

**“Genau so schlimm wird es noch kommen”:
Ein Gespräch mit Andreas Höntsch und Carmen Blazejewski**

In this interview, Andreas Höntsch discusses his work as a filmmaker in the GDR and unified Germany. Born in 1957, Höntsch grew up in Dresden and later studied film at the Academy for Film and Television (HFF) in Babelsberg from 1980-1984. Until 1990 he was an assistant director for various cinema and television productions at the DEFA film studios.

In our conversation, Höntsch discusses his early productions and his two full-length feature films, *Der Strass* (1990) and *Die Vergebung* (1994). *Der Strass* centers on the life of Miss Albenä, an erotic/acrobatic dancer from the GDR who plays herself in the film. In *Der Strass*, Höntsch radically interprets the screenplay written by his wife Carmen Blazejewski, creating the figure of a male photographer obsessed with Miss Albenä's transformation from a rather ordinary woman into an exotic performer. Although the screenplay was approved by GDR authorities, Höntsch deviated from it with the hope of taking the film with him to West Germany and launching a career there. Unification then intervened and altered Höntsch's plan. In 1991, *Der Strass* received the Audience Prize at the Max Ophüls Prize Festival.

Carmen Blazejewski, who in addition to screenplays writes children's books and poetry, joined the interview towards its conclusion and comments on Höntsch's interpretation of the screenplay she wrote for *Die Vergebung*. In this film, an East German family reunites in the summer of 1991 for a day-long wedding celebration in the beautiful countryside of Mecklenburg-Vorpommern. The reunion evokes events from the past as one family member accuses another of involvement in her husband's arrest and imprisonment in GDR times. Preoccupation with past entanglements leads the adults to neglect the two small children at the reception and disaster strikes. The film's ominous ending portrays the climate of post-unification Germany as one lacking in discussion and in forgiveness. After its premiere in Schwerin, *Die Vergebung* was shown in Montreal, Vienna and Jerusalem. It has not yet been distributed for the German market.

The interview was conducted in the summer of 1997 at the home of Höntsch and Blazejewski in Neu-Nantrow (Mecklenburg-Vorpommern).

Laura Jackson: Siehst Du gerne Filme?

Andreas Höntsch: Ja, klar.

Jackson: Welche sind das, oder wer ist für dich ein Vorbild?

Höntsch: Vorbild kann man nicht sagen. Ich habe früher sehr die Filme von Andrei Tarkovskii geliebt. Das ist ein sowjetischer Regisseur, der Ende der achtziger Jahre gestorben ist. In seinem ganzen Leben hat er nur fünf Filme gemacht. Das waren aber im Osten in bestimmten Kreisen—also Filmemacher-, Intellektuellen- und Künstlerkreisebenen Kultfilme. [...] Er hat sehr mit Bildern philosophiert und war der Meinung, daß Film überhaupt die wichtigste Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts ist. [...] Er hat irrsinnig teure Filme gemacht, historische Filme über Maler, Ikonenmaler, Science-Fiction Filme—mehr philosophische Erzählverfahren, aber wunderschöne Bilder. Das habe ich sehr gemocht als Schüler. Dann habe ich Fellini sehr geliebt. Dann gibt es zwischendurch immer wieder Filme, wo man begeistert ist, zum Beispiel von Bob Fosse *All that Jazz—Hinter dem Rampenlicht*, hieß der bei uns. Dann gibt's einen Film, der ganz, ganz wichtig für mich war, *Die Mission*, von Roland Joffe. [...] Das ist ein Film, der damals bei mir dazu geführt hat, das ich gesagt habe, ich gehe nicht zur Armee, ich verweigere das. Das sind so Sachen, die für mich wirklich eine große Rolle gespielt haben. Wenn ich heutzutage ins Kino gehe, versuche ich, deutsche Filme anzugucken, aber es gibt da ganz wenig, was mich wirklich interessiert, weil mich diese Komödienschrecke nicht interessiert, und diese Beziehungsgeschichten mich nicht interessieren.

Jackson: Davon gibt es viele heute.

Höntsch: Das ist ja scheinbar hauptsächlich, um Geld zu verdienen. Der deutsche Film ist gerade im Kommen, aber die Art deutscher Filme, die gerade im Kommen sind, die interessieren mich überhaupt nicht.

Jackson: Vielleicht lenken diese Komödien von den Problemen im heutigen Deutschland ab.

Höntsch: Ja, so ist es. Mich interessiert ganz was anderes. Ich bin als Student und auch noch nach dem Studium ins Kino gegangen bei Filmen, wo ich gesagt habe, ich geh' mal gucken, wie das gemacht ist, vor allem nach der Wende, wo mir plötzlich eine Menge Filme zugänglich waren, die ich vorher nicht sehen konnte. Die meisten Fellini Filme habe ich in Budapest gesehen, original italienisch mit ungarischen Untertiteln, weil die meisten in der DDR nicht liefen—*Stadt*

der Frauen, Casanova, Roma von Fellini und diese Dinge. Und dann habe ich viele Filme angeguckt, wo ich sehen wollte, wie das handwerklich gemacht ist. Heutzutage gehe ich ins Kino, wenn ein Film kommt zu einem Thema oder Problem, womit ich mich beschäftige. [...] Ich möchte mich mit einem Thema oder mit einer Idee oder mit einer Frage auf filmische Art auseinandersetzen. Natürlich gucke ich primär europäische Filme, französische, eh' nicht Hollywood, weil das mich nicht interessiert, obwohl Oliver Stone, das ist einer, dessen Filme mich interessieren, aber ansonsten ...

Jackson: Wie bist Du zum Filmemachen gekommen?

Höntsich: Das ist eigentlich ganz, ganz merkwürdig. Ich hab' als Kind so ganz verschiedene Sachen gemacht, viel geschrieben, Gedichte nicht, aber Prosa, Erzählungen, alle möglichen Dinge. Ich habe gemalt und habe mit Keramik Sachen gemacht. Ich habe furchtbar gerne Puppenspiele gemacht, wobei also das Wichtigste nicht die Vorführung war, sondern das Wichtigste war, daß Wochen vorher die Kulissen gebaut wurden, mit Beleuchtung, usw. Der Ausstattungsaufwand in meinem kleinen Puppentheater war dann so groß, daß es nicht mehr funktionierte und nicht mehr beweglich war. Meine Eltern waren aber ein sehr, sehr tolerantes Publikum. Ich habe sehr viele Sachen gemacht—Musik gemacht, Gitarre und auch Geige gespielt. Jedenfalls habe ich mich für all diese Dinge sehr interessiert. Und ich hatte das Gefühl, daß Film eine Sache ist, wo man all das tun kann, wo man [...] im Idealfalle sozusagen alle Künste vereinen könnte, genau wie in der Oper, deswegen habe ich ein Faible für die Oper, das ist so eine Sache, die ja laut Wagner ein Gesamtwerk sein könnte. Das hat mich an Film interessiert, also daß man alles machen kann. Da ist auch Technik mit, auch die Illusion, daß es wirklich ist. Das war auch mein Bestreben, beim Puppenspiel und so, es also möglichst echt zu machen. So bin ich zum Film gekommen. Willst Du auch noch wissen, wie ich praktisch dazu gekommen bin?

Jackson: Hast Du Film studiert?

Höntsich: Ja, das war in Babelsberg. Das war in der DDR damals so, daß man Film nur studieren konnte, wenn man vorher in einem Filmbetrieb gearbeitet hatte. Man mußte ein sogenanntes Voluntariat machen. Das ist ein Jahr für sehr wenig Geld, in alle Sparten der Filmherstellung kurz zusammen mal 'reinriechen. Danach wurde man von dem entsprechenden Betrieb, indem man das gemacht hatte, entweder im Spielfilmstudio oder im Dokumentarfilmstudio oder beim Fernsehen zum Studium delegiert. Das war die Basis dafür, daß man die Aufnahmeprüfung machen durfte. Ein Jahr nachher—es gab ja keine Arbeitslosen in der DDR—mußte der Betrieb einen nehmen. Sie schickten mich

zum Studium, und gingen damit die Verpflichtung ein, daß sie nach dem Diplom mich wieder beschäftigen, deswegen haben sie natürlich ausgesucht, also politisch gesiebt. Nur nach diesem Voluntariat durfte ich überhaupt mich zur Aufnahmeprüfung an der Hochschule bewerben und bei mir war das Glück, daß mein Vater den damaligen künstlerischen Direktor der DEFA kannte. Wir haben in Dresden gelebt, aber Film spielte sich prima in Berlin und in Babelsberg ab. In Sachsen wußte man nichts davon. Er kannte aber diesen, rief bei deM an, fragte wie ist das, wenn mein Sohn Film studieren möchte, was muß er da machen. [...] Dadurch bin ich mehr durch Zufall zum Spielfilm gekommen. Ich kenne andere, die sind genauso durch Zufall zum Kinderfernsehen gekommen, und hatten nie die Absicht, Kinderfilme zu machen, oder zur Sportredaktion des Fernsehens gekommen, und haben sich überhaupt nicht für Sport interessiert und haben da ein Voluntariat gemacht und mußten dann dahin wieder zurück nach dem Studium. Das war also ziemlich festgeschrieben. [...]

Jackson: Durftest Du dann gleich nach der Filmhochschule anfangen, Filme zu drehen?

Höntsich: Das Studium war vier Jahre lang, und das war also nicht wie in Westdeutschland, wo man ja Filmemacher studierte, das heißt, man machte so alles ein bißchen. Die DDR-Filmkultur war noch sehr konventionell noch aufgebaut, also richtig mit Sparten, die jede für sich möglichst professionell ausgebildet wurden [...]. Es wurde richtig noch wie zu Ufas Zeiten, mit großem Aufwand und großem handwerklichen Spezialkönnen Film gemacht. Man bewarb sich für eine bestimmte Fachrichtung, bei mir war es Regie, und dann hat man auch eine Regieausbildung gehabt, die ja gemeinsam von den Spielfilmregisseuren und den Dokumentarfilmregisseuren war. Das DDR-Fernsehen hat die Hochschule mitfinanziert. [...] Jedes Jahr wurde ein Übungsfilm gedreht, und ab dem dritten Studienjahr mußten die Filme sendereif sein. Das heißt, sie mußten vom Thema her, und von der Art, wie sie gemacht waren, im DDR-Fernsehen zu senden sein. Dafür hat das Fernsehen Geld gegeben, damit sie wiederum Filme produziert bekommen von der Filmhochschule, also eine Art Dienstleistung. Das war ganz schön, weil halt Geld da war, hatte aber den großen Nachteil, daß die Themen, die im Fernsehen keiner von den professionellen Fernsehregisseuren und -autoren machen wollte, die wurden an die Filmhochschule gegeben. Immer wenn Jubiläum war, dann mußte ein Karl-Marx-Film hergestellt werden oder ein Film über die Fischzucht in so-und-so und die Neubaublöcke in da-und-da, also all die Dinge, die keiner machen wollte, das kam an die Filmhochschule. Und dann hatte man den Katalog von Themen, wo man sich eins aussuchen mußte. Wenn das politisch nicht einwandfrei war, wurde es auch nicht gesendet. Von mir ist aber kein einziger Film gesendet

worden. Ich habe es aber zumindest immer geschafft, daß ich den Film erstmal machen konnte. Und daß sie nicht gesendet worden sind, das hat mich ja nicht dabei gestört, da ich durch das Machen sehr viel gelernt habe. [...] Ich habe unheimlich viel gelernt in der Zeit, habe sehr viel gemacht und nach diesen vier Jahren war Schluß. Da kam ich zur DEFA zurück und wurde eingestellt als Regieassistent und meine beiden Abschlußfilme, die ich gemacht hatte an der Filmhochschule, die waren sowohl politisch als auch ästhetisch sehr unbeliebt bei dem damaligen Generaldirektor der DEFA. Er hatte kein Interesse daran, daß ich jemals einen Film mache. Bei der Vorführung wurden die neuen Absolventen der Filmhochschule vorgestellt, und der ging bei meinem Film demonstrativ raus. Das eine war ein Dokumentarfilm über ein großes Stahlwerk, einer dieser Auftragsfilme, den ich machen mußte. Das war zum Karl-Marx-Jahr 1983. Karl Marx Jahr 1983 war auch gleichzeitig Karl May und Richard Wagner Jahr. Ich habe versucht, das zu verbinden und habe gesagt, ich kann das nur unter einer Bedingung machen: Ich mache einen Film darüber, wie ein Filmstudent dahingeschickt wird und einen Film machen soll. Das habe ich gemacht. Der Film wurde erst verboten und ich sollte exmatrikuliert werden, weil ich mich über die Kulturpolitik der DDR lustig gemacht hätte. Es gibt also Szenen in dem Film, wo die Arbeiter gefragt werden, was für Filme würdet ihr euch angucken und die sagen alles Mögliche, bloß keine Filme über das Stahlwerk hier. Das war ja dieser Schwindel der Kulturpolitik, die uns immer eingeredet wurde. Die Arbeiterklasse gibt das Geld für euch Künstler und ihr als Künstler müßt ja Filme für die Arbeiterklasse machen, die sie ja haben wollen. Das wird heute scheinbar gemacht mit kommerziellem Film, aber damals war es einfach eine Lüge, weil das, was wir machen mußten, das interessierte sie überhaupt nicht. Das habe ich einfach versucht aufzudecken. Das ist mir sehr übel genommen worden. Dann bin ich durch irgend eine Fürsprache von jemandem vor der Exmatrikulation gerettet worden und durfte weiterstudieren. Der Film mußte mehrfach geschnitten werden und gekürzt werden. Zwei Jahre später lief der übrigens als *das* Beispiel für die Ausbildung an der Filmhochschule auf den Dokumentarfilm-Wochen-International in Leipzig und wird heute noch den Studenten vorgeführt als Beispiel dafür, wie man Studentenfilme macht.

Jackson: Obwohl er so geschnitten wurde?

Höntschi: So schlimm ist er nicht geschnitten worden. Es gab Kompromisse, zwei oder drei Sachen raus, aber er ist nicht grundsätzlich entstellt. Es fehlen ein paar Sachen, die ich gerne noch gehabt hätte, aber die nicht den Sinn des Films entstellen. Aber interessant ist, daß Stücke rausfliegen und zwei Jahre später rühmte sich die Hochschule, so einen Film vorweisen zu können und nach der Wende sowieso.

Der zweite Film war ein Film nach einem Theaterstück einer Autorin, die gerade in den Westen ausgereist war. Da geht es um diese Don Juan-Geschichte und ist verbunden mit DDR-Gegenwart, aber so nicht direkt. Trotzdem wußte jeder, was gemeint war. Don Juan ist sozusagen durch die Welt gekommen und kommt zurück nach Zivilia und will nach Hause in seine Heimat, aber die lassen ihn nicht wieder rein. Und er sieht überall immer nur Mauern, ist eingesperrt, und es gibt kein Leben mehr. Alles war in bezug auf die DDR. Donna Anna, also seine Frau, seine Geliebte, die ist drin und will unbedingt, daß er zurückkommt und daß er sie heiratet, denn sie hat nur einen Wunsch, sie will ausreisen. Wenn sie einen aus dem Westen heiratet, dann kann sie raus. Und daran geht diese Liebe von den beiden auch kaputt, denn er ist durch die Welt gekommen und will endlich sesshaft werden und seine Ruhe finden. Sie ist nie rausgekommen aus diesem Nest, also aus der DDR, und will endlich in die große weite Welt hinaus. Und er kommt immer und will zusammen sein und sie sagt, nimm mich mit, wo du herkommst. Meine erste Variante war, ich wollte es im Neubaublock spielen lassen, und mit Panzern hin und her und DDR-real. Alle haben gesagt, bist du wahnsinnig, und ich war ja schon etwas erschreckt durch dieses Theater mit dem Film davor, Ich habe dann eine Variante gefunden, die in historischen Kostümen in Babelsberg, im Schloß im Park, spielt. Aber es kommen natürlich immer wieder diese Mauern vor überall, daß da alles grau ist und alles tot ist und kein Leben. Dazu aber die Musik von Mozarts Don Giovanni. So, und dann ein paar Sachen umgekehrt. Bei Don Giovanni ist es doch so, daß der steinerne Gast, den ja Don Giovanni mit in die Hölle hinunterzieht, auf den Friedhof geht und dieser Statue die Hand gibt, und die zieht ihn in die Hölle hinab. In meinem Film ist es so, daß er auf den Friedhof kommt, zu einer Frauenstatue geht, und die durch seine Liebe erwärmt, daß sie ja lebendig wird. Und dann geht sie mit ihm nicht in die Hölle, sondern irgendwie in den Himmel oder fliegt jedenfalls weg. Der Film hat ungeheuer Spaß gemacht, war aber auch nicht an der Filmhochschule beliebt. Das hat dazu geführt, daß sie da nicht wollten, daß ich einen Film mache, bzw. ich dürfte nicht einen Film realisieren, der mich interessiert hätte. Heute ist man froh, wenn man überhaupt einen Film machen kann, um Geld zu verdienen. Das war eigentlich nicht das Problem, an Geld kam ich in jedem Falle, zwar sehr wenig, aber man brauchte sehr wenig in der DDR. Ich hatte ein normales Gehalt als Regieassistent, habe bei zwei Filmen auch mitgemacht als Assistent, was auch ja interessant und wichtig war. Dann wollte ich also entweder was eigenes machen oder wenigstens Assistent sein bei Regisseuren, die mich einbeziehen. [...] Das hat dazu geführt, daß ich gesagt habe, ich mache keine Regieassistenten mehr und dann zuhause gesessen habe und Drehbücher geschrieben mit Carmen zusammen. Wir hatten uns bei der DEFA kennengelernt. Sie war da Dramaturgin, und das erste

Projekt, was wir machen wollten, war ein Musical. Immer wurde gesagt, Musikfilm, das ist was ganz Tolles, was sehr Wichtiges, da ich an der Hochschule immer Musikfilme gemacht hatte. Dieser letzte Film war mit Mozarts Don Giovanni, der Stahlwerksfilm war mit Richard Wagner, *Der Ring der Nibelungen*, denn das paßte wunderbar ins Stahlwerk. Auch die Filme davor, mit Franz Schubert hatte ich einen Film gemacht. Dann eine Parodie auf Sergei Leones *Spiel mir das Lied vom Tod*. Mit der Musik von dem Mori Kone. Ich habe also immer Musikfilme gemacht und dachte immer, sie werden sich freuen, wenn ich Musikfilme mache, denn es heißt immer, Musikfilm kommt gut an beim Publikum. Wir hatten eine Idee, das wir ein Märchen erzählen wollten, in der DDR-Gegenwart erzählen. Eine riesige Disko und in dieser Disko versuchen die Leute alle, ihrer tristen Wirklichkeit zu entfliehen, indem sie sich so in Märchenfiguren hineinversetzen durch die Musik, umgewandelt werden und sind gleichzeitig die Realfigur. [...] Wir waren davon überzeugt, daß sich alle freuen, wenn wir das machen, hatten schon einen Komponisten. Ich bin im Prinzip zwei Jahre damit beschäftigt gewesen. [...] Im nachhinein ist mir klar geworden, ich sollte beschäftigt werden. Ich hatte also meinen Regieassistentengehalt, hatte also Geld und ich sollte zu Hause sitzen und still sein und nichts machen. Und das wollte ich nicht. Insofern war der erste Spielfilm, den ich in der DDR gemacht habe, zur Wendezeit, im Juni 1990 gedreht worden: *Der Strass*. *Der Strass* war eine Geschichte, die entstanden war zu DDR-Zeiten. Nach diesem Musical, was nichts geworden ist, habe ich versucht Shakespeares *Sommernachtstraum* in die Gegenwart zu versetzen, in Ost-Berlin spielen zu lassen. Der Waldrand Athen, der sollte die Großstadt Berlin sein mit dem Ergebnis, daß die beiden jungen Paare immer mit der S-Bahn immer hin und her fahren und immer aussteigen müssen, weil die Mauer kommt. Das ging ja auch wieder nicht. Dann hatten wir uns als nächste Variante einen Dokumentarfilm vorgestellt und zwar hatten wir diese Miß Albena, die gibt es real. Das war ein DDR-Export-Artikel: Kautschuktanzakrobatik, die verband so klassische Kautschuknummern, mit so Kopf durch die Beine stecken und so mit erotischem Tanz und das hatte die erfunden und war überall im Westen gewesen. Das lief so: Die kriegte dafür Geld und das kriegte die DDR und sie kriegte dafür, wenn sie zurückkommt Ostgeld, und damit hatten sie, was ja wichtig war, richtiges Geld.

Jackson: Devisen.

Höntsich: Genau. Und über sie stand ein Artikel in der Zeitung und die hatten wir kennengelernt und wollten über sie einen Dokumentarfilm machen, und aus dem Dokumentarfilm ist irgendwann eine Spielfilmidee geworden. Carmen hat das Buch geschrieben, was ja wenig mit dem zu tun hat, was ich dann verfilmt habe. Carmen

hatte die Geschichte dieser Frau aufgeschrieben und es war sicher ein sehr gutes Buch. Bei mir war das aber so, ich hatte fünf Jahre auf meinen ersten Film gewartet, ich war irgendwie überwartet. Ich mußte einen Film machen, wo ich selber darin vorkomme und deswegen habe ich die Figur von diesem Fotografen erfunden. Dann hab ich das ziemlich gravierend umgeschrieben, und das war eine Sache, die in der DDR auch nicht erlaubt wurde. Ich habe also den Film, der eigentlich die Geschichte einer Frau war, dann umgeschrieben. Es ist doch mehr seine Geschichte, und die Frau eben eine Projektion von ihm. Nicht sie steht im Vordergrund, sondern der Fotograf. Da gab es wieder bestimmte Szenen, die verboten werden sollten, zum Beispiel die Szene, wo die alle um den Tisch sitzen und das Honeckerbild hängt und die Lämpchen überall, oder die mit dem Denkmal Marx und Engels, das hin- und hergefahren wird. Das durfte alles nicht sein und ich hatte inzwischen auch wirklich die Nase voll und wollte eigentlich aus der DDR in den Westen. Ich hatte die Idee, daß ich allen Änderungen, die mir aufgetragen werden, zustimme, damit ich die Drehgenehmigung bekomme, daß ich dann drehe, aber mit alldem, was verboten ist. Das Schöne in der DDR war, daß wenn du einmal das Geld hattest und drehen konntest, dann wurde nicht mehr kontrolliert. Sie haben erst dann wieder kontrolliert, wenn der Film fertig war, und dann wurde er verboten. Ich hab einfach gesagt, ich mache den Film, wie ich ihn machen will, und dann wird er verboten. Dann nehme ich mir eine Videokopie und gehe in den Westen, weil ich mir einfach gesagt habe, so, du bist mitte dreißig, hast fünf Jahre auf deinen ersten Film gewartet, und in den fünf Jahren hättest du in Westdeutschland die ganze Zeit an deinem ersten Film arbeiten können. Du hättest an deiner Karriere arbeiten können, Beziehungen knüpfen, Geld sammeln und so weiter. Wenn du hier weggehst, dann mußt du wenigstens *einen Film mitnehmen*. So, das war meine Idee. Dann kam die Wende. Dann wurden bestimmte Dinge in dem Film gar nicht mehr so wichtig. Also eine ganz wichtige Rolle spielte natürlich diese Ausreiseproblematik, daß der Fotograf immer in den Westen will und nicht darf. Miß Albena fährt in den Westen und nach Japan und sonstwohin und er steht an der Grenze und da ist für ihn Ende der Fahnenstange. Das war plötzlich nicht mehr wichtig und das haben wir sehr überlegt damals, ob wir diesen Film radikal umschreiben auf die neuen Verhältnisse. Dann haben wir gesagt, das machen wir nicht, es ist Unsinn. Wir machen den Film als historischen Film, so wie er zu der Zeit geschrieben worden ist, und lassen ihn auch zu dieser Zeit spielen. Und diese Szene mit der Mauereröffnung am Ende des Films, sie ist original gedreht. Das sind Originalaufnahmen von der Mauereröffnung damals im November. Wir haben eben, als die Mauer aufging—da war der Film noch gar nicht genehmigt—da haben wir versucht, noch irgendwie eine Kamera zu bekommen und haben Aufnahmen gemacht. Das Kostüm hatten wir nicht fertig, von

dem Darsteller, wir haben gesagt, stell dich dahin und wir drehen das jetzt hier, und am Ende muß das irgendwie rein in den Film. Gedreht haben wir dann, wie gesagt, Mai bis Juni 1990.

Jackson: Ist der Film gezeigt worden?

Höntsche: Er ist zwar wenig, aber mehr als der andere gezeigt worden. Er ist in Saarbrücken auf dem Max Ophüls Preisfestival gelaufen und hat ein Publikumspreis bekommen. Daraufhin ist er zwei Wochen in Saarbrücken im Kino gelaufen. Auch in Potsdam und in Berlin, in ein paar großen Städten, aber ganz wenig und mit wenig Resonanz. Das war auch problematisch bei diesem Film, weil die ganze Ästhetik dieses Films natürlich als Affront gegen diese DEFA-Filmästhetik, diesen DEFA-Realismus gedacht war. Also nicht diese gängige, normale, narrative Struktur, wo also ordentlich erzählt wird, sondern assoziativ und mit überhöhten Bildern, um alles möglichst extrem zu machen, knallbuntes Licht und all diese Dinge. Das war im Westen nichts Besonderes. Plötzlich war der Markt da, und plötzlich mußten sich diese Filme, die für diesen Markt gar nicht gemacht wurden und die diesen Markt gar nicht kannten, denn man kannte die Konkurrenz gar nicht, man konnte sie ja gar nicht sehen—plötzlich mußten sie sich behaupten in diesem Umfeld, und da war keine Chance. Im Osten wollte auch niemand mehr was vom Osten sehen, die wollten ja Rambo sehen und all die Dinge, die man jetzt sehen konnte. Das andere Problem war der Verleih. Der Film hat einen Verleih, und zwar diesen alten DEFA-Verleih, Progress. Das war der staatliche Verleih der DDR, der einzige, den es gab. Da gab es keinen anderen, und der hat automatisch sämtliche Rechte an sämtlichen bei der DEFA gedrehten Filmen. Und dieser Film ist noch zum Ende—ziemlich der letzte, wenn nicht *der* letzte bei der DEFA gedrehte Film. Der ist noch gedreht worden, als es die DEFA als Institution noch gab. Das waren so die letzten DEFA-Filme, die gedreht wurden, und also gingen automatisch die Rechte an diesen Progress-Filmverleih, und die haben ja null Aktivitäten entfaltet, um diesen Film irgendwo hinzubringen. Die hatten nicht mal Videokassetten. Ich bin als Privatmann rumgefahren zu kommunalen Kinos, weil das hatte ich inzwischen begriffen, das sind die, die vielleicht so eine Art Film zeigen, nach Hamburg und Bremen und sonst wohin und hab ihnen diesen Film angepriesen und hab gesagt, das ist die Adresse von dem Verleih und melden Sie sich bei ihnen, die schicken Ihnen doch die Videokassette. Das haben sie ja nie gemacht, sie haben nie eine Kassette weggeschickt, weil sie keine hatten und kein Geld hatten.

Jackson: Kannst Du etwas zu dem Thema "Frauenkörper" bei dem *Strass* sagen? In dem Film sieht man, wie der Fotograf die Tänzerin betrachtet, und dann gibt es eine

zweite Schauspielerin, glaube ich, die dieselbe Frau spielt. Später hat man auch eine Szene, in der mehrere schwangere Frauen gezeigt werden.

Höntsche: Das hat etwas damit zu tun, daß ich meine eigenen Probleme damit habe, also mit Kinder kriegen und Vater werden undsoweiter. Das wollte ich da verarbeiten. Diese Miß Albena hat in der Tat auch vorher wirklich ein Kind bekommen und nach den Dreharbeiten war sie auch gerade wieder schwanger. Was problematisch war: In der DDR spielte diese ganze Frage Sexualität und Frauenfeindlichkeit in der Sexualität überhaupt keine Rolle. Dem Film ist übrigens Frauenfeindlichkeit vorgeworfen worden in Westdeutschland. Das hat mich völlig irritiert, denn darum geht es gar nicht. Ich erzähle nicht die Geschichte dieser Frau oder dieser Frauen, sondern ich erzähle die Geschichte dieses Mannes. Die Frauen sind Projektionen und weichen zunehmend [...] einem realistischeren Frauenbild. Dieses Schwangerwerden und Kinderkriegen am Ende, das hatte auch mit meinem eigenen Erlebnis zu tun [...], als unsere Tochter geboren worden ist. Ich bin bei der Entbindung dabei gewesen und war schockiert und fasziniert, und habe zum ersten Mal so eine Nähe von Leben und Tod gespürt. Das war mit ziemlichen Komplikationen verbunden, und ich hatte das Gefühl, Carmen ist wirklich am Rande des Todes—und am Rand des Lebens. [...] Das war für mich faszinierend und ein Erlebnis, was ich nicht vergessen werde, und was ich nie wieder in einer ähnlichen Art gehabt habe. Wir hatten ja vorher etliche Bücher gelesen, *Die sanfte Geburt* und wie schön das alles ist, und wir hatten Atmen geübt, alles wunderbar und diese Bücher sind ja wahrscheinlich alle verlogen... Es war wirklich alles ziemlich brutal und dann noch dazu durch diese DDR-Klinik. Dadurch, daß ich mit dabei saß, da haben die Ärzte und Hebammen sich gar nicht drum gekümmert, die sind gegangen, weil es nebenan irgendeine Komplikation gab. Das war schon ein merkwürdiges Gefühl von Ausgeliefertsein einerseits an den medizinischen Apparat, andererseits an die Natur. Das war ein faszinierendes Erlebnis und das hat mich beschäftigt nach wie vor und das spielt da mit rein. In Saarbrücken wurde der Film bestaunt als besonders freier Umgang mit Sexualität und mit Körper und als Protest der jungen Generation in der DDR gegen das verknöcherte Herrschaftssystem. Das fand ich sehr interessant. Da hatte ich aber nie dran gedacht, weil es in der DDR Sex-Shops und all diese Dinge nicht gab. Man ging ja ziemlich locker damit um, völlig unverkrampft. [...] Angeblich gab es Untersuchungen nach der Wende, die gezeigt haben, daß die Ostdeutschen sexuell unverklemmt sind. Ich weiß ja nicht, ob das alles stimmt, jedenfalls waren das Dinge, die waren mir nicht bewußt. Für mich war es einfach für die Geschichte wichtig und nicht ein Symbol für irgendwas. Nacktheit hatte für mich nicht den Symbolwert, der ihr beigemessen wurde in der Diskussion um diesen Film. Und

genausowenig war ich mir der feministischen Position bewußt. Heutzutage geht das mir anders. [...]

Jackson: Ich möchte gerne über einen neueren Film von Dir sprechen, nämlich über *Die Vergebung*. Bei diesem Film ist mir aufgefallen, wie wichtig die Vergangenheit für die Gegenwart ist. Würdest Du sagen, daß man die Vergangenheit durcharbeiten muß, um die heutige Situation in den neuen Bundesländern nach der Wende aufarbeiten zu können?

Höntschi: Ja, natürlich. Unbedingt. Es gibt keine Gegenwart ohne Vergangenheit, also keine Zukunft. Das ist nicht nur ein deutsches Problem, daß man immer versucht, die Vergangenheit zu verdrängen und zu sagen, so jetzt weg mit dem ganzen Mist und wir machen das neu und viel besser und alles anders. Es ist schon mal so gewesen in der deutschen Geschichte nach 1945, wo sowohl im Westen als auch im Osten und auf ganz verschiedener Art letzten Endes versucht wurde, die Sache zu verdrängen und nicht versucht wurde auszuwerten und sich dem ehrlich zu stellen. Das geschieht jetzt wieder. Und deswegen haben wir sehr lange gebraucht, um das Geld für den Film zusammenzubekommen, weil viele den Schluß zu hart fanden, und sie wollten das versöhnlicher haben. Aber genau diesen harten Schluß mit dem Tod des Kindes brauchten wir, weil wir denken, genau so schlimm wird es noch kommen. Ich denke, das Verschweigen und das Verdrängen, was wir jetzt machen, was für uns eine Lebenshilfe ist, daß unsere Kinder damit große Probleme haben werden, weil die sind nicht mehr genau wie ich zu der Problematik der Judenverfolgung in Deutschland [gekommen], der ich sehr hilflos gegenüberstehe, weil ich finde man muß nicht pausenlos Schuldgefühle deswegen haben, weil es ist nicht meine Geschichte, weil ich war da nicht dabei. Genauso werden sich meine Kinder zur DDR nicht verhalten können, zu dieser Wiedervereinigung, weil da waren sie nicht dabei, oder als kleine Kinder, da haben sie nichts getan, und auch nichts tun können und auch nichts unterlassen können. Ich denke, es ist unsere Aufgabe, das jetzt zu machen. Wir müssen das auch unseren Nachkommen weitervermitteln, wie das gewesen ist. Auch zu der Geschichte des dritten Reiches muß man stehen. Das ist meine Geschichte. Und genauso muß sich die ältere Generation, die jetzt ausstirbt, zu ihrer Geschichte bekennen, die zum Teil auch aber nicht nur die Geschichte des Nationalsozialismus war.

Jackson: Wird genug darüber geredet in Deutschland?

Höntschi: Offiziell wird sehr viel darüber geredet aber privat gar nicht. Und das ist genau das Problem. Und das ist mit der DDR genau so. In der Politik wird viel darüber geredet, aber daß man konkret sich hinsetzt und über das spricht, was man selber erlebt hat und was man selber getan hat, oder

unterlassen hat, nur das findet nicht statt. Darüber gibt es kein Gespräch. Das läuft über die Stasi-Akten auf eine sehr unangenehme und unvollständige Art und Weise, denn diese Akten sind nicht die Wirklichkeit, nicht die Wahrheit. Das ist immer nur ein Ausschnitt, der gefährlich werden kann, weil er niedergeschrieben ist, und dadurch so eine Bedeutung kriegt, aber es ist immer nur ein Ausschnitt. Aber es ist von Individuen niedergeschrieben und ausgewertet. Es ist einfach nicht die Wahrheit. Und ich denke schon, daß man sich der Vergangenheit stellen muß. Ich will das auch. Ich könnte gar nicht leben ohne die Vergangenheit. Und was jetzt zum Beispiel in der DDR passiert, ist diese Art DDR-Nostalgie, das erschreckt mich total. Das kommt daher, daß man sich nicht damit auseinandersetzt, daß man sagt, ach, war das doch schön, als ich noch eine Arbeit hatte, und als ich noch dreißig Mark Miete bezahlen mußte und eine gesicherte Existenz hatte. All die anderen Dinge, werden ja wirklich vergessen. [...] Dieser Film, den wir gemacht haben, ich würde den nicht nochmal machen, und ich möchte auch lieber einen lustigen Film machen, denn die Arbeit war auch wirklich sehr hart, nicht nur wegen der schlechten Arbeitsbedingungen, auch wegen des Themas. Aber es ist nach wie vor meines Wissens der einzige deutsche Film, der sich mit diesem Thema auf diese Art beschäftigt. Interessanterweise wird er ja in Deutschland sowohl als auch international nicht oder kaum zur Kenntnis genommen. Es gibt fast niemanden, der den Film kennt. Überall wird die Rede geführt, es gab so eine wichtige Umwälzung in Deutschland und dazu gibt es keine Kunst. Kein Film ist darüber gemacht worden. Das ist Unsinn, wir haben den Film gemacht, aber er ist kommerziell nicht verwertbar, und er wird gar nicht gezeigt. Die meisten Leute kennen ihn nicht und können ihn auch nicht kennen. Woher? Die Verleiher nehmen ihn nicht, weil sie kein Geld damit verdienen, und die Festivals nehmen ihn nicht, weiß ich nicht warum. In Cannes ist er abgelehnt worden mit der Begründung, das war für mich ein Kompliment eigentlich, er wäre zu deutsch. [...] Es gibt selten genug richtig deutsche Filme. Auch mit alledem, was mir unangenehm ist an deutscher Kunst, dieses Insistieren auf bestimmten Dingen, dieses immer zu langsam, und immer denkt man, man hat es verstanden, und da kommt es nochmal, und das Melodramatische, all die Dinge, die einem selber nicht so gefallen, das gibt es ganz wenig in deutscher Kunst oder in deutscher Filmkunst vor allem. [...]

Jackson: Wo wurde der Film gezeigt?

Höntschi: Der Film ist in Montreal gelaufen, gut gelaufen, glaube ich. Das war beim Goethe-Institut, in der Reihe "German Highlights." Er ist in Wien jetzt gelaufen, und demnächst wird er wohl in Israel vorgestellt, wo ich hoffe, daß ich mit eingeladen werde, weil es schon interessant wäre, in Israel über Schuld und Vergebung zu reden, das

würde mich schon reizen. Da wo er gelaufen ist, da ist immer sehr interessiert diskutiert worden.

Jackson: Und Carmen hat das Buch geschrieben?

Höntscht: Carmen hat das Buch geschrieben. Sie kann dir über die inhaltlichen Sachen viel mehr sagen als ich, denn in diesem Fall habe ich im Gegensatz zum *Strass*, wo ich noch sehr viel in meine Richtung versucht habe zu ändern, habe ich bei der *Vergebung* überhaupt nichts geändert. [...] Ich fand das toll, das Buch, und ich habe gesagt, ich will da nichts dran ändern, weil so funktioniert es und Carmen hat doch genug Erfahrung inzwischen und sie weiß, wie bestimmte Szenen dramaturgisch am besten zu machen sind. Ich habe bei der Inszenierung gemerkt, daß es funktioniert hat, was sie sich vorgestellt hat. Insofern war das eine sehr angenehme Arbeit. [...]

Jackson: Was sind die nächsten Projekte?

Höntscht: Das ist ganz schwierig. Nach der *Vergebung* habe ich versucht, möglichst schnell weiterzuarbeiten, und war zwar sogar bereit, Fernsehproduktion zu machen als Regisseur, einfach um Geld zu verdienen und um handwerklich weiterzumachen. Das ist immer eine Sache, den *Strass* habe ich '90 gemacht, *Die Vergebung* '94. Das sind wirklich drei Jahre dazwischen, wo ich nichts inszeniert habe. Man fängt dann fast wieder von vorne an. Man hat einfach keine Routine. [...] Inzwischen ist es so, daß ich mit meinen Ideen und mit dem kommerziellen Mißerfolg meiner bisherigen Filme einfach bei keiner Filmförderung mehr Geld bekomme. So im Moment kann ich nur—wenn, dann über Fernsehfilme nachdenken und auch das ist relativ aussichtslos, weil die Fernsehsender, selbst die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender, schielen immer nach dem Publikum, was ja bei den Privaten sitzt, und versuchen merkwürdigerweise nicht sich in dem Anderssein, was sie sich ja leisten können als Öffentlich-Rechtliche, sich in dem zu profilieren, sondern versuchen, möglichst auf die gleiche Art und Weise wie die Privatsender auch Publikum zu bekommen. Wir haben ja verschiedene Projekte. Ich habe dieses Western-Projekt, wo ich versuchen will mit diesem ehemaligen DEFA-Indianer-Filmstar, den im heutigen Ostdeutschland leben zu lassen und ihn als eine Art Don Quixote für die Rechte der Ostdeutschen kämpfen zu lassen. Das soll ein Film werden, der durchaus also komische Züge hat. Damit meine ich, ich will keine Parodie machen, aber es soll schon ein Film sein, der in der Konfrontation von Phantasie oder Ideal und Wirklichkeit, also knallharte Mecklenburger Wirklichkeit und Phantasie-DEFA-Indianerfilm. Darin ist eine Spannung, die auch komisch sein kann.

Jackson: Klingt interessant.

Höntscht: Denke ich mir. Da ist aber wie gesagt das Problem, daß das ein ostdeutscher Filmstar ist, der ja nur meiner Generation oder den älteren bekannt ist, den die jüngere Generation nicht kennt, daß es dann wenn überhaupt nur als Fernsehfilm zu realisieren ist und dann auch nur im Osten. Und im Osten gibt es nur zwei Fernsehsender, wovon der eine, der ostdeutsche Rundfunk Brandenburg, so wenig Geld hat, daß sie so was gar nicht finanzieren könnten, also bleibt eigentlich nur ein Sender übrig und da drängen sich alle ehemaligen ostdeutschen Film- und Fernsehregisseure. Sie stürzen sich auf diesen einen ostdeutschen Sender, wo sie irgendwie überhaupt noch eine Chance wittern, und da sind die Aussichten auch relativ gering. Das andere Projekt, was wir schon seit längerer Zeit haben, war so eine ostdeutsche Familiengeschichte, die wir machen wollten, im Kontext zu dieser *Heimat* oder *Zweiten Heimat* von Edgar Reitz. Dazu hatte Carmen geschrieben, *Die andere Heimat* sollte das heißen. Das war eine ostdeutsche Familiengeschichte, in der es um eine Familie in Sachsen ging. Es sollte richtig im sächsischen Dialekt gemacht werden und sollte zu Beginn unseres Jahrhunderts anfangen und bis in die Gegenwart gehen. Eine ostdeutsche Familie, wo sie auch viel von ihrer eigenen Familiengeschichte miteingebracht hat, und von Leuten, die wir kennen. Und so hat Carmen eine Konzeption geschrieben, eine sehr umfangreiche, und die dem Fernsehredakteur auch sehr gut gefallen hatte, aber im Moment ist es ja aussichtslos für jemanden, der im Fernsbereich nicht bekannt ist. Es sollte ein Dreizehnteiler werden. Ich finde, wenn die Westdeutschen zweimal dreizehn Teile für ihre Geschichte haben, dann sollten wir Ostdeutschen wenigstens einmal dreizehn Teile haben. Naja, es ist wirklich der Punkt, worüber wir sprachen bei der *Vergebung*, daß man ja seine eigene Geschichte—denn ich kann ja nur meine Geschichte erzählen und meine Nachfahren, die werden wieder ihre erzählen und meine Eltern erzählen leider nicht ihre, zum Beispiel, also wovon *Die Vergebung* auch handelt.

Jackson: Auch wenn Du sie fragst—oder fragst Du sie nicht?

Höntscht: Auch wenn ich sie frage. Doch, das ist ganz schwierig, weil wir haben dann, da wir politisch sehr konträrer Ansichten sind, haben wir Schwierigkeiten, überhaupt miteinander zu reden, über diese ganze Zeit zu reden, da gibt es Vorwürfe und Türenknallen. Es kommt ja alles vor in dem Film, weißt Du? Es ist ja alles aus dem Leben gegriffen. Ich finde schon, daß wir unsere eigene Geschichte erzählen müssen, denn nur dann wird sie gerecht, jedem gerecht, wenn man es möglichst ausführlich macht. Und das Tolle an dem Reitz ist das er alle diese klitzekleinen Kleinigkeiten für so wichtig nimmt. Das kann er nur, weil er sich so unendlich viel Zeit nimmt. Ist teilweise auch langweilig. So gerade speziell *Die zweite*

Heimat, da muß man sehr gutwillig sein. Mir geht es nicht so, weil mich diese Situation und diese Atmosphäre, die er beschreibt, sehr an meine Studentenzeit an der Filmhochschule erinnert, also da ist mir vieles ganz bekannt, nur ich hab es halt im Osten erlebt. Das ist interessant, wie sie das im Westen erlebt haben, wie es bei denen war. [...] Aber ich finde es einfach ungeheuer wichtig als Dokument. Sowohl ein Dokument dieser Zeit als auch ein Dokument der Zeit, in der es gemacht worden ist. Das ist ein Dokument des Blickes einer anderen Zeit auf diese Zeit und das würde ich schon gerne für Ostdeutschland machen, ohne daß ich jetzt so einen missionarischen Eifer habe, aber so ein Film wie dieser ostdeutsche Indianerfilm, der wäre auch letztendes ein Film über ostdeutsche Gegenwart und Vergangenheit.

Jackson: Das heißt, mehr über die Vergangenheit wissen, um die Gegenwart besser zu verstehen?

Höntschi: Das ist einfach mein Leben. Ich kann ja nur...
(Carmen Blazejewski setzt sich zu uns.)

Blazejewski: Diese Befangenheit in der eigenen Geschichte, die sich nicht öffnen will zur Welt hin, diese Ostgeschichte, die wird sehr kritisch betrachtet, und mit recht. Im schlimmsten Fall ist diese Nostalgie natürlich eine große Gefahr, und dem setze ich mich ungerne aus. Wir haben es bei der *Vergebung* schon versucht, daß man es in einen allgemeineren Zusammenhang bringt. Und ich habe dann in Montreal auch zu den Zuschauern gesagt, das kennen wir, das Thema Schuld, über die man nicht sprechen möchte, jetzt bezogen auf die Indianer. Das haben sie natürlich gar nicht so gesehen. Genau so ein verdrängtes Thema wollen sie ihrem eigenen Leben nicht zuordnen. Das ist irgendwo hinten und würde nie thematisiert werden. Ich würde hier im Osten schon gerne eine Dimension finden, die es für andere interessant macht als Gleichnis. Bei Gojko Mitic soll es ein Ökowerden werden ...

Höntschi: Er kämpft gegen den Bau der Autobahn und gegen die Atomkraftwerke und daß die Bäume gefällt werden sollen und solche Sachen.

Jackson: In dem Film, den Ihr Euch jetzt vorstellt?

Blazejewski: Den es nicht gibt, ja. [*alle lachen*]

Höntschi: Den es nicht gibt und wahrscheinlich auch nie geben wird, aber ...

Jackson: Macht ihr eine Identifikation zwischen Indianern und Ostdeutschen?

Blazejewski: Nein. Das wäre auch historisch falsch. Es ist mehr die Benutzung dieses—was man als Kinder macht,

dieses Indianer-, Cowboyspiels oder Räuber und Gendarme, was jeder Erwachsene in sich trägt, dieser Traum, ein großer Held zu sein zu wollen, ein Robin Hood oder ein Winnetou, und dann gegen die Bösen vorzugehen und gegen die anzureiten und sich eine Winchester zu kaufen und die eben alle abzuknallen, die ganzen dämischen Bänker, die ihm keinen Kredit geben, weißt du, so spielerisch, nicht als ein ernsthafter Vergleich gemeint, sondern als Spiel, daß Erwachsene einfach Masken aufsetzen und spielen.

Höntschi: Außerdem ist das eine Männerphantasie. Mich interessieren schon Männerphantasien. Mich interessieren auch geschlechtsspezifische Filme. Nichts hasse ich mehr als geschlechtsneutrale Filme, wo man nicht weiß, ob der Autor ein Mann oder eine Frau ist. Ich finde es schön, wenn ich merke, das hat eine Frau geschrieben, auch wenn es in bestimmten Haltungen Männern gegenüber nicht gefällt. Deswegen mag ich, oder interessiert mich Oliver Stone, weil ich finde, daß er sich pausenlos mit Männerphantasien auseinandersetzt, und auch quält—intellektuell damit fertig wird, aber emotionell überhaupt nicht, der einerseits Pazifist ist, andererseits aber bei Waffen glitzernde Augen bekommt, nehme ich so an, wenn ich die Filme angucke, und das ist einfach jemand, der männliche Filme macht. Und damit meine ich nicht so'n Ramboschleiß oder so ein Unsinn, ich meine vom Gedanken männliche Filme, ich glaube, daß Männer irgendwie anders denken und empfinden als Frauen, sollte man zumindest hoffen, daß es so ist. Ich finde, sehr viele Filme sind heute so geschlechtsneutral, also eben für die Familie, daß die Oma sich freuen kann, genau wie das kleine Kind, also sollen möglichst alle hingehen, damit möglichst viele Eintritt bezahlen, damit möglichst viel Geld reinkommt. Ist ja alles rein ökonomisch verständlich, aber rein künstlerisch und intellektuell ist es totlangweilig, finde ich. [...] Mir fällt ein drittes Projekt ein, und zwar habe ich lange Jahre recherchiert über eine ostdeutsche Rockband aus Sachsen.

Jackson: Oh, das ist mir neu.

Blazejewski: Das Drehbuch ist schon abgeschlossen.

Höntschi: Diese Band ist 1975 oder 1976 in der DDR verboten worden.

Jackson: Wie heißt die Gruppe?

Höntschi: Klaus-Ranft-Gruppe heißen die. Das war eine sehr schillernde Geschichte dieser Band, weil sie erst eine Undergroundband war. Dann wollten sie aber Profis werden, und um den Profiausweis zu kriegen in der DDR, also es war eine Art Lizenz, daß du spielen darfst, und daß du nicht nebenbei deiner Arbeit als Schlosser oder Automechaniker nachgehen mußt. Wenn du es hauptberuflich machen

wolltest, mußt du eine bestimmte Lizenz bekommen, und das kannst du nur, wenn deine Musik den entsprechenden Kulturverantwortlichen gefiel. Das heißt, sie mußte politisch entsprechend ausgerichtet sein.

Blazejewski: Die Texte.

Höntschi: So, die Texte und auch inhaltlich. Man durfte nicht, was weiß ich, nicht irgendwelche Gitarren auf der Bühne zerkloppen oder so. Und das war also ziemlich schwierig, einerseits Rockmusik zu machen und andererseits DDR-Kulturpolitik zu machen. Sie sind mal verflucht und mal gefeiert worden und wurden dann auch endlich mal verboten und gingen in den Westen zum großen Teil. Nach der Wende sind sie wiedergekommen, und drei von den fünf Musikern haben sich wieder zusammengetan und haben ein Comeback gefeiert und hatten einen riesen Erfolg. Zwei oder drei Konzerte, und dann war das aber erledigt. Jetzt haben die drei sich auch noch zerstritten. Das sind alles Herren, die sind so mitte fünfzig. Die haben wir in Schwerin erlebt, daß die wirklich noch so ordentlich einen guten alten Rock gemacht haben, also wo das Schlagzeug wirklich toll ist, wo man draufhaut, und nicht irgendein Computer, wo du den Rhythmus eingibst, also einen richtig soliden guten alten Rock und Roll. Ich habe ein ziemlich langes Interview mit dem jetzigen und auch damaligen Sänger der Band gemacht. Der hat mir sein ganzes Leben erzählt, und da versuchen wir auch einen Film darüber zu machen, also über sein Leben oder noch eine Variante, wo man das noch mit ein paar Geschichten von anderen Leuten in der DDR verbindet, also mit Überschrift, das war nicht nur traurig, das Leben in der DDR. Es ging nicht nur um Stasi, weil es ist diesem Film *Die Vergebung* vorgeworfen worden, daß er so ernst und so bitter wäre und das war doch alles lustig und bunt und wir waren doch alle so eine glückliche Familie miteinander. [...] Dazu wollen wir auch einen Film machen, also einerseits wie schön es war und andererseits, daß es so schön auch wieder nicht war. Und das als Musikfilm, natürlich. Damit wäre ich auch wieder da, wo ich eigentlich anfangen wollte, nämlich einen Musikfilm zu machen.

Jackson: Wie seid Ihr zu dem Titel *Die Vergebung* gekommen?

Blazejewski: In dem ganzen Film über geht es um die Vergebung, auch wenn sie in dem Sinne nicht erreicht wird. Eigentlich möchte jeder dieser Leute, daß ihnen vergeben wird, anders übersetzt, sie möchten geliebt werden. Es ist wie ein Kind, das genau weiß, ich habe heute was angerichtet, das war nicht in Ordnung. Das hat die Mutti gar nicht gesehen. Die hat nicht gesehen, daß ich Marmelade genascht habe, die hat nicht gesehen, daß ich die Katze am Schwanz gezogen habe, die hat noch gar nicht entdeckt, daß ich ein Loch im Strumpf habe, das ich mit der Schere

reingeschnitten habe, und die weiß das gar nicht. Und trotzdem bevor es einschläft, wenn es gut funktioniert zwischen einer Mutter und einem Kind, dann legt es den Arm um die Mutti bevor es einschläft und sagt, Mutti, hast du mich lieb? Ja, so, natürlich. Hast du mich trotzdem lieb? Ja, wieso denn trotzdem? Ja, ich habe das und das gemacht. Das ist doch, was sich jeder wünscht, das doch machen zu können und keine Angst haben zu müssen, keine Strafen zu bekommen, daß man sich in die Arme nimmt und dann ist die Sache gut.

Jackson: Bedeutet das sozusagen, daß man beichten muß, oder daß die Wahrheit herauskommen muß, damit diese Liebe stattfinden kann?

Blazejewski: Man muß nicht immer in dem Sinne beichten, daß man sich öffentlich hinsetzt und sagt also paß mal auf, und so war das und wie schrecklich. Manchmal passiert es auch ganz normal und ohne Worte, so kann das auch geschehen. Es kann auch geschehen, einfach wie man sich anguckt, oder das was [in dem Film] mit dem Schwager und dem Mann passiert, dieses Schlagen. Das ist für mich so ein Moment, wo eigentlich das hätte stattfinden können. Wenn jetzt der Mann, der den Schwager in den Armen hält, hätte nehmen können, dann wäre der Film eigentlich mit Vergebung beendet gewesen. Verstehst Du das? Aber stattdessen sitzt er da und guckt zu der Frau, und was soll ich jetzt bloß machen, und die Frau steht so da und hmmpf, die Kerle, ja. Und es findet eben keine Vergebung statt. Im Prinzip hätte da der Film zu Ende sein können. Es gibt ein paar solche Stellen in dem Film, auch die eine, die gestrichen ist, wo der Vater seine Geschichte erzählt—der Opa seine Schuld erzählt—die ist rausgeschnitten worden aus dem Film. Er erzählt—an dem öffentlichen Tage beichtet er.

Höntschi: Eine Superszene.

Blazejewski: Ja, der spielt es auch ganz toll.

Jackson: Und warum mußte die Szene geschnitten werden?

Blazejewski: Vom Rhythmus her.

Höntschi: Es spitzte sich zu auf den Punkt hin, wo der Junge das Mädchen erschlägt, und da wäre plötzlich mitten in so einem Zug, der sich beschleunigt, der hat plötzlich einen Halt bekommen, einen ziemlich langen. Und das hätte den dramatischen Punkt kaputtgemacht. Das ist so eine Sache, beim *Strass* hätte ich ihn noch gemacht und habe es auch ständig gemacht und hier haben wir es einfach gemerkt.

Höntschi: Es ist schade um die richtig gute Szene und für die Geschichte.

Blazjewski: Na, eben für diese Vergebung, was Du jetzt fragst. Weil es wäre eben die Stelle gewesen, wo er es öffentlich sagt. Wenn ein einziger um den Tisch zugehört hätte, und wenn er es so gemacht hätte, dann wäre es die Vergebung gewesen.

Höntschi: Entschuldige aber ...

Blazjewski: Nein! Ich sag ja, das erzähle ich ja auch. Ich erzähle die ganze Zeit, die Sehnsucht nach Vergebung und ich erzähle immerzu Augenblicke, wo Vergebung stattfinden könnte und sie findet nicht statt, also es heißt nicht, daß gebeichtet werden muß, sondern einfach, daß man sich gegenseitig wahrnehmen muß, daß man wahrnehmen muß, denn diese Schuld ist ja immer ein Schuld der anderen, nämlich des Nicht Wissen-Wollens. Du hast auch die Szene von dem Mann und der Frau im Wald, wo nach dieser Schlägerei die Frau sagte, was war denn doch, und sie merkt, daß ihr Mann nicht darüber sprechen möchte und nicht kann. Sie hat sowas mitbekommen, was der Schwager sagt, und eigentlich könnte sie das sich vorstellen, eigentlich könnte sie den Mann in den Arm nehmen, ganz egal, was da war, ich liebe dich, ist o.k. und komm' her. Oder sie muß auch gar nichts sagen, verstehst du? Das Vergeben ist auch immer eine Geste auf der anderen Seite, ob ich dem anderen einen Einstieg gebe, ob ich sage, oder nicht sage, du hast und das war und nun gestehe und mach und wie war das wirklich und sag die Wahrheit, sondern daß man auch ein Klima schafft indem die Möglichkeit überhaupt existiert, sich zu öffnen. Das ist ja eben überhaupt nicht passiert, auch bis zum heutigen Tag nicht. Es gibt so eine Hetzjagd auf irgendwelche Leute, die vielleicht mit der Staatssicherheit zu tun hatten, was in meinen Augen klinisch unlaut als Mittel im Konkurrenzkampf gebraucht wird, daß irgendwelche Leute aus dem Westen Posten haben wollen und welche aus dem Osten nicht herrankommen lassen wollen, dann wird gesagt, er war bei der Stasi, und er hat irgendwelche Kontakte gehabt und schon fliegt er im Konkurrenzkampf raus ohne weiteres, so knallhart geht das zu. Und umgedreht glaube ich, daß die Täter, die wirklich Schlimmes angerichtet haben und die Opfer, die wirklichen Opfer, die werden keine Gerechtigkeit haben. Also es ist nie richtig hingeguckt worden, was wirklich passiert war, was wirklich gelitten worden ist. Die Täter werden freigesprochen oder bekommen Bewährung, es läßt sich gar nichts machen, passiert gar nichts, für die Opfer interessiert sich eh keiner. Man kann ja ewig zurückgehen und sehen, was da verborgen worden ist. Für die Opfer wäre die einzige Genugtuung, daß das, wofür sie gerade gestanden haben, daß das fortgesetzt oder von der Gesellschaft aufgenommen werden würde und daß wir in diese Richtung gehen. Das wäre die einzige Genugtuung, die man hat, denke ich mir, also daß etwas, wofür du gekämpft hast, selbst wenn du jetzt merkst, ich erlebe es nicht mehr, aber meine Kinder erleben es, daß ein

bißchen mehr für die Umwelt getan wird, zum Beispiel. Das ist eigentlich das, was man will. Also, die Antwort ist kurz gesagt, die Vergebung wird nicht erteilt, und es gibt auch ganz viele Möglichkeiten eigentlich auch im Film, daß sie entstehen könnte, und ich hoffe einfach, daß er dazu animiert. Deswegen hat Andreas ihn schön gemacht mit dem Rhythmus, daß im Film das Problem so dringend wird, daß die Leute immer sagen, Mensch, hör doch auf, vergebt euch doch mal und kümmert euch doch lieber mal um die Kinder, daß dieser Druck entsteht und zum Scharfpunkt kommt.

Jackson: Das ist doch die Stelle, wo die Oma fragt, "wo sind die Kinder?" In dem Moment ist gar nicht der Versuch da, wirklich einander zu verstehen.

Blazjewski: Nein, ganz im Gegenteil. Das ist unsere Erfahrung. Da kannst du nicht sagen, warum macht man das so finster, warum gibst du uns hier nicht ein Beispiel, wo sich jemand vergibt. Das, denke ich, das war eben das Zeitklima, wir haben schon versucht, wahrhaftig zu sein, weil das eben unsere Erfahrung war, daß es das nicht gegeben hat, bis zum heutigen Tag nicht. Da ist so viel Haß und Verbitterung, und es passiert nichts. In diesem Klima der Konkurrenz kämpft jeder um seine Lebensexistenz, und da wird mit allen Waffen gekämpft.

Jackson: Danke für das Interview.