spektakel. Die Musik des Konzertes verklingt sogleich wieder, und ihre Bewegung geht in eine Bewegung der Kamera über: an Mauersegmenten vorbei über ein Waldstück mit vereinzelt hohen Bäumen, zwischen deren Stämmen blendendes Licht vom Himmel fällt. Eine Glocke, die dreimal schlägt. Auf den Mauerteilen wunderbar farbige Malereien. Rotes auf Grün. Vogelzwtischern. Auf die Mauer gemalte Augen in Farbe. Kahles Geäst eines Baumes. Himmel.

Peter Nau

Im Gespräch mit Jürgen Böttcher

Frage: Im ersten Akt gibt es eine Szene, aufgenommen im einstigen U-Bahnhof Potsdamer Platz, in der zwei junge Vopos lange und ruhig in die Kamera blicken. Sie haben einmal in einem Interview mit Hannes Schmidt gesagt, beobachten könne man lediglich Tiere, Säuglinge und Feinde.

J.B.: Ich betrachte das ja nicht als Beobachtung, wenn wir uns ansehen, sondern ich stehe ja neben der Kamera und sehe sie an, und das ist eine Begegnung. Beobachtung ist für mich, wenn man Menschen heimlich aufnimmt, sie überführen will, sie quasi belauscht. Daß sie nicht ihre eigene Haltung bewußt vorführen können, sondern dabei ertappt werden. Und worauf unheimlich viel im Dokumentarfilm basiert, was Leute oft sehr mögen, daß man die eben wie Tiere erhascht hat. Das lehne ich ab. Daß man das manchmal macht, das ist eine andere Frage. Das ist mitunter auch in meinen Filmen so, da gibt es Grenzfälle. (...)

Hier ist das zweifellos hochpolitisch. In dem Moment passierte etwas, was sie schon ahnten, daß bei uns natürlich doch, obwohl wir auch selber von der DDR sind und Filmleute, und sie sich schon vorstellen können, daß wir in gewissem Sinne mit dem System durchaus konform waren, haben sie es, glaube ich, doch so empfunden, daß das eine Art Abrechnung ist mit Leuten, die nun die Mauer bewachen. Und insofern war das Schweigen ein bewußtes, etwa wie: Das haben wir gemacht, aber bitte sehr...!

Frage: Das war aber schon ein seltsamer Moment mit den beiden, das war auch eine Art Kampf: wer hält dem Blick länger stand.

J.B.: Meine Methode ist ja: unmittelbar neben der Kamera zu stehen; ich führe eigentlich vom Blick her die Dinge. Ich mache es aber auch so unwillkürlich, daß ich ihnen ohne viel Worte - wie ein Domppter - suggeriere, daß es mir am liebsten ist, sie gucken nicht mich an, sondern da rein. Aber ich bin der Mann, mit dem sie es zu tun haben. Und meine Art, wie ich ihnen gegenüberstehe, wie sie reagieren, ist wie ein Echo. So ist es eigentlich fast immer. So ist es bei den Japanerinnen, so ist es bei dem Mädchen mit dem roten Mantel. Die reagiert natürlich auf mich. Der

Tommy ist meistens nicht zu merken, weil er ja hinter der Kamera steckt. (...)

Das ist das Gegenteil von Beobachtung. Daß da Momente von Beobachtung mit einfließen, ist klar, aber mir geht es ja erst einmal um die generelle Klärung. Daß ich es nicht für eine so erstaunliche Kunst halte, wenn man sich mit dem Teleobjektiv irgendwohin stellt und beobachtet, wie die Leute in der Nase bohren. (...)

Das war noch der letzte Rest von Dienstausbübung, von Postenhalten. Und trotzdem war ihnen schon klar, daß das bald fini ist. Die Gesamtszenarie baut ja darauf auf. Es ist auch die ganze Art, wie wir da reingehen unter den Potsdamer Platz, wie die unten auch wie ertappt wirken. In Wahrheit durften wir da gar nicht reingehen, durften das auch nicht drehen. Der Offizier hatte es eigentlich verboten. Wir sind schon einmal runter, und da mußten wir die Kamera ausmachen. Dann sind wir ein zweites Mal runter, und der nächste Offizier, den haben wir einfach übertölpelt. Die haben auch gedacht, technisch könnten wir das gar nicht. Die haben gedacht, wir müßten da erst Scheinwerfer setzen. Und so hat jede Szene ihre Folgerichtigkeit.

Auch das Mißverhältnis von großer Technik. Mit einer kleinen Video- oder 16mm-Kamera werden solche Dinge normalerweise nicht so auffällig. Aber wir hatten ja so ein Ungetüm von geblimpter 35mm-Arri. Und ein schweres Ungetüm dann so zu bewegen, das ist eine Leistung. Das würde man mit einer AK 8 bei einer Reportage machen. Aber das wirkt genauso auf die Leute auch. Es wirkt einerseits provozierender. Es ist nicht unauffällig zu machen. Dann kommt ja dazu, daß da eben ein Assistent dabei ist, und ein Tonmeister. Das ist nicht wie bei Wildenhahn, der allein ist mit dem Kameramann, also nach der Leacock-Methode dreht, das war uns ja gar nicht möglich. Wir haben aus der Not die Tugend machen müssen und haben meistens mit 3, 4 Leuten und mit dem schweren Kasten diese Verquickung von 'großem Stil' versucht, auch aus unserer Zuneigung zum Kino heraus. Andererseits ist es ja fast konservativ. Und das zu verbinden mit der Intuition des Nichtpräparierten. Die meisten arbeiten dann so, daß sie so etwas fest einrichten, daß sie höchstens ein paar Bilder freihand drehen, dann setzen sie die Kamera aufs Stativ, die Leute an den Tisch, und dann kommt es zum Gespräch. Das ist das, was ich in den letzten Jahren einfach nicht mehr fertiggebracht habe, was ich nicht mehr will. Was nicht heißt, daß es nicht Filme gibt, wo ich das sehr achte. Aber ich persönlich, ich will es nicht mehr. Ich will nur noch Filme machen, die fließen.

Frage: Aber dann mit relativ unbeweglichem Equipment, das widerspricht dem doch gerade.

J.B.: Aber das ist ja der große Reiz. Wenn ich zum Beispiel ein großes Bild male - ich habe noch nicht viele malen können -, da macht man halt Skizzen, aber das würde ich alles nicht machen. Für mich läge der Reiz darin, da ranzugehen, als wäre es so ein kleines Papier.

Ich für mich habe herausgefunden, daß ich es nicht mehr will. Ich merke, daß dann in dem Moment eine unglaubliche Mischung von Freiheit, von - Angst ist nicht das richtige Wort -, von einer verrückten Beklemmung da ist, daß man denkt, es kann jeden Augenblick total in die Binsen gehen. Du kannst dich total verhaun. Aber eine solche Lust, daß du just in dem Moment die Form findest. Und ohne Vorbedacht. Das ist eine solche Lust.

Frage: Aber um auf den MAUERfilm zurückzukommen. Dir war von vornherein klar, daß du keinen Kommentar und keine Gespräche machst?

J.B.: Jedenfalls, sagen wir, zu 95 %. Also Kommentar, wußte ich ganz genau, das kann ich nicht mehr, will ich nicht mehr. Erstens kann ich es nicht. Ich kann zu meinen Bildern zwar irgendwas erzählen, aber ich würde es immer wieder annullieren, würde sagen, das war im Moment eine Laune, das gilt nicht. Das dürfte nie geschrieben sein. Im Film könnte ich das niemals. Wenn ich jetzt drehe, dann drehe ich, was ich erlebt habe. Wenn ich jetzt

dazu Worte finden sollte, das kann ich nicht. Die Leute sprechen, die Bilder sprechen, die Bewegung der Kamera spricht, das Licht spricht.

Frage: Da hast du dich aber auch verändert. Früher hast du ja Interviews oder auch Kommentar gemacht.

J.B.: Interviews nicht. Gespräche habe ich gemacht; Interviews habe ich eigentlich nie gemacht. Aber Gespräche habe ich probiert. Aber das war eine andere Phase. Das hatte hauptsächlich politische Gründe.

Frage: Die *Wäscherinnen* z.B. hat ja noch Kommentar.

J.B.: Ja, das mußte ich. Sonst hätte ich den Film nicht durchgekriegt. Das war auch ein Straffilm, ein Auftragsfilm. *Der Sekretär* war auch ein Auftragsfilm, ein Straffilm für den verbotenen Spielfilm. Bei den *Wäscherinnen* - da war ich noch immer in Strafe, war noch immer in der Auslandspropagandaabteilung, wohin ich strafversetzt war - hatte ich solch enormes Material, daß ich einen wunderbaren Film von einer Stunde hätte machen können, aber ich durfte nur 20 Minuten machen. Das war sowieso schon immer die Strafe. Das war so, als wenn ich ein paar Tage male, und dann schneiden die mir ein Stück raus, das sie nehmen. Das andere wird vernichtet. Es wurde ja immer vernichtet. Die Restmaterialien sind immer vernichtet worden. (...)

Ich will nur sagen, der Kompromiß oder die mangelnde Verwirklichung, die lag überhaupt im Charakter meines Lebens. Ich war schon glücklich, wenn ich ein Stück Film durchbekam, das war trotzdem ein großer Gewinn gegenüber den verbotenen Filmen. Dann setzte dieser Punkt ein, daß alle Welt, auch in der DDR, zu reden begann, zu reden, reden. Also im Grunde die 'cinéma vérité', die 'free cinema', die Leacock-Methoden wurden nun auch im Fernsehen einfach Usus. Auf einmal war *das* Dokumentarfilm. Ab dem Punkt hat es mich nicht mehr so interessiert, weil es andere machten, weil ich nicht mehr den Eindruck hatte, ich muß was vortreiben. Ich wollte aber auch nicht nachtraben oder daneben. Und, was das Allerwichtigste ist, das meine ich mit dem Politischen, ich merkte, daß jetzt ein Punkt gekommen war, wo es nicht mehr geht, daß man gewisse Dinge verbal überhaupt ankratzen kann. Bis dahin hatte man trotz allem, worunter wir litten, an Verboten, an allem, hatte man noch eine kuriose Naivität, daß man in einer anderen Weise trotz alledem noch verbunden war mit der - ich will nicht sagen - Generallinie. Ab einem ganz bestimmten Punkt wurde es für mich kriminell, daß der Film eine Art freiheitliches Wesen hat, aber unfrei ist. Daß auf einmal nicht die Dinge zur Sprache kommen dürfen, die alle Welt beschäftigen. Im Alltag, in der Straßenbahn, in der Wohnung, wenn man mit Freunden sitzt, wenn man im Betrieb, nach dem Essen, in der Ecke mit den Leuten spricht, kamen immer die Sorgen, die Wut. Aber das durfte nie sein. Und da habe ich gemerkt, daß es schweinisch ist, wenn man jetzt so einen Grad von Lebendigkeit erzeugt und auch redet mit Leuten und diese Dinge kommen nicht vor. Da habe ich das Ruder rungerissen, das war bei *Rangierer*. Das ist aber nie etwa so einfach gegangen. Wenn du dir mal die Biographie anguckst, da gab es drei Jahre Pause. (...)

Ich hätte Filme machen können, aber eben nur in diesem bestimmten Sinne, von dem ich sprach, und den ich nicht mehr machen wollte. Dann war aber auch meine Reaktion, eine Art von Entziehen, weil ich immer deutlicher merkte, daß man sich so nicht behandeln lassen darf, wie ich behandelt wurde. Und weil ich merkte, die tun eh nichts mit den besten Filmen. Auch mit *Martha*, da passierte ja nichts. Die haben sich ja nicht bemüht, daß so ein Film läuft.

Frage: Aber der ist doch eingeschlagen wie eine Bombe...

J.B.: Aber wo denn, auf zwei Festivals, und dann war Schluß. (...)

Ich hätte mit dem Spielfilm und mit anderen Filme, die ich gemacht hätte, erstens dem Land - auch wenn das anmaßend klingen mag - etwas einbringen können, und ich hätte andere nachziehen können, jüngere, und ich hätte auch selbst viel produktiver sein können mit großer Freude und hätte damit auch

etwas Geld verdient, bitte sehr. Für die besten Filme habe ich ja auch nie einen Pfennig Geld bekommen. Die wurden ja einfach verboten. Das habe ich aber gerechnet. Und da habe ich mir gesagt, wenn die so mit einem Menschen aasen, mit dem Talent, mit einem Menschen, der relativ aufrichtig zur..., dann kann ich es mir auch leisten, mich zu verweigern.

Die Ästhetik kam aus der Verweigerung und aus dem Wegesuchen, nicht mehr reden zu müssen. Das kennt man ja aus dem Alltag, entweder man redet, wenn man aber nicht mehr redet, dann hat das unerhört was zu bedeuten. Und *Rangierer* war ein unerhörter Plautz. Und das war so hochinteressant, daß es auch die Westlichen fast nie verstanden. Die konnten das, was ich jetzt als etwas Politisches erkläre - das habe ich ihnen ja nicht erklärt -, nicht nachvollziehen. Denn im Westen, in der westlichen Freiheit kann man immer reden. Folglich sehen die nicht ein, welche Qualität dahintersteckt, wenn auf einmal nicht mehr geredet wird. Aber Schnitzler oder Grote, der ein ganz übler Fernsehchef gewesen ist, die haben das sofort gerochen: "Die sprachlose Arbeiterklasse", da hat Böttcher wieder was geliefert." Das will ja was heißen. (...)

Das Problem für mich war, daß ich kapierten mußte, daß kaum jemand begriffen hat, was mir das bedeutete. Das ist aber mit der eigenen Malerei genauso. (...)

Ich arbeite ja mit Haltung, und in dem Moment, wenn ich das übliche Abfragen weglasse, provoziere ich maßlos. Das habe ich ja nun im MAUERfilm voll kapierten müssen, wie provokativ das ist. (...)

Ich kann nicht anders, als anzudeuten, daß mir dieser Film zu einem enormen Problem geworden ist. Das eine ist, daß, während wir ihn machten, es von enormer Befriedigung war für uns, die wir 'zig Jahre die Mauer ja nicht berühren durften. Wir durften auch nichts machen darüber. Ich habe nur in meinem Spielfilm indirekt die Mauer über diese West-Omnibus-Szene erzählt. Das war die erste Szene, die damals 'rausgeschnitten wurde, noch bevor der Film verboten wurde. Es hat was ganz, ganz Wichtiges für uns gehabt, daß wir das nicht nur erlebten und nicht nur diese Art Befreiung, sondern daß wir nun endlich auch in unserem Metier, im Dokumentarfilm, was machen konnten. Aber das Ausmaß dieser Inflationierung wurde mir erst so richtig im Sommer und ganz stark im Herbst '90 klar. Daß das im Grunde fast Wahnsinn ist. Ich habe bisher Filme gemacht über Dinge, wo mir keiner so groß ins Gehege kam, in dieser Konsequenz, also: *Wäscherinnen*, *Küchenfrauen*, *Rangierer*, *Bauarbeiter*, *Trümmerfrauen*. Nun war ich plötzlich das erste Mal ganz und gar in diesem Spannungsfeld, an dem alle herumfeierten und herumanalysierten. Ich ahnte, daß es schwierig sein wird, aber ich war immerhin über viele Monate noch so naiv, daß ich dachte, in diesem Reigen der vielen Dinge wird es doch wohl möglich sein, daß unsere Art Erlebnisse irgendwie respektiert oder abgenommen werden, auch als ein Beitrag, der einen gewissen Bestand hat. Und da bin ich seit Leipzig unheimlich geprellt.

Frage: Was war in Leipzig?

J.B.: Der Film ist absolut unter den Tisch gefallen. Es gab nur eine Handvoll Leute, die ihn mochten. (...) In der Akademie der Künste habe ich eine Vorführung gehabt, da waren Männer in meinem Alter, die haben geweint, das habe ich nun wirklich überhaupt noch nie erlebt, die hatten einen Nervenzusammenbruch. Sie sind weinend rausgegangen, sagten, sie können nicht mehr ein Wort dazu sagen, sind erschüttert... Das war natürlich mehr, als ich hier erwarten konnte. Aber jüngere Leute, junge Maler aus dem Westen waren dort, die haben mir später gesagt: "Also, gib's zu, dieser Film ist absolute Scheiße!" (...)

Ich glaube, daß Allergien dieser Art, die Art auch der Ernüchterung oder die Frage, wie lange man sich damit noch befassen kann, im Hinblick auf so einen Film eine immense Rolle spielten, und viel, viel zugespitzter als bei anderen Themen. Was sie mir dann verübeln, ist eben, daß sie sagen, es ist langweilig, sie sagen:

“Wenn der Film eine Viertelstunde lang wäre, bitte sehr!”, sie sagen, daß sie nicht auf ihre Kosten kommen im Sinne von Enthüllungen, im Sinne von menschlichen Leidenschaften.

In dieser Hinsicht sind meine Filme provokativer, als ich dachte. Ich habe ja nicht die Filme gemacht als Provokation. Aber jetzt merke ich, die provozieren immens.

Frage: Die Menschen denken: “Das haben wir schon gesehen”, oder “kennen wir” und haben einfach nicht den Blick oder die Gekuld, andere Bilder überhaupt wahrzunehmen.

J.B.: Warum auch? Wahrscheinlich ist so ein Film im Moment einfach fast fehl am Platz. Man darf es, glaube ich, den Leuten auch nicht verargen. Das wäre arrogant, wenn man sich jetzt beschwert, obwohl ich natürlich traurig bin. Ich habe nicht einen Riesen-Triumph erwartet, aber auch nicht diese Ablehnung.

Frage: Im Grunde genommen hat ja jeder sein eigenes Happening an der Mauer gehabt, und das findet er natürlich viel wahrscheinlicher als eine Japanerin, die durch die Mauer guckt. (...)

J.B.: Wenn ich mit den Soldaten geredet hätte, und die hätten gesagt: “Ja, ich habe auch langsam die Schnauze voll, aber, aber...”, dann wären sie am Ball geblieben. Oder wenn ich den Kommandeur befragt oder die Japanerin hergenommen und ihr gesagt hätte: “Empfinden Sie das nicht als blöd; Sie kommen daher aus Japan, pickeln kurz, und dann fahren Sie wieder weg; aber die Leute sind hier erschossen worden”, und die hätte gesagt: “Huch! Ja?”, dann wären sie am Ball geblieben. Das alles hatte ich nicht gemacht. Die wollen aber Enthüllungen, sie wollen auch - ich weiß gar nicht, was sie alles wollen. Aber nun kommt eben der Punkt: Ich kann ihnen das nicht geben. Ich beharre immer mit so naiver Emphase darauf - wie der Film auch immer ist, es ist in jedem Fall mein, unser Ergebnis -, wir sind da hingegangen, und das haben wir erlebt. Wir haben noch viel mehr erlebt, aber das ist der Extrakt von dem, was wir erlebt haben. Und bitte sehr, mehr kann ich nicht machen. Es ist mein Erlebnis, und ich hatte den Mut, das zu offerieren. (...)

Frage: Für mich ist es der definitive Nachkriegsfilm. Hier ist etwas zu Ende gegangen, was ich in abstracto wohl gewußt, aber nie so konkret und sinnlich erfaßt hatte.

Frage: Da gibt es auch so schöne Wechselbeziehungen, wo du mit dem Projektor den Mauer-Film auf die Mauer projizierst und wo die Soldaten da sitzen und sich das angucken.

J.B.: Was heißt Wechselbeziehungen, das ist für mich sowieso natürlich das Herz des Films.

Frage: Das hätte ich gerne miterlebt, glaube ich.

J.B.: Das ist für uns selbst so erregend gewesen. Die Idee hatte ich sofort, als ich wußte, wir werden den MAUER-Film machen. Ich wußte, man wird nicht ohne altes Material auskommen, aber ich wußte, ich werde nicht einfach altes Material hineinschneiden. Schon aus dem Grund, weil ich das immer so beschissen finde, wenn Material in einem Film so drin steht, als hätte man es selbst gemacht. Vielleicht wäre ich nicht darauf gekommen, wenn wir nicht den Übermalungsfilm gemacht hätten und schon so viel mit Projektion experimentiert hätten. Das ist auch der Punkt, der mich am meisten enttäuscht hat: daß selbst sehr, sehr gute Leute das nicht mal akzeptiert haben. Und darüber bin ich dann wirklich richtig traurig, weil ich dachte, verdammt, das ist doch wirklich was ganz Erregendes. Auf dieser Mauer, an diesem Ort! Ich finde, die Dokumente sieht man doch nochmal anders als sonst. Wenn man da sieht, wie diese junge Russin da steht und den Verkehr regelt, wenn man da sieht, wie die internierten Gefangenen aus Frankreich, aus Belgien, wie frei die sind, mit so einer Fahne und verhungert, aber leuchten, oder wie so eine Alte durch die Trümmer..., oder wie dort die Franco-Leute vor Hitler nach Spanien gezogen sind, wie dort der alte König langsam mit den Fähnchen, weiß der Kuckuck, - und das alles auf dieser Mauer. Das hat man doch in keinem anderen Film. Das ist doch was ganz Sinnliches, das ist doch nicht intellektuell behauptet, sondern das ist doch wirklich die Beschwörung des Geschichtsraumes, so

etwa, wie wenn man einmal fähig ist, an einem bestimmten Punkt zu fühlen: Hier war das. (...)

Frage: Hast du eigentlich vorher schon mal einen Mauer-Film geträumt, so für dich?

J.B.: Keinen Mauer-Film. Aber ich habe geträumt, daß ich Szenen an der Mauer... Ich wollte natürlich immer an die Mauer ‘ran, die ungeheuerliche. Das ist doch klar: das Bewußtsein, eingesperrt zu sein, in einem Ghetto zu sein, in einer Art Gefängnis, das wurde doch immer stärker. Und das wurde zwar jetzt aufgebröselst und verfremdet dadurch, daß unsereiner - wofür man sich schämte - das Privileg hatte, in den achtziger Jahren ab und zu rausgelassen zu werden. Aber das wurde nicht schwächer.

Ich durfte ja nach Paris, nach Oberhausen und nach London, nach Edinburgh. Und man kam immer angeknatschter zurück zu seinen Eigenen, die nie hinausdurften. Man konnte ja nie mehr reden über die Erlebnisse. Und das hat die Sache ja nicht verringert. Aber daß man selber wieder in das Mauerloch reinkroch, freiwillig, wurde von Mal zu Mal absurder. Man hat auch die Mechanismen immer deutlicher gesehen: Daß man also auf einmal entweichen konnte, durch diese tausend Wachen durch, das ging natürlich in die Träume rein, wie bei jedem Menschen. Natürlich hatte man innerlich gewisse Sequenzen schon vor Augen. Aber das war nicht so bewußt, wie: Du machst einen Film. Deshalb war das ja so völlig irre, auf einmal einen Film machen zu können und auf einmal da so herangehen, als wäre nichts.

Das Groteske ist aber, daß man mir z.B. Ästhetizismus vorwirft. Und da werde ich wütend. (...) ‘Ästhetisch’ meint doch, daß die Oberfläche, das Arrangement, daß das wichtiger ist als die Sache. Das ist aber absurd, denn der Film ist für mich durchlebt. Und die Form, die ich sehe, die kommt ja aus dem Erleben, aus der Betroffenheit, aus jedem Moment völligen Lebens. Das ist ja nicht irgendwie hineinprojiziert.

Aber was die mit ihrem Ästhetik-Vorwurf meinen, ist immer eine Verselbständigung. (...) Sie wollen eigentlich sagen: “Du tust ja...” Und ich merke auch, es ist eine Art Abneigung dem Künstler gegenüber. Sie argwöhnen, daß ich Künstler sein will. (...)

Das Gespräch führten Lilly Grote und Helma Schleif am 14. Januar 1991 in Berlin.

Biofilmographie

Jürgen Böttcher, geb. 8. Juli 1931 in Frankenberg, Sachsen. 1949-54 Studium der Malerei an der Akademie für Bildende Künste in Dresden. Danach als freischaffender Maler und Dozent tätig. 1955-60 Regiestudium an der Hochschule für Filmkunst in Babelsberg.

Filme (Auswahl)

1957 *Der Junge mit der Lampe*; 1960 *Notwendige Lehrjahre*; 1961 *Drei von vielen*; 1962 *Ofenbauer*; *Im Pergamon-Museum*; 1962/63 *Silvester*; 1963 *Stars*; *Charly und Co*; 1964 *Barfuß und ohne Hut*; 1966/90 *Jahrgang 45*; 1967 *Der Sekretär*; 1967/68 *Tierparkfilm*; 1968 *Ein Vertrauensmann*; 1969 *Arbeiterfamilie*; 1971 *Song International*; 1972 *Wäscherinnen*; 1973 *Wer die Erde liebt*; 1973/74 *Erinnere dich mit Haß und Liebe*; *Die Mamais*; 1976 *Großkochberg - Garten der öffentlichen Landschaft*; 1976/77 *Ein Weimarfilm*; 1977 *Im Lohmgrund* (Forum 1987); *Murieta*; 1978 *Martha*; 1981 *Potters Stier*; *Venus nach Giorgione*; *Frau am Klavichord*; 1984 *Rangierer*; 1985 *Kurzer Besuch bei Hermann Glöckner*; 1986 *Die Küche* (Forum 1987); 1987 *In Germien* (Forum 1988); 1990 Uraufführung von *Jahrgang 45* im Rahmen des Internationalen Forums des Jungen Films; DIE MAUER.

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, 1000 Berlin 30 (Kino Arsenal)
Druck: graficpress