

# 16.internationales forum des jungen films berlin 1986

# 3

36.internationale  
filmfestspiele berlin

## 2 Filme von Werner Schroeter

DE L'ARGENTINE (1983 - 86)

DER ROSENKÖNIG (1984 - 86)

### DE L'ARGENTINE

Zum Beispiel Argentinien

Land	Frankreich 1983 - 85
Produktion	Out One/FR 3/Ministère de la culture

Regie, Buch	Werner Schroeter
-------------	------------------

Kamera	Werner Schroeter, Carlos Bernardo Wajzman
--------	--

Ton	Abelardo Kuschnir
-----	-------------------

Schnitt	Catherine Brassier, Claudio Martinez
---------	---

Regieassistentz	Martha Serrano
-----------------	----------------

Ausführender Produzent	Richard Takvorian
------------------------	-------------------

Mischung	Elvire Lerner
----------	---------------

Uraufführung	2. 12. 1985, Cinémathèque Française, Paris
--------------	---

Format	16 mm, Farbe
--------	--------------

Länge	91 Minuten
-------	------------

### Zu diesem Film

Der Film geht auf einen Besuch Werner Schroeters in Argentinien im Jahre 1983 und auf einen Workshop zurück, den er dort mit Studenten noch zur Zeit der Militärdiktatur leitete. Zur Vorbereitung eines späteren Films entstanden damals 40 Stunden Interviewmaterial auf Video. Auf Druck der Behörden mußte Werner Schroeter den Workshop abbrechen und das Land verlassen, 1984 setzte er die Arbeit an dem Film anlässlich einer Theaterinszenierung fort; 1985 konnte er den Film dank der Hilfe eines französischen Produzenten zuende drehen und schneiden.

Der Film gibt anhand von Interviews mit Angehörigen von 'Verschwundenen', mit Vertreterinnen der Bewegung 'Mütter der Plaza de Mayo', mit Politikern, Personen des öffentlichen Lebens und der Kirche ein Bild der Zustände in Argentinien in der Zeit der Militärdiktatur und danach. Die Filmschauspielerin Libertad Leblanc spricht über ihr Verhältnis zu Evita Peron und die italienische Journalistin Oriana Fallaci diskutiert mit argentinischen Journalisten über deren Verantwortung. Neben den dokumentarischen Sequenzen stehen aber auch fiktive, satirische oder phantastische Szenen; die Figur Galileo Galileis erscheint als Leitmotiv. Aus diesen verschiedenen Ebenen setzt der Film ein vielschichtiges Bild der argentinischen Gegenwart zusammen.

„Das Verschwinden von Menschen ist schlimmer als der Tod. Schlimmer als vieles andere. Der Tod läßt sich begreifen, manchmal auch erklären, nicht aber das Verschwinden von Menschen.“

„Die Verfolgung konzentrierte sich auf die Armen, die einfachen Leute, die Arbeiter. Sie wollten uns das Recht nehmen zu denken. Die argentinische Geschichte ist blutgetränkt, und es ist immer das Blut des Volkes. So erging es den Gauchos, den Indianern. Und immer gab es Herren, die mordeten. Jeder Bürger sollte diese Geschichte überblicken und Partei ergreifen. Einen Mittelweg gibt es nicht ... Hoffentlich entwickelt sich in Europa, wo dieser Film gezeigt wird, ein Bewußtsein für die Lage Lateinamerikas.“

(Aus den Dialogen des Films)

### DER ROSENKÖNIG

Land	Bundesrepublik Deutschland/ Portugal 1984 - 86
------	---

Produktion	Udo Heiland Filmproduktion/ Paolo Branco
------------	---

Regie	Werner Schroeter
-------	------------------

Buch	Werner Schroeter, Magdalena Montezuma, unter Mitarbeit von Rainer Will
------	--

Kamera	Elfi Mikesch
--------	--------------

Ton	Joacquin Pinto, Vasco Pimentiel
-----	---------------------------------

Dekor und Kostüme	Caritas de Witt
-------------------	-----------------

Schnitt	Juliane Lorenz
---------	----------------

Kameraassistentz	Wolfgang Pilgrim
------------------	------------------

Regieassistentz	Rainer Will
-----------------	-------------

Script	Karina Fallenstein
--------	--------------------

### Darsteller

Anna	Magdalena Montezuma
Arnold	Antonio Orlando
Albert	Mostefa Djayam

sowie die Kinder von Sintra und Montiju

Uraufführung	1. Februar 1986, Rotterdam
--------------	----------------------------

Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.66
--------	------------------------

Länge	103 Minuten
-------	-------------

**Exposé für einen Film von Werner Schroeter nach einer Idee von Werner Schroeter unter Mitarbeit von Magdalena Montzuma und Rainer Will**

Die verschiedenen Kulturkreise stimmen in der Verehrung der Rose überein.

Für das Altertum ist die Rose die eigentliche Blume der Göttin Venus und bis auf den heutigen Tag sind Rosen ein Zeichen der Liebe, einer Liebe freilich, die oft mit der Idee des Schmerzes, ja des Todes verbunden wird. Gleichzeitig Symbol für Vollendung und Vergänglichkeit, ist die Rose eine vielschichtige Chiffre des Menschen für seine Sehnsucht, sei es, daß sie im Irdisch-Erotischen oder in mystischer Ekstase jenseits der Zeit ihre Erfüllung sucht. Auf dem Boden gesicherter Tatsachen, logischer Schlüsse und vorsichtiger Berechnungen gedeiht diese Sehnsucht nicht. Eine gewisse Maßlosigkeit, ein Ungenügen an der Welt ist dem erotischen und religiösen Menschen gemeinsam. In Ritualen, die oftmals den Verlust des begrenzten Ichgefühls zum Ziel haben, versuchen beide, zwischen dem auf Selbsterhaltung bedachten Ich und der als Rätsel empfundenen Welt eine Vereinigung zu erreichen. Wo die Sehnsucht als seelische Bewegung sich nicht selbst genügt, setzt sie sich ein Objekt, dessen Unerreichbarkeit Bedingung wird: ein Idol.

In der mittelalterlichen Legende von Simeon, dem Säulenheiligen, der über Jahre von der Menge erhalten und verehrt wurde, zeigen sich zwei Aspekte des Idols, die meines Erachtens seinen verschiedenen Formen gemeinsam sind: Distanz und Unbeweglichkeit, Eigenschaften, die in den verschiedensten Kulturen zu beobachten sind. Dort läßt sich auch zeigen, daß die Idee des Idols mit der des Opfers eng verbunden ist. Nur durch das Opfer scheint die Überwindung der Distanz möglich, nach der die Sehnsucht verlangt und die sie zugleich fürchtet. Zuweilen muß das Idol sich opfern oder geopfert werden, wie in den rituellen Königsmorden bestimmter Völker oder im Christentum, zuweilen zeigt es sich gefräßig und verschlingt die sich darbietenden Anhänger.

In unserer säkularisierten Welt haben auch die Idole ihre Transzendenz verloren und ein oftmals banales Aussehen bekommen. Ungebrochen aber ist das Bedürfnis nach ihnen. Leicht geschieht es da, daß sich die Sehnsucht aus einem Liebesobjekt ein Idol bildet und damit den Geliebten zwar erhöht, aber auch entmenschlicht.

Der geplante Film befaßt sich mit dieser Thematik. Die Rose soll darin das bestimmende Leitmotiv sein, als Symbol für eine Leidenschaft, die sich selbst verzehrt, deren Wesen kaum durch die Frage nach dem 'Warum' erfaßt wird.

Der Film will daher auch poetisch, nicht episch-logisch begriffen sein.

### Zu den Personen

Bevor Arnold auftaucht, war Alberts eigentliches Interesse die Rosenveredelung. Er sieht darin mehr als den rein materiellen Vorgang. Vergleichbar der Suche der Alchimisten, denen die Umwandlung der Elemente zugleich eigene geistige Wandlung bedeutet, ist für ihn das gärtnerische Bemühen um die ideale Rose mehr als der handwerkliche Vorgang zur Herstellung eines Produktes, es ist der Versuch, ein Traumbild zu erreichen. Freilich ist ihm das nicht bewußt. Er gehört nicht zu den Menschen, die sich durch verstandesmäßige Reflektion Rechenschaft darüber geben, was sie tun. So kann es geschehen, daß Albert in seiner Beziehung zu Arnold in archaische Formen verfällt, die brutal erscheinen. Sein Verhalten zu seinem gefangenen Idol erinnert an das Verhalten primitiver Stämme gegenüber ihren Königen. Vergl. Elias Canetti: 'Masse und Macht', S. 157, über afrikanische Stammeskönige: „Er ist gar nicht oder nur zu gewissen Zeiten sichtbar. Er darf gar nicht oder nur nachts oder zu besonderen Gelegenheiten seinen Palastbezirk verlassen ...“

Da Arnold nicht unter der Behandlung zu leiden scheint, kann man Albert keine sadistischen Motive unterstellen. Er liebt Arnold, aber nicht wie einen Menschen, sondern in der Art, wie er seine Rosenstöcke und seine Träumereien liebt, als Gegenstand und als Teil seiner selbst zugleich. Arnold beherrscht sein Denken völlig und ist zugleich sein Opfer. Unfähig, sich diesem Bann zu entziehen, geht Albert in seinem Ritual immer weiter.

Das Ritual, ursprünglich auf die Macht beschränkt, überwuchert allmählich Alberts Alltagsbewußtsein. Es verlangt nicht mehr nach Wiederholung, sondern nach einer endgültigen Steigerung.

Zuletzt fällt für ihn das Bild des Rosenstocks mit dem Arnolds zusammen.

Dieser Frevel wird von den Rosen selbst gerächt, die, da die Geschichte nicht auf einer vordergründigen Realitätsebene erzählt wird, die Funktion mythischer Naturkräfte übernehmen.

Anna, viel skeptischer und reflektierender als ihr Sohn, sieht die Entwicklung kommen, ist aber unfähig, etwas dagegen zu tun.

Durch jahrelanges ausschließliches Zusammenleben mit ihrem wortkargen, unbeirrbar in seiner eigenen Welt lebenden Sohn und durch stete Beschäftigung mit den gesetzmäßigen Wachstumsvorgängen um sich herum, hat sie sich daran gewöhnt, Entwicklungen als unabänderlich hinzunehmen. Freilich ist sie weit davon entfernt, damit in Einklang zu stehen. Wie aus ihren Tagebuchaufzeichnungen, die sie geheimhält, hervorgeht, macht das Verrinnen der Zeit, die Unumkehrbarkeit allen Lebens, ihr Angst. Da sie Glück für sich nicht mehr erwartet, sucht sie einen Sinn, und zwar in den Dingen, die dem Tod nicht unterworfen sind, in der Musik, in der Malerei.

Jetzt, da sie Zeugin einer Leidenschaft wird, die, in einem Augenblick entstanden, ganz in der Gegenwart aufgeht und deren Zukunft schon die Vernichtung in sich trägt, verfällt sie auf die absurdesten Mittel, ihre Welt der künstlichen Dauer zu retten, vielleicht nur mit halbem Herzen, da sie den Zusammenbruch ebenso fürchtet wie herbeisehnt.

So spricht sie nie offen mit ihrem Sohn über sein Verhalten, sondern nur in Andeutungen. Ihre Blicke sagen umso mehr. Unter dem Besitzanspruch dieses unerbittlich wachsamem Blicks verschließt sich Albert mehr und mehr, ja es ist möglich, daß er dadurch noch schneller in die Richtung getrieben wird, von der er eigentlich abgehalten werden sollte.

Am rätselhaftesten ist das Verhalten Arnolds. Er spricht kaum, immer ist etwas Fremdes um ihn, das sich nicht mitteilen kann. In seiner Passivität scheint er dem vegetativen Leben der Pflanzen verwandt. Er hätte die Möglichkeit, seine Situation zu verändern, aber er verzichtet darauf, ja er macht sogar ein Spiel daraus, diese Freiheit geheimzuhalten. Man kann annehmen, daß er Albert liebt, da er immer wieder freiwillig zurückkehrt. Durch den völligen Verzicht der Gewalttätigkeit, die latent jedem Liebesanspruch zu Grunde liegt, bringt er sich unausweichlich in die Position des Opfers. Dabei ist er jedoch, und das ist das Wesentliche, frei von Angst. Seine völlige Hingabe hat etwas Kindliches, in der Konsequenz, mit der er sie liebt, freilich auch etwas Erschreckendes, fast Mythisches.

Arnold ist die irrealste Figur in diesem Spiel, er ist der Rosenkönig.

### Interview mit Werner Schroeter

Von Ula Stöckl

*Frage:* Ich habe die Filme nicht gesehen, weder den aus Argentinien noch den ROSENKÖNIG, ich habe aber die ganze Entstehung mehr oder weniger mitgekriegt und möchte Dich fragen, worüber Du jetzt am liebsten sprechen würdest. Ich meine, man kann über den finanziellen Hintergrund reden, ich finde das ganz bezeichnend für die Art und Weise, wie jemand wie Du und vielleicht auch andere Leute heutzutage Filme machen müssen.

*Schroeter:* Das kann man, glaube ich, besser an Hand von dem Argentinien-Film erklären.

Also, das ist ein ganz organisch entstandenes Projekt; 1983, zur Zeit der dortigen Militärdiktatur, habe ich dort einen Workshop geleitet mit 105 Studenten. Der hatte unter anderem die argentinische Realität zum Thema und das hat anscheinend den damals Herrschenden so mißfallen, daß sie uns gedroht haben, man müßte den Workshop aufgeben. Gleichzeitig entwickelte ich aber gerade dadurch ein besonderes Interesse an der Sache. Denn ich finde das entsetzlich, dieses Zurückweichen vor irgendwelcher scheußlichen Gewalt. Ich kam deswegen ein Jahr darauf, also zur Zeit der Demokratie unter Alfonsín, im September/Oktober 84 zurück nach Argentinien, habe da ein Theaterstück inszeniert und die Arbeit an

diesem Projekt, das wir damals mit diesen Studenten geplant hatten, es sollte halb Dokumentar-, halb Spielfilm sein, wieder aufgenommen. Und dann habe ich versucht, in Deutschland Leute zu finden, die sich dafür interessieren würden, das Projekt weiterzumachen. Da habe ich natürlich niemanden gefunden.

Es ging mir aber nicht darum, nur die Vergangenheit in ihrem ganzen Schrecken aufzubauen, die argentinische Vergangenheit, sondern es ging mir eigentlich auch darum, wie die Leute heute, das heißt 84 und 85, zu dieser Vergangenheit stehen.

Gut, dafür brauchte man eben einen Produzenten. Bei deutschen Fernsehanstalten gab's also kein Interesse dafür nach dem Motto 'was ist schon dran an Argentinien'. Aber dann fand sich jemand in Frankreich, der über das dritte französische Fernsehen FR 3 versuchte, den Film zu Ende zu produzieren.

Auf diese Weise fuhr ich im Frühjahr und im Sommer letzten Jahres (85) nochmal zurück nach Argentinien, habe die Dreharbeiten, die noch fehlten, vervollständigt, und dann habe ich voriges Jahr im Sommer den Film geschnitten. Nun ist er fertig als 1 1/2 Stunden Dokumentation. Wobei einen die Leute immer fragen, wieso man überhaupt Dokumentationen macht, weil sie ja so absolut unbeliebt sind und auf Desinteresse stoßen, dem Hörensagen nach. Dafür ist natürlich das Fernsehen die wirklich einzige Auffangstation.

Warum man so einen Film macht? Gut, bei mir ist das Interesse dadurch entstanden, daß ich aus äußerster Nähe am Objekt studieren konnte, was das heißt, unter allergrößten Zwängen zu leben. Und es ist ein Film über diese Zwänge. Aber ich spreche in dem Film nicht. Es ist ein Film, in dem nur die Leute sprechen, in dem nur die Argentinier reden, außer den drei oder vier Fragen, die ich stelle. Der Film ist ansonsten kommentarlos.

*Frage:* Hattest Du Zensuren beim französischen Fernsehen auszuhalten?

*Schroeter:* Ach, das ist ja das immer unbegreiflicher werdende Element, daß jeder Film kreative Arbeit ist, also auch ein Dokumentar-Film, und daß man nicht auf die Minute die Endlänge festlegen kann, während man den Film dreht. Beim Dokumentarfilm eigentlich noch weniger als bei einem Spielfilm, wo sich die Länge an Hand des Geplanten ausrechnen läßt, wenn auch nur grosso modo. Der Argentinien-Film war in der ersten Rohschnittfassung 2 Stunden 25 Minuten. Das erschien mir selber viel zu lang, viel zu konfus und viel zu wenig gebündelt. Aus den 2 Stunden 25 Min. habe ich dann die Endfassung von 91 Minuten hergestellt. Das französische Fernsehen beharrte aber auf seinem Kontrakt mit dem Exekutivproduzenten, daß der Film nur 59 Minuten dauern darf. Also wurde dann der Film für die Fernsehausstrahlung, die diesen oder nächsten Monat stattfinden sollte, verhackstückt.

Der Film, wie man ihn hier sehen wird, auf dem Forum in Berlin, ist die von mir geschaffene Originalfassung von 1 Stunde 31 Minuten. Gut, was in dieser französischen kassierten Fassung fehlt, ist eigentlich alles, was ich so als Kontrast oder im Rahmen dieser dokumentaristischen Collage dem permanenten Elend gegenüberstelle, das aus diesen Bildern spricht und was die Leute zu berichten haben. Ich versuche halt, die Trauer auch oft mit Komik aufzufangen, weil es unerträglich ist, bloß die Dokumentation eines solchen absoluten Leidensweges zu sehen und zu hören. Also, im Grunde genommen, was rausgenommen worden ist für das franz. Fernsehen, ist eigentlich alles das, was aus dem Film einen Film macht und was ihn über das reine Informationsmaterial hinaus bereichert und sehbar und hörbar macht.

*Frage:* Aber wie erklärst Du es Dir, daß man genau das, was dann eigentlich Dich ausmacht im Film, daß man das nicht haben will, obwohl man Dich haben will. Man legt Wert darauf, eine Arbeit mit Dir zu machen, aber dann will man Dich nicht.

*Schroeter:* Also gut, bezüglich des Deutschen Fernsehens legte man auf dieses Projekt gar keinen Wert, weder auf das Thema, auf das Sujet, noch auf mich. Das franz. Fernsehen legte wohl hauptsächlich Wert auf eine Dokumentation über Argentinien und weniger auf einen Film von mir. Aber der eigentliche Hintergrund ist der, daß die Verwaltungsmechanismen immer rigider

werden, daß früher, vor 10, 15 Jahren durchaus eine Toleranzschwelle in der Programmierung dagewesen wäre, daß man gesagt hätte, gut der Film dauert halt eine halbe Stunde länger, damit schiebst du halt das Programm eine halbe Stunde nach hinten. Aber ich meine, das ist ja eh noch nicht programmiert zu dem Zeitpunkt wo der Film zur sogenannten Abnahme gelangt von den Fernsehredakteuren. Das ist wiederum dieser blöde Ausdruck der Zeit- oder Wende-Politik, Wendezeitpolitik, das ist irgendwie überall sehr stark merkbar. Wenn du die Nachrichten anguckst in den letzten Monaten im Fernsehen, da finden sich inzwischen Kuriositäten, daß in einem Fernsehkrimi der Kommissar erschossen worden ist und daß das also landesweit bedeutend ist, oder ein Todesmemorandum auf eine Schauspielerin, die gar nicht mehr erwähnt worden wäre, wenn sie nicht in Dallas mitgespielt hätte.

Die Nachrichten verflachen immer mehr zu einer Betäubungspolitik ... Aber ich meine, das muß ja jeder, der versucht, sich kompromißlos rumzuschlagen gegenüber Produktionserwartungen, seit einigen Jahren spüren, wie schwer das ist, so einen liberalen Freiraum zu schaffen, der sich daher definiert, daß die Regierung, daß die Subventionierungen, daß das Fernsehen eine Verpflichtung haben, Kultur zu produzieren außerhalb eines kommerziellen Bereiches. Dieser Freiraum wird immer geringer, habe ich das Gefühl. Tatsache ist jedenfalls, daß ich mit meinen Spielfilm-Projekten, die ja immer auf Zusammenarbeit zwischen staatlichen Förderungen oder städtischen Subventionen und dem Fernsehen angewiesen sind, weil Filme, die einen hohen Anspruch haben, nicht von vornherein darauf zählen können, sich kommerziell zu rentieren. Daß ich also mit dieser Kombination zwischen Fernsehen und staatlicher oder sonstwie öffentlicher Subvention, seit 1983, also seit gut drei Jahren, auf taube Ohren stoße.

*Frage:* Also Palermo Wolfsburg war das letzte Projekt, zu dem Du richtig Geld gekriegt hast?

*Schroeter:* Nein, die letzten Filme waren *Der Tag der Idioten*, das war ja eine Koproduktion zwischen dem Bayerischen Fernsehen und einem Produzenten in München und da gab es, glaube ich, auch eine Drehbuchförderung für den Film. Und dann gab es *Das Liebeskonzil*, das war eine freie Produktion von dem Eckelkamp aus Duisburg.

Danach, was habe ich denn danach gemacht, ach so, der Film über die Philippinen, das war eine Produktion vom ZDF, wobei es lustig ist, daß der Film aus den Philippinen, der ja längst hätte gesendet werden können, noch nicht gesendet worden ist, und daß der *Tag der Idioten* im Bayerischen Fernsehen seit drei Jahren auf die Sendung wartet.

Also das nur nebenbei, wo man das Gefühl hat, die Filme gefallen den Leuten auch gar nicht und um Schwierigkeiten aus dem Weg zu gehen, lassen sie die in der Kiste, was ich auch wiederum ziemlich albern finde. Kurz und gut, für dieses Argentinien-Projekt war der eigentliche Anstoß diese Einladung vom Goethe-Institut nach Argentinien, das heißt, daß man da ein gewisses kleines Budget kriegt, mit dem man mit den Leuten arbeiten kann plus die Reise und die Aufenthaltskosten. Dann wurde das Projekt übernommen von FR 3 mittels des Produzenten Takvorian in Paris. Und im Fall des ROSENKÖNIGS war es ja so, daß das ein Film war, der überhaupt nur funktionierte, indem in allerletzter Sekunde, wo es wirklich notwendig war, diesen Film zu drehen, sofern man ihn noch mit der Magdalena lebend machen wollte, jemand das Geld geben mußte. Und das ist über private Darlehen gegangen mit Leuten wie der Kathrin Seiboldt und der Margaretha von Trotta und Trudeliese Schmitt, der Opernsängerin und einigen anderen. So hat das funktioniert, aber auf eine opferreiche Art und Weise, in der eben niemand bezahlt worden ist. Bis heute hat niemand sein Geld wiedergekriegt; ein totales Produktionschaos entstand auf diese Art und Weise. Das Wesentliche ist für mich bei dem ROSENKÖNIG, daß der Film überhaupt entstanden ist, weil das auch Magdalenas Wunsch war; das ist unsere letzte gemeinsame Arbeit und das war mir sehr, sehr wichtig. Da hat sich auch trotz größtem Einsatz aller Kräfte kein Fernsehen bereit erklärt, mit Argumenten, die ich nicht einsehe, zumal wenn ich das Ergebnis von dem Film betrachte.

*Frage:* Was waren denn die Einwände?

*Schroeter:* Also meistens hieß es, daß die Geschichte zu absurd sei, zu fern läge, nachdem man Filme gemacht hat wie *Palermo* oder *Wolfsburg* oder *Regno di Napoli* respektive, mit dem idiotischen deutschen Titel, *Geschwister von Neapel*, daß man dann gefälligst bitte auf diesem Pfad fortfahren und nicht in solche Phantasmagorien zurückgleiten solle und so weiter und so fort.

Jedenfalls Tatsache ist, daß sich niemand bereit erklärt hat, den Film zu fördern und auch das Fernsehen ihn nicht produzieren wollte. Die Zeit war maßlos eng, in der der Film entstehen mußte, Magdalena ist ja dreieinhalb Wochen nach dem letzten Drehtag gestorben; es war wohl einsehbar, daß man da nicht mehr zögern durfte und konnte. Auch im Nachhinein bei der Betrachtung der Rohschnittfassung haben sich Leute vom Fernsehen so negativ geäußert, daß sie nichts dazu geben wollten, um es fertigzustellen. Gut, das ist das Recht jeder Redaktion zu sagen: das gefällt mir nicht und damit wollen wir nichts zu tun haben, es betrifft aber in letzter Zeit, so weit ich feststellen kann, eigentlich nur sogenannte ausgefallene oder Kunstprojekte; es betrifft die anderen Projekte nicht. Und ich finde, da ist die Verteilung der Mittel inzwischen der aktuellen Politik angepaßt. Es ist sehr klar ersichtlich, wie und warum und wieso das funktioniert.

*Frage:* Würdest Du sagen, daß phantastische Produkte für die bestehende Programmstruktur bedrohlich sind, oder worin würdest Du sonst die Ängste sehen?

*Schroeter:* Es ist doch klar, daß sich die Leute natürlich nicht von vornherein auf eine positive Reaktion seitens ihres Publikums verlassen können.

Das ist selbstverständlich, und in dem Maße, in dem so etwas immer weniger und weniger produziert wird, entsteht natürlich so auch eine schindeldachartige Talfahrt im Publikumsrezeptionsvermögen, so daß es letzten Endes ganz klar wird, daß ab einem bestimmten Zeitpunkt, wenn seit langer Zeit so eine Herausforderung gesamt-künstlerischer Art an ein Fernsehpublikum nicht gestellt worden ist, daß dann die Ablehnung vorprogrammiert ist.

Aber das ist nicht die Blödheit des Publikums, sondern das ist eine fluktuierende, dauernd in Bewegung gehaltene Verflachung mittels eines Programms, das von vornherein nichts fordert, über Jahre und Jahre hinweg. Hinterher ist die Erwartungshaltung des Publikums betreffs der Produkte, die im Fernsehen gezeigt werden, so niedrig geschraubt, daß alles andere als abseitig gilt und das ist im Grunde genommen ein Verbrechen am Publikum, die Limitierung eines Kulturauftrages auf eine Publikumsbeliebtheitsstufe zu setzen. Ich meine, der Kulturauftrag besteht darin, sich auszudrücken und etwas auszudrücken und Kunstwerke zu schaffen, aber nicht, beim Publikum beliebt oder unbeliebt zu sein. Da muß man auch manchmal in Kauf nehmen, daß es richtige Untalente gibt, die sich mit Scharlatanerie in eine angeblich extreme Kunstposition irgendwie reinschleichen. Aber dieses Risiko ist so klein, was sich sehr schnell zeigt, dieses Risiko müssen auch Fernsehredakteure durchhalten: daß sie mitunter Produkte kriegen, die nur präventiv sind und nichts weiter. Ich finde einfach, es ist mutlos, außerdem wenig respektvoll den Leuten gegenüber, die arbeiten. Ich meine, ich arbeite so lange in Deutschland, aber zum Glück auch im Ausland, habe aber hier fürs Fernsehen ziemlich viele Sachen gemacht und die Leute konnten eigentlich immer recht zufrieden sein, zumal viele meiner Filme für sie Preise gewonnen haben, sogar fernsehinterne Preise, wie den Adolf-Grimme-Preis. Also sie können nicht sagen, meine Filme haben das Publikum dermaßen geschockt und es war so widerlich und sie haben damit solche Enttäuschungen erlebt, daß sie mir nicht im Falle von ROSENKÖNIG hätten helfen können, im Vertrauen auf eine mögliche interessante Arbeit.

Zumal die Summen, die für einen Film wie DER ROSENKÖNIG gefordert wurden, sehr gering waren: Was man da gefordert hat, das waren 380.000 DM, wobei heute jeder Kommissar doch schon fast eine Million kostet.

*Frage:* Sag mal, ich kann ja nun Magdalena nicht mehr fragen, wir alle können Magdalena nicht mehr fragen, aber Du hast sie so gut gekannt und Du sagtest ja auch, das war die letzte gemeinsame Arbeit. Aus dem Wort gemeinsam möchte ich jetzt die Frage ableiten, was hat der ROSENKÖNIG für Magdalena bedeutet?

*Schroeter:* Ja, da hast du allerdings recht, daß man sie selber fragen müßte. Ich kann höchstens dazu sagen, ich habe die Idee für diesen Film im Juni 1982 gehabt und zwar bin ich aufgewacht und habe einen Traum gehabt, in dem die Geschichte sich so traumlogisch darstellte. Dann habe ich die Idee aufgeschrieben, daraus habe ich das Exposé entwickelt, schon unter Mitarbeit von Magdalena und unter teilweiser Mitarbeit von Rainer Will. Dieses Exposé wurde von Magdalena mit einem Vorwort versehen und dann wurde es rumgeschickt, um Geld damit zu finden. Gut, das hat nicht geklappt. Gleichzeitig arbeiteten wir aber weiter daran und haben Dialoge erfunden. Magdalena hat sich sehr auf dieses Sujet eingelassen und hat unheimlich präzise daran gearbeitet. Die Hälfte der sichtbaren Ideen im Film sind von ihr, die Hälfte des Konzepts sicherlich und auch des Dialogs. Es war eine Zusammenarbeit, es lag ihr sehr viel daran, daß das entstand. Und zwar zu einem Zeitpunkt, wo weder die Ärzte noch ich selbst daran geglaubt haben, daß Magdalena das überhaupt psychisch und physisch noch durchstehen könnte. Aber sie hat es. Indem sie ihre letzten Kräfte mobilisierte, hat sie sicherlich eine schönere Zeit verbracht, als wenn sie auf dem Totenbett gelegen hätte. Aber wie sie selber das einschätzen würde, das wird ein Geheimnis bleiben.

Ach so, ich habe einen Fehler gemacht, es gab ja doch eine Subvention, und zwar gab es eine Subvention von hier, von der Filmförderung in Höhe einer Drehbuchprämie, von 10.000 Mark, die dazu dienen mußte, daß man ein Drehbuch schreibt, aufgrund eines eingereichten Treatments oder Exposés. Da kriegt man also zu Beginn der Arbeit 5.000 Mark ausbezahlt und den Rest bei Abgabe des Drehbuchs. Aber dieses Drehbuch konnte nie fertig werden, weil wir aufgrund der geschilderten Situation gezwungen waren, den Film schnell zu drehen. So bestand dann das Drehbuch aus lauter losen Zetteln, vielleicht aus 40 handschriftlichen Zetteln mit den Dialogen und sonstigen Anmerkungen. So wurde der Film gedreht. Er entstand auch beim Drehen und veränderte sich dauernd. Und darauf hatte ich den Leuten von der Filmförderung vorgeschlagen, daß sie warten bis ein Drehbuch fertig ist; das Drehbuch konnte nur die präzise Abschrift von dem fertig gemischten Film sein. Da war aber der Warte-Atem von denen nicht lang genug, sondern sie haben mich gezwungen, das Geld zurückzuzahlen, die 5.000 Mark. Ich finde es bedauerlich, wenn die Phantasie so wenig reicht, daß selbst der Tod oder die tödliche Erkrankung von jemandem nicht das Vorgehen beeinflussen und ändern kann, damit überhaupt etwas zustande kommt. Also das hat mich schon gewundert ...

*Frage:* Wenn Du jetzt daran denkst, daß Du ja fast zwei Jahre gebraucht hast, um den Film überhaupt fertigzustellen ... Geht dem nicht auch schon wieder eine Odyssee voraus, die noch immer nicht beendet ist?

*Schroeter:* Man muß halt sagen, daß diesen ganzen Schuldenberg, der sich während der Produktion zum Teil auf mich gehäuft hat, ich sehr ernst nehme, denn das Geld kommt von Leuten, die ich sehr schätze, die in solch schwieriger Situation etwas gegeben und geliehen haben. Daß die etwas wieder kriegen, das ist noch in weiter Ferne, ich hoffe nicht in allzu weiter Ferne. Jetzt ist der Film halt so weit, daß er in einer Kopie vorliegt, dank der Spende von dem Filmbüro in Rotterdam.

Man kann ihn nun zum Verkauf anbieten. Und dann, wenn etwas zurückfließt, ist es selbstverständlich, daß das Geld zuerst die Leute kriegen, die am großzügigsten gehandelt haben.

*Frage:* Bist Du denn im Besitz des Negativs?

*Schroeter:* Das Negativ liegt zur Zeit bei der Bavaria. Die Rechts-situation ist völlig ungeklärt, weil ich den Film gedreht habe, ohne je mit einem Produzenten einen Vertrag gemacht zu haben. Das heißt, es kann auch kein Produzent mit Autorenrechten meinerseits umgehen, das heißt, Zweitverträge mit jemandem schließen. Sehr verworren, die Geschichte. Außerdem hat das Negativ aus mir noch immer düsteren Gründen eine wahre Odyssee durchgemacht. Es landete unter einem anderen Titel in London und kam dann im Filmkopierwerk der Bavaria an, wobei drei Negativrollen fehlten. Das ist ein anderer qualvoller Aspekt: der Film hat eine hervorragende Bildästhetik, mit der Elfi Mikesch als Kamerafrau. Sie hat eine ungeheure Brillanz, die notwendig für das ästhetische Niveau des Films ist. Es sind jetzt lauter Dupnegative an den Stel-

len eingeschnitten, wo das Originalnegativ fehlt; das sieht dann entsprechend aus. Aus einer alten Arbeitskopie ein Dupnegativ herzustellen, und das mit dem hervorragenden Negativ zusammenschneiden zu müssen, gibt bereits einen totalen ästhetischen Einbruch an verschiedenen Stellen. Bis zum allerletzten Schluß hatte dieser Film solche Handicaps zu überwinden.

Abgesehen von der schwierigen Situation, in der er entstand, und dem emotionalen Druck und Gefälle in dieser Produktion ist das Negativ noch teilweise veruntreut worden. Na, das Wesentliche ist immerhin, daß es den Film jetzt gibt, damit fällt mir ein Stein vom Herzen, auch wenn noch tausende Kiesel warten, daß sie abgeräumt werden, unter anderem diese qualvollen Verpflichtungen, irgendwelche Zahlungen zu machen. Das muß man halt verdienen, das Geld, irgendwie muß es Leute geben, die sich für den Film interessieren, in diesem Fall das Fernsehen. In Deutschland glaube ich nicht, aber das Schweizer Fernsehen, vielleicht das Holländische Fernsehen, hoffentlich das Englische und das Italienische. Auf diese Weise käme etwas Geld rein, so daß man langsam anfangen könnte, den Leuten zurückzuzahlen oder auch die Mitarbeiter zu bezahlen.

*Frage:* Du hast den Film mit Magdalena gedreht und der ROSENKÖNIG ist eben der letzte, weil sie gestorben ist. Wie würdest Du definieren, ja, es ist so schwierig darüber zu reden; was war Magdalena oder die Zusammenarbeit mit Magdalena für Dich?

*Schroeter:* Es war eigentlich eine Lebensform, wobei ich korrigieren muß, wir haben fast alle Filme zusammen gemacht und zwar schon zu Anfang. Das heißt von 1968 im Frühjahr bis 1975/76 haben wir alles wirklich zusammen gemacht, auch das Theater. Dann haben wir angefangen, uns zeitweise zu trennen. Magdalena blieb in Bochum und spielte unter der Regie von Fernandez und Zadek und anderen Leuten; ich machte meine eigenen Sachen, das war notwendig. In dieser Zeit habe ich zum Beispiel Filme gemacht wie *Regno di Napoli*, an dem Magdalena nicht mitgearbeitet hat, und die *Weißer Reise*, wo sie auch nicht mitgearbeitet hat. Dann kam *Palermo*, da hat sie wieder mitgespielt. Es waren also mit kleinen Unterbrechungen alle Filme mit ihr. Eigentlich auch alle Theaterarbeiten, mit kleinen Ausnahmen. Mich hat das zu Lebzeiten von Magdalena nicht belastet, mit ihr zu arbeiten. Es ist nicht eine Frage von Wellenlänge, es gab da so eine merkwürdige Art von Einverständnis und gemeinsamer Kreativität über große Unterschiede in den Persönlichkeiten hinweg, denn das ist ja die Voraussetzung, sonst gibt es kein Spannungsfeld. Magdalena war ja nicht jemand, der immer ja und Amen sagte; ihr Beitrag war mindestens 50 % in unserer gemeinsamen Arbeit. Nun ist es aber so, daß mich, als wir den ROSENKÖNIG machten und wir beide wußten, daß es die letzte gemeinsame Arbeit sein wird, auch die Idee, daß Magdalena stirbt, weniger belastet hat, als die Frage, wie sie stirbt. Denn eines ist ganz klar, sterben müssen wir alle, und das sage ich nicht so hingeschwafelt, sondern aufgrund ziemlich vieler Erfahrungen mit diesem Phänomen des Todes. Ich fand nicht den Tod das Entsetzliche und das Endgültige, sondern die Art und Weise, wie man damit umgehen kann; und ich glaube, das Experiment, was wir da gewagt haben, sozusagen bis zum Exitus zu arbeiten und zusammen zu sein, daß das einfach wunderschön war.

Für mich ist die Endgültigkeit dieses Abschieds insgesamt gesehen schwer, aber ich könnte es nicht limitieren auf einen künstlerischen Verlust. Das war irgendwie selbstverständlich, daß wir, wenn wir zusammen waren, etwas gearbeitet haben und etwas erfunden haben. Das war die Traumebene über den Alltag hinaus, unsere künstlerische Zusammenarbeit, und die war selbstverständlich geworden für uns. Bis auf die Unterbrechungen, wobei wir das Gefühl hatten, man soll lieber mal sehen, wie man sich voneinander unabhängig äußert und arbeitet, was aber nie hieß, daß die Beziehung abgerissen wäre.

*Frage:* Und die Pausen ja auch ein künstlerischer Ausdruck sind in einem Werk.

*Schroeter:* Wir beide sind in diesem Beruf, in unserer Arbeit völlig autodidaktisch vorgegangen. Magdalena war ja Kunststudentin und Sprachstudentin. Sie hatte dann von dem akademischen

Betrieb die Nase voll, war aber eine wunderbare Malerin geworden, ganz unabhängig von irgendwelchen akademischen Lernprozessen. Sie war so selbstkritisch, daß sie in sich selbst als Malerin zwar ein gewisses Vertrauen hatte, im Grunde genommen aber diese Arbeiten nicht sehr hoch einschätzte. Sie ist dann voll in den vitalen Prozeß mit mir eingestiegen; zusammen haben wir völlig naiv eine neue Welt erfunden. Sie fing mit 8 mm Filmen an und landete dann vier Jahre später am Hamburger Schauspielhaus mit Emilia Galotti. Magdalena hatte nie Theater studiert, nie Theater gelernt. Alle diese Felder, diese Ausdruckfelder in unserem gemeinsamen Leben haben wir uns erarbeitet auf eine ganz spontane Art und Weise. Ich sage, das war Bestandteil des Lebens und darum müßte die Frage sein, wie man überhaupt umgeht mit dem Verlust von Menschen, die in der Erinnerung so stark präsent sind; nicht, wie man weiterarbeitet ohne die Person. Und die Weiterarbeit ohne Magdalena – es wäre eine Schande für sie, wenn ich nun deswegen frustriert dazusitzen würde und mit niemand anderem arbeiten würde.

Das ist auch wirklich gar nicht meine Mentalität. Schön an der Geschichte ist, daß wir es geschafft haben, von Magdalenas und von meiner Seite, zwar mit Anstrengung, aber ohne Überanstrengung, diesen Film noch zu machen, im Bewußtsein, daß wir was ganz Kostbares tun. Und das haben wir geschafft.

*Frage:* Nur sehr wenige Leute entwickeln bei einer künstlerischen Äußerung ein Gefühl dafür, daß es vielleicht etwas Einmaliges ist, in der Form sowieso nicht reproduzierbar oder wiederholbar. Die Frage von Ästhetik spielt heutzutage auch weniger und weniger eine Rolle. Ich weiß nicht, wie Dein Eindruck dazu ist?

*Schroeter:* Es gibt schon eine sehr hochgeformte, kommerzielle Ästhetik, siehe die Videoclips, die Werbung, siehe viele, viele Sachen, auch die Ästhetik der amerikanischen Filme von heute, die eine bestimmte dramaturgische Ästhetik ist. An sich müßte Ästhetik eigentlich das Transportmittel von weitergreifenden Inhalten sein, und zwar von Inhalten, die man anders als mittels dieser speziellen Ästhetik nicht darstellen kann. Diese Ästhetik ist notwendig, um das Gesamte zu transportieren. Das ist künstlerische Form. Und darauf wird, glaube ich, heutzutage wenig Wert gelegt. Es ist einfach so, daß ein gesamtgesellschaftlicher Ausdruck mit aller Konsequenz, der sich nicht an gebräuchlichen Standards orientiert, daß der fremder wirkt denn je. Das heißt nicht, daß man es nicht dauernd versuchen muß. Ich bin mit dem Programm, das ich so sehe, nicht zufrieden. Ausnahmen gibt es natürlich immer. Tarkowskij hat sich nie darum geschert, der macht seine Filme wie er sie machen muß. Hat auch komischerweise immer wieder Glück, daß er Geld findet.

Das ist zum Beispiel so eine Ausnahme. Oder ein Cineast, den ich über alles schätze, den Robert Bresson, der hat zwar ungeheure Schwierigkeiten, Geld zu finden, für seine genialen Filme, aber eines Tages gelingt es dann doch, wobei gerade dieser wunderschöne Film *L'argent* vor zwei oder drei Jahren ein kommerzieller Flop in Frankreich war, das haben die Leute nicht mal sehen wollen. Jedenfalls, der Bresson hat ja bis auf den heutigen Tag ungeheure Schwierigkeiten, seine Filme zu finanzieren, weil er keinen Schritt zurück geht mit seinem Qualitätsanspruch.

*Frage:* Hast Du irgendwelche Utopien für filmästhetische Entwicklung oder Präsentationen oder Wiedergabe?

*Schroeter:* Ja sicher, ich habe das Gefühl, daß man mit der Form im Film noch viel extremer umgehen muß. Das Medium ist bereits wie die Fotografie so etwas von banal und platt geworden, daß alles die ewige Wiederkehr von denselben Klischees sein muß. Ich meine, der Film hat sich auch selber ausgebeutet, wie jede Darstellungsform; nicht umsonst hat es in der Bildenden Kunst auch immer neue Bewegungen gegeben, einen ganz anderen Umgang mit Farben oder Materie, daß man z.B. anfängt, die Farbe mit der Hand auf das Bild zu klatschen. Ich habe keine Lust, jetzt über bildende Kunst zu reden, aber es ist ja generell so, daß sich das Medium wahnsinnig abnutzt und es kann sich bestimmt nicht erneuern, indem man immer wieder das Gleiche nachmacht. Es gibt ganz interessante Essays über die Fotografie, ich glaube, einer ist von der Gisèle Freund (ich kann mich aber auch täuschen) wo sie feststellt, daß die Fotografie als solche, die damals ja eine neue

Kunst, ein neues Medium war, daß die bereits 1875 tot war. Sie setzt die Industrialisierung, die Kommerzialisierung der Fotografie bereits vor den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts an, dabei war die Fotografie damals gerade 40 Jahre alt. Und ich glaube, daß der Film, der ja nun über 80 Jahre existiert, als Medium wahnsinnig erneuerungsbedürftig ist, aber in einem ganz weiten Umfeld von Inhalt, Gedanklichkeit und Ästhetik, um ihn überhaupt als künstlerische Ausdrucksform zu erhalten. Insofern würde ich sagen, daß eigentlich das pure Gegenteil von dem passieren mußte, was jetzt passiert: eine immer größere Angleichung, immer größere Imitationshaltung, immer größere Standardisierung von filmästhetischem Ausdruck. Es müßte eigentlich das Gegenteil passieren, der Film müßte wieder neu eingesetzt werden, als ein Ausdrucksmedium im Gesamten, als ein Gesamtbegriff von Ausdrucksmedium. Und da sind wenig Zeichen abzulesen. Wenn ich denke, was in den 60er Jahren mit dem New American Cinema los war – eine permanente Befragung des Films als Material und Form und Ausdruck; da kann ich seit 20 Jahren kaum irgendwas an die Seite stellen von vergleichbarer Vehemenz und vergleichbarer Glaubwürdigkeit einer tatsächlichen Bemühung um Ausdruck im Film. Meine Utopie wäre, daß die Leute sich wieder mehr darauf besinnen, daß sie überhaupt etwas künstlerisch Kreatives mit Film tun können, anstatt ihn nur als Substitut des Geldverdienens und des eigenen Ruhms und Glanz und Gloria zu sehen. Eine künstlerischere Haltung, so altmodisch das klingt, zum Medium Film fände ich wichtig, die bei dir auch sehr politisch wäre. Wie gesagt, Politik ohne Kultur ist nicht existent. Es gibt gar nichts anderes zu verteidigen als den Ausdruck von Menschen in der Kultur.

*Frage:* Das steht diametral entgegengesetzt zu dem Satz, der ja irgendwo in unseren Richtlinien steht, daß Film ein Wirtschaftsgut ist.

*Schroeter:* Ja, in welchen Richtlinien auch immer das stehen mag, Film ist objektiv ein Wirtschaftsgut, sobald er in einen wirtschaftlichen Bereich geschleust wird, wie Filmtheater, Filmdistribution, Filmverleih und so weiter. Das ist einfach der Vermarktungsaspekt, das ist aber nicht die Definition von Film als Ausdrucksform.

*Frage:* Und kann deswegen auch nicht seine Voraussetzung sein.

*Schroeter:* Zumal die Statuten dieser Filmförderung und auch der angeblich vom Staate unabhängige Auftrag des Fernsehens als Institution gar nicht diesen Zwängen der Vermarktung unterworfen sind; die sind ja eigentlich nur der Verantwortung unterworfen, die Kunst zu fördern mittels des Films, also Filmkunst zu fördern.

*Frage:* Letzte Frage: wenn Du Dir jetzt vorstellst, unter welchen Bedingungen unsere Filme gezeigt werden, dann gibt's da einmal die Festivals, dann gibt es die Kinos, in welcher Form auch immer sie sich uns darbieten, und es gibt das Fernsehen. Kannst Du Dir irgendeine Form der Rezeption vorstellen, die dem, was Du unter künstlerischem Film verstehst, am meisten entsprechen würde? Wie sollte das aussehen, wenn man das von all diesen markttechnischen Zwängen befreit?

*Schroeter:* Rein machbar wäre das natürlich, indem man zum Beispiel mehr subventionierte Kunstfilmkinos einrichtet. Das ist natürlich klar, wenn aber ein Kinobesitzer, als freier Unternehmer, einen Flop nach dem anderen vorführen muß, kann er seinen Betrieb gar nicht halten. Es gibt ja schon aus früheren Zeiten tragische Geschichten. Heiner Braun, dem wir die tollsten Filme anfangs der 60er Jahre zu verdanken haben, hat sich aufgehängt nach dem Bankrott seines Filmverleihs. Es müßte also auch eine Subvention geben für solche Kinos und diese Subvention müßte darin bestehen, das diese Kinos hervorragende Aufführungsstätten werden, das heißt, daß ihre technische Qualität so ist, daß man auch einen Film, der 10 Minuten lange Einstellungen enthält, daß man das aushält, ohne daß das Bild flattert oder unscharf ist, oder daß der Ton kreischt. Ich finde, man müßte eine Subvention für solche Kinokulturinstitute schaffen. Das klingt sehr verschmückt, aber das ist überhaupt nicht außerhalb der Vorstellungsmöglichkeit und das heißt, daß die Leute dann tatsächlich ein sinnvolles Kinoprogramm spielen

können, ohne Rücksicht darauf, daß der Film vielleicht kein Publikumsrenner wird. Selbst bei unseren Programmkinos sind die Leute auf Einspielergebnisse angewiesen. Mit der Linie der jetzigen Filmförderung bin ich gar nicht einverstanden. Gesezt den Fall, es gäbe eine wirklich liberale und aufgeschlossene Filmkunstförderung, dann müßte sie mehr Geld haben. Und das meine ich schon auf Kosten von vielen kleinen überflüssigen Theatern, die eigentlich ein ganz konventionelles Programm für ein Abonnementpublikum spielen, das sind auch keine Brutstätten neuer Ekstasen und Möglichkeiten im Ausdruck, diese subventionierten Theater. Natürlich gibt's da ab und zu wieder mal jemanden, der da was Schönes machen kann. Diese dezentralisierte Förderung, die sich so wie ein Teppich ausstretet, halte ich nicht für richtig. Aber in der momentanen Situation ist sie zweifellos richtiger, weil jedes Staatstheater Kunstexperimenten gegenüber liberaler, aufgeschlossener ist, als unsere Herrschaften, die dort zu sagen haben, wohin die Linie der Filmförderung allgemein geht.

*Frage:* Viel Glück für die nächsten Projekte. A propos, gibt's irgendwas an Plänen, über die Du schon sprechen magst?

*Schroeter:* Ja, ich mache ab morgen *Leonce und Lena* in Bremen fürs Schauspielhaus. Und ich hoffe immer noch, daß das Projekt, das ich mit der Regina Ziegler und dem ZDF habe über die Ariane Mnouchkine, der Dokumentarfilm, daß der noch gemacht wird. Und dann mache ich eine Oper in Mexiko im Juni, Juli, und dann soll ich in Düsseldorf Theater machen. Von Film ist außer dem Erwähnten eigentlich nicht die Rede.

*Frage:* Ja, das ist ja das beste Schlußwort, ein schlechteres kann man sich auch nicht wünschen. Also kein Film in Sicht, da kann man Dir eigentlich nur wünschen, daß Du nicht die Lust verlierst ...

*Schroeter:* Nein, ich habe was vergessen, ich habe vom Christoph Holch vom ZDF Material zugeschickt gekriegt über diesen Jesuardo da Menoza, einen merkwürdigen und hochinteressanten Materialkomponisten aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Vielleicht verbirgt sich dahinter der Wunsch, daß ich daraus einen Spielfilm fertige, irgendwann, aber konkret gibt's nichts.

Das Interview fand am 26. Januar 1986 statt.

## Biofilmographie

Werner Schroeter, geboren 1945 in Georgenthal, Thüringen, aufgewachsen in Bielefeld. 1967/68 dreht er seine ersten Filme auf 8 mm. 1967/68 nahm er am Experimentalfilmfestival in Knokke teil. 1969 konnte er seine ersten Erfolge auf der Hamburger Filmschau und der Mannheimer Filmwoche verbuchen. Er inszeniert auch für das Theater.

1967/68 8mm-Filme (ausführliche Filmographie in Forumsblatt 11/81) Ab 1968 in 16 mm: *Argila*, *Neurasia*, *Eika Katappa*, *Nicaragua* (1969), *Der Bomberpilot* (1970), *Salome*, *Macbeth* (Video), *Der Tod der Maria Malibran* (1971), *Willow Springs* (1973), *Der schwarze Engel* (1974), *Flocons d'or/Goldflocken* (1976), *Regno di Napoli/Neapolitanische Geschwister* (1978), *Die Generalprobe* (1979/80), *Palermo oder Wolfsburg*, *Weißer Reise* (1980), *Liebeskonzil*, *Tag der Idioten* (1981), *Der lachende Stern* (1983), *DE L'ARGENTINE* (1983 - 86), *DER ROSENKÖNIG* (1984 - 86)