

AUGENBLICK



Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft

81

Andreas Dresen

Ein Gespräch



AUGENBLICK

Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft

81

Andreas Dresen

«Im Kino sieht man nicht das wirkliche Leben.»

Ein Gespräch

SCHÜREN

AUGENBLICK

Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Beate Ochsner, Isabell Otto, Bernd Stiegler (Universität Konstanz) und Alexander Zons (Ludwig-Maximilians-Universität München)

Eine Veröffentlichung der Arbeitsgruppe Medienwissenschaft
im Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz
Heft 81/82 (2–3 / 2021)

Herausgeber und Redaktion dieser Ausgabe:
Bernd Stiegler

Redaktionsanschrift:

Universität Konstanz, FB Literatur-, mit Kunst- und Medienwissenschaft
Sekretariat Medienwissenschaft
Universitätsstraße 10, Fach 157, 78457 Konstanz
<http://www.uni-konstanz.de>

Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg

Drei Hefte im Jahr

Einzelheft € 12,90, Doppelheft € 19,90

Jahresabonnement € 30,–

Jahresabonnement für Studierende € 24,–

Bestellungen an den Verlag

Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann, Schüren Verlag

www.schueren-verlag.de

© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlagabbildung: Peter Hartwig

ISSN 0179-2555

ISBN Print 978-3-7410-0210-6

ISBN ebook 978-3-7410-0147-5

■ Inhalt

Editorial	4
«Im Kino sieht man nicht das wirkliche Leben.»	
Ein Gespräch mit Andreas Dresen	5
Filmografie	125
Abbildungsnachweise	135

In einem Gespräch für die Zeitschrift *Revolver* hat Andreas Dresen einmal seine Herangehensweise so beschrieben: «Ich habe diese Arbeitsweise, erst mal in die Wirklichkeit hineinzugehen, für mich bis heute gehalten und daneben mache ich auch nach wie vor sehr gerne Dokumentarfilme, weil ich es einfach befreiend finde, mit zwei, drei Leuten loszuziehen, die Geschichten in der Realität zu suchen und die Realität so zu «verdichten», dass daraus eine Filmerzählung wird.» Diese komplexe Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, der Realität, dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen bestimmt seine Filme. Dabei spielen politische Fragen ebenso eine zentrale Rolle wie persönliche und gesellschaftliche Konflikte, tragische Ereignisse oder der Einbruch des Realen in sehr unterschiedlicher Gestalt. Andreas Dresen hat seit Ende der 1980er-Jahre über 30 Filme gedreht, die auf je unterschiedliche Weise die Gegenwart und jüngere Geschichte mit ihren Umbrüchen und Möglichkeiten in den Blick nehmen. Das Spektrum reicht dabei von Dokumentar- und Kurzfilmen bis hin zu einem All Ages-Film.

Andreas Dresen hatte bereits im Januar 2020 ein ausführliches Gespräch zugesagt, das an zwei aufeinanderfolgenden Tagen stattfinden sollte und in dem es um sein gesamtes Œuvre gehen sollte. Aus Gründen der Corona-Pandemie und der Dreharbeiten an seinem neuen Film musste es dann mehrfach verschoben werden, konnte aber schließlich im Frühjahr 2021 stattfinden. Ich danke Andreas Dresen sehr, dass er allen Unbillen zum Trotz sich die Zeit genommen hat, um insgesamt sieben Stunden lang Rede und Auskunft zu geben. Das Gespräch wurde aufgezeichnet und dann von Ingeborg Moosmann transkribiert. Dafür danke ich ihr sehr herzlich. Mein Dank gilt auch Veronica Haas für ihre Lektüre der Transkription. Diese entspricht dem Ablauf des Gesprächs, das im Folgenden – bis auf sehr wenige gestrichene Redundanzen – ungekürzt und in der ursprünglichen Reihenfolge abgedruckt ist. Der mündliche Duktus wurde beibehalten, auch wenn das Gespräch natürlich redigiert wurde. Die Filmstills und Abbildungen wurden in Absprache mit Andreas Dresen im Nachhinein ergänzt.

Bernd Stiegler

«Im Kino sieht man nicht das wirkliche Leben.»

Ein Gespräch mit Andreas Dresen

Das Gespräch mit Andreas Dresen am 15. und 16. März 2021 in Potsdam führte Bernd Stiegler.

«Manchmal sind Filme ja schlauer als man selbst.» –
Filme als Allegorien und Zeitbilder

Bernd Stiegler: Ich würde gerne mit einem frühen Film von Ihnen beginnen, mit *ZUG IN DIE FERNE* von 1989/90. Dort gibt es so eine Art von *high noon*-Situation in einem Bahnhof mit einer genau um 12 Uhr mittags eingefrorenen Uhr. Und die Zeit rückt dann vor, zu einem bestimmten Zeitpunkt ganz am Ende, wenn einer der Protagonisten ein Paket abholt. Es stellt sich heraus, dass es Filme enthält. Der Mann geht dann in ein Kino, wo wir ein Plakat von *PARIS UM MITTERNACHT* sehen. Das ist ein Film von Terence Fisher, der, wenn ich das richtig sehe, auf der Weltausstellung 1889, also genau ein Jahrhundert vorher, spielt. Ist *ZUG IN DIE FERNE* eine Art Allegorie des Kinos im Allgemeinen, die im Kino die Zeit wieder beginnen lässt oder bei einer anderen Zeit einsetzt? Oder ist es eine Allegorie des Kinos und des Films in jener Zeit?

Andreas Dresen: Es ist überhaupt keine Allegorie des Kinos. Es ist eine Allegorie auf die Endzeit der DDR. Es ist eine politische Allegorie. Wir haben den Film Anfang Oktober 1989 gedreht, als eine Übung an der Filmhochschule. Und da war halt schon Monate zuvor eine ganz besondere Stimmung im Land. Man hatte das Gefühl, nichts geht mehr, nicht vor, nicht zurück. Alles steht auf der Stelle. Und da bin ich auf diese Beckett'sche Idee gekommen, die DDR auf einem Bahnhof zu spielen, den ich im Übrigen gut kannte. Den gibt's auch heute noch ...

Potsdam-West.

Ja, Potsdam-West damals, jetzt heißt er Charlottenhof. Zu DDR-Zeiten machte man dort einen kleinen Zwischenstopp, wenn man von Babelsberg mit dem Zug zum Potsdamer Hauptbahnhof, der etwas außerhalb lag, fahren wollte. Und ansonsten war da wenig los. Die einzige Bewegung, die da überwiegend stattfand, waren die Transitzüge von Westberlin ins Bundesgebiet, die dort mit relativ hoher Geschwindigkeit durchrauschten. Und da konnte man immer ein bisschen seiner süßen Sehnsucht



1–2 Der Bahnhof Potsdam-
West in ZUG IN DIE FERNE
(1989/90)

hinterherschauen. Der Bahnhof schien mir deswegen sehr geeignet für so eine seltsame Form von Groteske. Da wir auch in dieser sehr besonderen Zeit gedreht haben, hat sich das komplett in den Film reingespiegelt. Wie gesagt, es ist eine Beckett'sche Situation für mich gewesen. Am Schluss flüchtet sich der ältere Herr, der am Anfang auf den Bahnhof kommt, zurück in sein Kino und zeigt einen Film, der in Paris spielt, wo er selber ja nicht hinfahren kann, wie die meisten Menschen in der DDR. Zu diesem Zeitpunkt wusste ich natürlich nicht, wohin die Krise des Landes uns alle führen würde. Logischerweise konnte das im Oktober 1989 niemand ahnen. Aber es ist tatsächlich in sehr starkem Maße ein Zeitbild.

Und warum schreitet die Zeit gerade dann voran, wenn er ins Kino geht?

Das ist natürlich in dem Moment, wenn man der Realität nur über das Reich der Lichtspiele enttrinnen kann. Dann ist das die einzige Möglichkeit, sich vorwärtszubewegen. Aber ich bin ein schlechter Interpret meiner Filme, ehrlich gesagt.

Ich will Sie auch gar nicht zur Interpretation ihrer Filme bringen, nur die Frage stellen...

Man sollte selbst nicht zu viel erklären, finde ich. Manchmal sind Filme ja schlauer als man selbst. Filme sind, glaube ich, auch vom Unterbewusstsein des Filmemachers getragen. Sie sind eine sehr komplexe Angelegenheit in der Herstellung, aber es gibt halt immer Sachen, die der Interpretation des Betrachters überlassen bleiben sollen. Gerade in so einem merkwürdigen Film wie ZUG IN DIE FERNE, weil der auch in einem

3 Im Kino –
ALS WIR TRÄUMTEN (2015)



Zwischenreich spielt, würde ich fast sagen. Das ist ja eine komplett absurde Konstruktion, eine sehr künstliche Versuchsanordnung. So etwas habe ich höchst selten gemacht.

Bei Ihren frühen Filmen gelegentlich ein bisschen. Auf die Frage der Allegorie komme ich später nochmal zurück im Zusammenhang mit anderen Filmen. Aber mich würden jetzt noch zwei Resonanzräume interessieren. Zum einen ein weiteres Kino: Es gibt einen weiteren Film von Ihnen, der in einem Kino beginnt, nämlich ALS WIR TRÄUMTEN. Da ist das Kino mittlerweile verfallen, ist aber gleichzeitig immer noch der Ort der Träume, der auf eigentümliche Weise wieder zum Leben erweckt werden kann. Würden Sie sagen, dass auch das einen zeitanalytischen, allegorischen Zug hat?

Ja, das ist in diesem Fall natürlich ganz konkret dem Roman von Clemens Meyer entnommen. Dort gibt es tatsächlich diese Szene in dem ausgebrannten Kino. Allerdings nicht am Anfang des Buches, sondern relativ in der Mitte, würde ich sagen. Aber ich fand das natürlich einen sehr spannenden Ort, wenn die beiden Freunde zu einem Zeitpunkt, wo fast alles zu Ende ist – einer von ihnen liegt ja im Sterben –, ausgerechnet in einem Kino zusammentreffen und sich dort an die Zeiten erinnern, in denen alles begann. In diesem Fall mit Winnetou-Filmen; später wurde dieses Kino halt ein Pornokino. Hier ist das Kino zum einen ein Ort, wo man sich zurückträumt oder wegträumt aus der Realität, zum anderen aber auch ein Ort der Zeitgeschichte. Im Kino, in dem die beiden sitzen, sind früher ja die DEFA Filme gelaufen, danach die Karl-May-Schinken aus dem Westen und später eben Pornos. Und dann ist es abgebrannt, weil keiner es mehr betreiben wollte. Die Wiedervereinigung spiegelt sich in Filmprogramm und Gebäude. Die Situation, die im Film geschildert wird, spielt Mitte der 90er, als viele Kinos tatsächlich den Bach runter gegangen sind, auch tolle Kinos. Der Film heißt ja ALS WIR TRÄUMTEN und das ist ein Titel im Präteritum. Die Geschichte führt zurück in diese Zeit der Träume und im Prinzip spulen wir in diesem Kino die Zeit zurück. Deswegen fand ich es auch sehr hilfreich, den Film damit zu klammern. Das Kino kommt ja später dann noch einmal. Natürlich hat das auch mit meiner eigenen Sicht zu tun: Das Kino ist ein Sehnsuchtsort, ein paradoxer Raum, wo man in geschützten vier Wänden die Welt erkunden kann. Das finde ich etwas sehr Faszinierendes. Man kapselt sich von der Welt ab, um sie zu erleben. Das ist natürlich eine Erfahrung, die man insbesondere

im Osten auf sehr spezielle Art machen konnte, weil wir natürlich die Welt nicht so, wie wir uns das gewünscht hätten, bereisen konnten. Also haben wir uns eine Ersatzbefriedigung gesucht, im Kino, im Westfernsehen – je nachdem, wo wir der Filme habhaft werden konnten. Und so haben wir auch auf ganz andere Art die Welt erlebt. Als die Mauer später aufging und ich dann mit vielen Kollegen aus dem ehemaligen Westen Kontakt hatte, war ich ganz schön erstaunt, dass sie viel weniger Filme aus dem Osten kannten als ich Filme aus dem Westen. Man hätte ja meinen können, die Mauer war in Richtung Westen geschlossen. Das war in kultureller Hinsicht aber keineswegs so. Was natürlich damit zu tun hatte, dass sich in so einem abgeschotteten Land die Neugier auf die andere Hälfte der Welt dann diesen Weg über die Künste suchte, übers Kino. Dieses Interesse war logischerweise vom Westen nach Osten nicht so stark ausgeprägt. Zum einen konnte man hinfahren, wenn man wollte, und zum anderen hatte man nicht diese Sehnsucht, die wir in uns trugen. Und von daher ist das Kino in den beiden von Ihnen genannten Filmen eben auch ein Ort, wo man die Sehnsucht befriedigt. Auch die Sehnsucht nach einer anderen Welt, nach neuen Erfahrungen – und das gilt für mich bis heute. Ich gehe gerne dahin, aber jetzt nicht aus Weltflucht, sondern um mich selbst zu entdecken und meine Mitmenschen.

«Ich spiele nicht unbedingt auf der Klaviatur von Referenzen.» – Vorbilder und Referenzen

Ich würde gerne nochmals auf ZUG IN DIE FERNE zurückkommen, weil es einer der wenigen Filme von Ihnen ist, bei dem es explizit Referenzen auf andere Filme gibt. Das ist ja ansonsten bei Ihnen vergleichsweise wenig ausgeprägt, auch interessanterweise in Ihren Interviews nicht. Dort erwähnen Sie Alexander Mittas LEUCHTE, MEIN STERN, LEUCHTE als einen Film, der für Sie wichtig gewesen sei. Sie zitieren gelegentlich mal Truffaut, seine Gespräche mit Hitchcock, es gibt auch mal Verweise aus Kaurismäki, der an prominenter Stelle sehr positiv erwähnt wird, und auch AMARCORD von Fellini sprechen Sie an. Aber ansonsten relativ wenige Filme. Warum gibt es so wenige Referenzen auf die Geschichte des Kinos, oder habe ich sie übersehen, was wahrscheinlich der Fall ist? Spielt die Filmgeschichte für Sie als Referenz oder Resonanzraum eine Rolle, wenn Sie Filme machen? Spielen Sie quasi auf der Klaviatur von Referenzen oder eher nicht?

Ich spiele nicht unbedingt auf der Klaviatur von Referenzen, zumindest nicht bewusst. Vielleicht findet das intuitiv statt, weil ich natürlich Filme konsumiere ohne Ende, aber ich mache sie nicht nach. Es gab eine Phase, in der das ausgeprägter war. STILLES LAND orientiert sich zum Beispiel tatsächlich auch musikalisch und in kleineren Sequenzen an LEUCHTE, MEIN STERN, LEUCHTE. Das ist ja auch ein Film ist, der mit einem Schauspieler und Theater, Theater im weitesten Sinne, zu tun hat. Es gibt einen Film SO SCHNELL ES GEHT NACH ISTANBUL, der eine ganz klare Referenz zu Kaurismäki hat, zu DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK. Ich habe das zu Anfang

aber stärker gemacht als später. Natürlich gibt es für bestimmte Filme Vorbilder. Bei *DIE POLIZISTIN* hatte ich kurz davor *ROSETTA* der Dardenne-Brüder gesehen und man merkt das dem Film an, vom Habitus her. Mich hat sehr stark Ken Loach geprägt, bis heute, auch Mike Leigh. Und ich finde die frühen Filme von Jim Jarmusch grandios. Das ist ein Kino, das ich nach der Wendezeit für mich entdeckt habe; davor war es halt in sehr starkem Maße das osteuropäische Kino. Wenn man so einen Film wie *ZUG IN DIE FERNE* nimmt, dann ist der ganz klar an den georgischen Filmen orientiert, die ich kannte: Filme wie *BLAUE BERGE* von Eldar Schengelaia. Es sind Filme, die die Realität als absurde Konstruktion von Leben begreifen und mit solchen Elementen spielen. Das hatte ich gesehen und diese Filme haben mich geprägt und auch beeindruckt. Und dann habe ich, wie man das als Student macht, ausprobiert. Ansonsten ist es natürlich so, dass wir, wenn wir jetzt einen Film machen, nach Referenzen schauen, aber eher breit gestreut und nicht sehr konkret. Es geht nicht darum, dass man dann sagt: So oder so soll das genau aussehen. Ich schaue mir, wenn ich etwa einen Film wie *GUNDERMANN* plane, natürlich alle Musikerportraits an, derer ich habhaft werden kann, um zu sehen, wie die Kollegen strukturell damit umgehen; wie sie mit den Songs in den Filmen arbeiten. Wie reagiert man beispielsweise auf den Umstand, dass Musik sehr viel Film Laufzeit in Anspruch nimmt? Diese Dinge studiere ich natürlich. Aber ich sage dann nicht: Okay, ich baue jetzt Referenzen in die Filme ein, damit Cinephile sich daran ergötzen. Das kann man sicherlich hier und da sehen, aber es ist keines meiner Steckenpferde. **Bei *GUNDERMANN* greifen Sie auch ganz explizit auf den *Gundermann-Kurzfilm* Ihres Kameramanns zurück. Er kommt dann in *GUNDERMANN* auch im Film vor, der ihn in einer bestimmten Art und Weise wiederaufnimmt.**

Da gab es natürlich auch ganz viel anderes Material. Die beiden wunderbaren Dokumentarfilme von Richard Engel beispielsweise, das ist ja offensichtlich. Und über *Gundermann* gibt es auch jede Menge anderes Bildmaterial oder Konzertmitschnitte; ich hatte ihn auch selber noch in Konzerten gesehen. Es gibt auch Interviews und Talk Show-Auftritte von ihm, oder richtige Originaltöne aus dem Interviewbuch von Hans-Dieter Schütt, das wir teilweise im Film zitieren. Wir haben natürlich versucht, uns großflächig mit Material einzudecken. Das alles wird aber eher als Recherche verwendet denn als filmästhetische Referenz.

«Das Beste kommt noch.» – Samuel Beckett

Ich würde gerne wieder auf Beckett zu sprechen kommen oder auf diese Trias *ZUG IN DIE FERNE*, *ALS WIR TRÄUMTEN* und *STILLES LAND*. *STILLES LAND* kommt gleich nochmal mit einer separaten Frage.

Da haben wir Beckett ja nochmals ganz explizit.

Mit *Warten auf Godot*. Aber wir haben Beckett auch implizit explizit, könnte man sagen, in *ALS WIR TRÄUMTEN*, nämlich der vorletzte Satz. Er lautet: «Das Beste kommt noch» – und



4–5 «Das Beste kommt noch»: der Schluss von ALS WIR TRÄUMTEN (2015)

das ist ein Beckett-Zitat, ohne dass es hier natürlich als Beckett-Zitat ausgewiesen wird. Warum gerade Beckett als Referenzrahmen bei diesen drei Filmen, die ja durchaus in spezifischer Weise miteinander zu tun haben: durch das Kino, das dort auftaucht, und auch durch die Musik. Die Akkordeonmusik bei ZUG IN DIE FERNE taucht in ähnlicher Art und Weise auch in STILLES LAND nochmals auf und passt dort eigentlich gar nicht so gut, weil sie eigentümlich quer zur Handlung steht. Das finde ich jedenfalls, wenn ich mir den Film jetzt noch einmal anschau. Es ist eine Musik, die man dort so nicht erwarten würde. Bei ALS WIR TRÄUMTEN haben wir wiederum eine andere Musik. Dadurch haben wir eine Trias von Filmen, die aufeinander bezogen sind über Verweise, Musik, Beckett. Wie verhält es sich mit Beckett? Warum gerade Beckett hier als wichtige Referenz für diese drei Filme?

Hier bei mir an der Pinnwand hängt ein schönes Wort von Beckett: «Einmal versucht, einmal gescheitert, einerlei. Wieder versuchen, wieder scheitern, besser scheitern.»

Das haben Sie auch in der Dokumentation MA VIE in das Buch hineingeschrieben.

Ja, da kommt das auch vor. Ich mag das einfach als Lebensmaxime: Aus dem Scheitern Energie zu ziehen und etwas Neues zu probieren. Scheitern also nicht auf kapitalistische Art als Niederlage zu begreifen. So einem Erfolgsmodell hinterherjagen im Leben, das finde ich ätzend. Und dieser schöne Aphorismus konterkariert dieses Erfolgsmodell, indem man sagt: Nein, man kann sich auch durch Misserfolge entwickeln. Das finde ich sehr interessant und insofern ist Beckett für mich ein wichtiger Autor.

Allerdings muss ich Sie jetzt hinsichtlich Ihrer Frage enttäuschen, denn dass ich Beckett ganz bewusst als Referenz durch diese drei Filme gezogen habe, ist natürlich eine schöne filmwissenschaftliche These, in Wirklichkeit war es aber eher Pragmatismus. Bei ZUG IN DIE FERNE ist es die Grundsituation, wo sich nichts bewegt, aus *Warten auf Godot* übernommen. Bei Beckett gibt es ja häufig diese abstrusen Konstruktionen, wo die Figuren scheinbar um sich selber kreisen. Das ist in ZUG IN DIE FERNE auch das Modell. Bei STILLES LAND war es wirklich eine sehr pragmatische Entscheidung, denn ursprünglich hatten Laila Stieler und ich *Drei Schwestern* von Tschechow genommen, das als Stück in unserem kleinen Theater aufgeführt werden sollte. Man sitzt in der Provinz und sehnt sich nach Moskau, nach dem scheinbar besseren Leben an dem anderen Ort. Das, dachten wir, sei sehr gut geeignet für diese DDR-Endzeit. Und dann haben wir damit experimentiert und sehr schnell gemerkt, dass *Drei Schwestern* ein so komplexes, schwieriges Stück ist, das man es nur sehr schwer auf eine pointierte Art in einen Film übersetzen kann. Wir brauchten ja ein Stück, bei dem man zum einen mit sehr wenigen Worten die Grundkonstellation umreißen und diese auch vom Zuschauer des Films begriffen werden kann. Zum anderen sollte sich diese Grundkonstellation aber auch mit wenigen Handgriffen uminterpretieren lassen – entsprechend der Abfolge der historischen Ereignisse der Wendezeit, die ja im Hintergrund stattfinden. Der Regisseur hechelt immer der Historie hinterher mit seiner Interpretation des Stücks. Er muss alles dauernd wieder über den Haufen schmeißen und von den Schauspielern kritisch befragen lassen. Und dafür brauchte es eben einen sehr einfachen Grundgedanken des zugrundeliegenden Stückes. Das war natürlich mit *Warten auf Godot* sehr viel besser zu handhaben als mit *Drei Schwestern*, wo wir uns anfangs das Genick gebrochen haben bei der Drehbucharbeit. Bei *Warten auf Godot* kam zudem noch ein anderer Aspekt dazu, nämlich dass das Stück zu DDR-Zeiten überhaupt nicht gespielt wurde, es war bis kurz vor den Mauerfall quasi verboten. Auch deshalb schien uns das sehr passend. Wir haben dann auch den Intendanten sich innerlich auf die Schulter klopfen lassen, wenn er sagt, «kleine Sterne müssen heller leuchten, sonst übersieht man sie wieder», weil gerade er dieses Stück nun zur Aufführung bringt in seinem Kaff. Also das waren eigentlich die Aspekte.

Bei ALS WIR TRÄUMTEN handelt es sich hingegen einfach um ein Zitat, das aus dem Roman übernommen ist. Dort kommt es vor und passte in jeder Hinsicht an das Ende des Films. Ich habe dann allerdings später die Frage des Taxifahrers «Wohin solls denn

hingehen?» hinten drangesetzt, weil ich das noch ein bisschen schöner fand. Denn es ist ja die entscheidende Frage, die sich diesen Jungs stellt. Die Sätze stehen in einem fast widersprüchlichen Verhältnis zueinander. Man hofft auf bessere Zeiten, weiß aber noch gar nicht, wie man da hinkommen soll. In diesem seltsamen Ungleichgewicht fand ich das besser, und dann haben Wolfgang Kohlhaase und ich das so gebaut, mit diesen beiden Sätzen am Ende des Films.

Warum die Musik bei STILLES LAND, diese Akkordeonmusik?

Das ist die Provinzmusik. Das Akkordeon als Streichorchester der kleinen Leute. Der fast volksliedhaft-wehmütige Klang der Kleinstadt, die sich immer nach der großen Welt sehnt. Bei ZUG IN DIE FERNE ist das aus einem Lied von Hans-Eckardt Wenzel; da haben wir das Musikmotiv rausgenommen. Bei STILLES LAND ist es das Zitat eines Motivs von Nino Rota aus Fellinis AMARCORD, da kam das her. Ich habe mit der AMARCORD-Musik gearbeitet, als ich den Film geschnitten habe und dann haben wir das teilweise nachgebaut.

«Zen in der Kunst des Bogenschießens» – Filmen, Träumen, Zulassen

Daher auch die Fellini-Referenz, die dort auch auftaucht. Über die Musik möchte ich gleich nochmal mit Ihnen sprechen. Ich würde gern auf das Traummotiv zurückkommen. Sie haben in einem Interview zu GUNDERMANN gesagt: «Ein Spielfilm muss sich Fiktionalisierung, Komprimierung und Verschiebung erlauben.» Ich habe das als eine Art filmische Variante von Symbolisierung, Verdichtung und Verschiebung der Traumarbeit von Sigmund Freud gelesen, weil es so perfekt passt.

[Andreas Dresen lacht]

Fiktionalisierung, Komprimierung und Verschiebung klingt wie Symbolisierung, Verdichtung und Verschiebung! Das ist quasi bis auf das Vokabular hin runtergebrochen. Deshalb meine Frage: Hat der Film was mit Träumen zu tun im Sinne von Traumarbeit? Oder auch unerfüllten Wünschen? Das ist ja die Traumarbeit bei Sigmund Freud. Es geht immer um unerfüllte Wünsche, die dann auf eine spezifische Art und Weise zu Bildern werden.

Sicher, das ist durchaus mein Bild von Kino, weil ich so auch damit groß geworden bin. Ein Ort, wo man die Welt entdecken kann, die einem sonst verschlossen ist, und zwar im wahrsten Sinne des Wortes. Verschlossen ist erst einmal auch die Sehnsuchtswelt, in die wir nicht reisen können, und das mit wachsendem Alter eigentlich immer stärker, hin in eine Welt, von der man selber nicht weiß, dass sie in einem existiert. Deswegen habe ich vorhin gesagt, dass nicht alle Entscheidungen, die man bei der Filmherstellung trifft, bewusstseinsgesteuert sind. Ich finde genau die Aspekte an künstlerischer Arbeit interessant, die jenseits dessen liegen. Es gibt ein kleines Büchlein von Eugen Herrigel, das heißt *Zen in der Kunst des Bogenschießens*. Da versucht ein Europäer in Japan die Kunst des Bogenschießens zu erlernen und leidet darunter, dass er durchweg