

“Alles im Film tritt in die Zeit ein”

**Ein Gespräch mit Ute Aurand zu ihrem Film
Rasendes Grün mit Pferden (2019 , 82Min, 16mm)**

von Julia Gostynski

Dieses Gespräch wurde im Oktober 2023, im Rahmen einer Arbeit zum Seminar “Über die Jahre. Zum Genre der Langzeitdokumentationen” bei Prof. Dr. Volker Pantenburg an der Universität Zürich geführt und fand in Ute Aurands Küche in Berlin-Kreuzberg statt.

Erschienen in:
REVOLVER 51 – Zeitschrift für Film
im Verlag der Autoren

„ALLES IM FILM TRITT IN DIE ZEIT EIN“

Ein Gespräch mit Ute Aurand zu ihrem Film *RASENDES GRÜN MIT PFERDEN (2019)*

Julia Gostynski: Du wolltest etwas zum Thema Archiv sagen?

Ute Aurand: Ja, ich beobachte schon länger, wie sich überall Menschen mit Archiven beschäftigen, Archive sichtbar machen, Archive sichern, über Archive forschen. Und ich frage mich, woran liegt das? Dieses globale Interesse, sich auf die Geschichte, auf die Erinnerung zu besinnen.

JG: Also ich kann mir vorstellen, dass es etwas mit Angst zu tun hat, oder? Ich kenne das zumindest von mir, diese Angst, Neues zu produzieren und dadurch Ressourcen zu verbrauchen, während ja schon so viel gemacht wurde. Dann ist es einfacher, auf Dinge zurückzugreifen, die schon da sind, damit man nicht noch mehr Ressourcen – sei es Filmmaterial, Geld, oder menschliche Arbeit – braucht oder verbraucht. Ich sehe darin auch einen ökologischen Gedanken.

UA: Mag sein, aber hat es nicht auch mit einem „Vergehen“ zu tun? Dem Umbruch zwischen analoger und digitaler Welt, dass Sachen verschwinden, kaputt gehen, und sich die Frage auftut, wer bewahrt sie, wer kümmert sich um all die Produkte vergangener Generationen? Film ist ja ein sehr junges Medium – aber nicht nur im Film,

auch in anderen Bereichen werden Dinge archiviert oder gesammelt. Vielleicht geht es auch um eine Abkehr von dem Gedanken, dass es immer nur weiter nach vorne geht? Es scheint mir auch, dass ein Besinnen auf Familienzusammenhänge und auf kulturelle Traditionen eine Rolle spielt, was ja im Gegensatz zu dem individuellen Lebensmodell steht, das die meisten von uns in der westlichen Welt führen. Die Frage, was ist denn eigentlich meine Rolle hier, wo gehöre ich hin? Also die Verbindung mit den Ahnen, die wir verloren haben...

Das sind Fragen, die ich mir selbst stelle. Ich filme und sammle seit langem und habe mein eigenes Archiv mit gesammeltem Material. 2015 beschloss ich, dass es Zeit war, damit einen Film zu machen, und ich begann mit der Arbeit an *Rasendes Grün mit Pferden* (2019).

JG: Der Film entstand also aus Aufnahmen deines persönlichen Archives, Material also, das du nicht in dem Wissen aufgenommen hast, dass es in einem Film zusammenkommen würde?

UA: Ja, ich filme oft, aber nicht unbedingt für einen bestimmten Film. Im Hinterkopf ist schon der Gedanke, dass es vielleicht eines Tages Platz in einem Film von mir finden wird. Es gibt aber auch Filme, die von Anfang an geplant sind wie *In die Erde gebaut* (2008), *Der Schmetterling im Winter* (2006) oder einige meiner Porträts.

JG: Für die Aufnahmen von *Rasendes Grün* hast du oft in den Momenten zur Kamera gegriffen, in denen etwas

Einschneidendes passiert. Das kann eine Hochzeit, ein Geburtstag oder eine Sonnenfinsternis sein. Man könnte sagen, dass so – auch später durch die Montage – eine Wertung stattfindet. Denn ein Moment ist ja nur dann einschneidend, wenn er zwischen zwei weniger einschneidenden Erlebnissen auftaucht.

UA: Ich habe nicht immer die Kamera bei mir. Aber wenn ich zu einer Sonnenfinsternis fahre, ist es naheliegend, sie mitzunehmen, weil die Sonnenfinsternis visuell interessant ist und ich sehr wahrscheinlich filmen möchte. Mein Filmen ist eingebettet in ein ganz normales, alltägliches Leben und kein Filmdreh-Ereignis. Aber es gibt alltägliche Momente – wie der Blick aus dem Fenster zu Hause oder generell auf Reisen – da ist die Kamera ständige Begleiterin. Selten gibt es Situationen, die inszeniert sind, wie z.B. wenn Sophia tanzt am Anfang von *Rasendes Grün*. Ich war fast fertig mit der Montage, aber der Anfang des Films stimmte noch nicht, ich war nicht zufrieden und Sophia besuchte gerade einen Tanz-Workshop in Berlin und so habe ich sie gefragt: Hast du Lust zu tanzen und ich nehme dich auf? Und das hat sie gemacht. Es gibt auch spielerische Situationen, z.B. als Paulina, mein Patenkind, unter der türkisen Decke liegt und dann herauskommt. Das war eine gemeinsame Aktion: Wir filmen zusammen!

JG: Das passiert ein oder zwei Mal, dass du etwas filmst und dich in einem zweiten Schritt in die Situation hinein begibst, also eine Art „re-enactment“ dessen, was du wenige Momente davor aufgenommen hast. Man könnte

das vielleicht eine Art Verbildlichung des „Nachfühlen“ nennen. Der Effekt, der dadurch entsteht, sagt viel über das Filmeschauen und über das Schauen deines Films aus. Ich habe mich als Zuschauerin fast überführt gefühlt: Zu merken, da wird etwas erlebt, das ich versuche nachzuempfinden oder nachzuvollziehen und dann tust du genau das im Bild. Ich habe dann schnell verstanden, dass es nichts bringt, wenn ich mich frage, wo gefilmt wird und wie man jetzt von Venedig nach New York gekommen ist. Wenn ich mir diese Fragen stelle und versuche alles nachzuvollziehen, verliere ich mich im Film. Aber der Film trägt mich erneut in der Erkenntnis, dass die Wichtigkeit dessen, was gefilmt wird, erst durch das Nach- oder Mitfühlen überspringt, auf das Publikum. So lässt du viel Spielraum und zeigst Vertrauen gegenüber den Menschen, die sich den Film anschauen.

UA: Wenn etwas da ist, was meine Aufmerksamkeit erregt, dann will ich das filmen und möchte natürlich, dass sich das, was ich in dieser Situation empfinde, auf das Zelluloid überträgt. Mein Empfinden als Person ist oft komplexer als das, was mein Bild, meine Kamera aufnimmt. Aber es gibt noch den Ton und die Montage. Es ist ein sehr lockeres Geflecht, das heißt, die Person, die den Film sieht, muss in den Film eintreten können. Gelingt diese Kommunikation? Es ist ja immer ein kommunikativer Prozess. Also, wir treffen uns in der Mitte, die Zuschauenden auf der einen Seite, ich auf der anderen Seite und der Film in der Mitte. Ich beschreibe das oft auch als Dreieck. Filme, die so

funktionieren, brauchen aktive Zuschauer. In diese Filme gehst du, um deinem eigenen Leben näher zu kommen, nicht, um dein Leben zu vergessen...

JG: Du meinst, dass es ein offenes Geflecht sei und ich glaube, das Wissen darum, dass es sich um Material handelt, das in einer Zeitspanne von 20 Jahren aufgenommen wurde, hält dieses Geflecht zusammen. Die Fragen, die daraus entstehen, erzeugen eine starke Ebene der Kommunikation zwischen dem Film und den Zuschauenden: Wie hast du diese Zeitspanne von 20 Jahren organisiert? Wurde chronologisch geschnitten? Wie orientiere ich mich und kann ich überhaupt meinem „Bild einer Zeit“ – obschon es sich um die 90er oder 2010er Jahre handelt – trauen?

UA: Ja, es war interessant, das war auch die Frage der Montage. Wie gehe ich vor? Wie kann aus all diesen Einzelstückchen ein ganzer Film entstehen? Als ich mir zum ersten Mal das komplette gesammelte Material angeschaut habe, sah ich in die Vergangenheit zurück: Das gesamte Material war chronologisch aneinander gehängt und abgelegt. Es waren insgesamt fünf oder sechs Stunden nach Jahren sortiert. Dann begann ich, die Szenen herauszunehmen, die mich interessierten. Der fertige Film ist nicht wirklich chronologisch und doch, wenn ich ihn als Gesamtes sehe, hat er eine grobe Chronologie behalten, weil Material von 1992 nicht zu einer Szene von 2010 passte. Es war sehr interessant, was im Laufe der Arbeit am Film passierte: am Anfang war ich diejenige, die

dem Ganzen eine Gestalt gab, aber ab einem bestimmten Punkt entwickelte der Film eine Eigendynamik, die mich führte – es fühlte sich an, als folgte ich dem Film in eine bestimmte Richtung, die aus seiner eigenen Logik entstanden war...

JG: Wenn du über so lange Zeit filmst, kannst du dann sehen, wie sich dein Umgang mit der Kamera und deine Filmsprache innerhalb der letzten 20 Jahre verändert hat?

UA: Ja, es ist so, dass ich eine bestimmte Form, eine bestimmte Film-Sprache in einer bestimmten Zeit habe und dann plötzlich verändert sie sich. Beim Schnitt von *Rasendes Grün* spürte ich das deutlich, die Veränderung meines Rhythmus ließ manche Szenen nicht zusammenpassen. Ich tendiere eher zu einer Arbeitsweise, bei der Dinge zueinander passen, einen Fluß bilden und sich nicht abstoßen. Die einzelnen Szenen sind ja schon solitär genug. Im Film müssen sie ein Miteinander bzw. Nacheinander finden. Aber ich verbinde sie nicht im Sinne einer Narration, es sind eher einzelne Inseln, über die du springst, von hier nach da. Und das war die große Herausforderung: Wie schaffe ich die Montage über einen Zeitraum von 80 Minuten aus all den vielen selbstständigen Sequenzen?

JG: Orientiert sich die Montage und der Rhythmus auch an den technischen Gegebenheiten der Bolex Kamera?

UA: Vieles passiert in der Kamera. Schon beim Drehen mit dieser speziellen stummen 16mm Bolex Kamera mit Federwerk, wird jede einzelne Sequenz in der Kamera

bereits geschnitten. Der Rhythmus entsteht beim Filmen durch Ein- und Ausschalten der Kamera, Schärferverschiebungen, Auf- und Abblenden, dem Verstellen der Blende. Ich drehe immer mit Handkamera, d.h. meine Körperbewegungen sind im Bild sichtbar, ich gehe um etwas herum, auf etwas zu, von etwas weg. Wie das Gucken durch ein Prisma, durch ein Kristall setzt sich eine Szene aus vielen kleinen Facetten zusammen. Am Schneidetisch, im Nachhinein, überarbeite ich die Sequenz, nehme ein paar Bilder heraus, verbessere den Rhythmus...

JG: Du meinstest, du arbeitest mit der Idee eines Flusses und nicht unbedingt mit Unterbrechungen oder Stagnation. Und doch ist der Fluss abhängig vom Tun. Es braucht Stille oder Unterbrechungen, um den Fluss wahrzunehmen, oder? Und das waren auch die Momente, die mich in die Kommunikation mit dem Film gebracht haben: die Gewissheit, dass Stille kommt und dass sie aber auch wieder unterbrochen wird durch Musik und ausgewählte Momente von Sprache, die eher auf der Ebene des Gemurmels bleiben. Ein Gedicht von Ernst Jandl wird gesprochen und Texte tauchen im Bild auf, was aber eher selten passiert im Gegensatz zu der Präsenz von Blumen oder Skylines. Welche Rolle spielt für dich das gesprochene Wort und das geschriebene Wort in diesem Fluss?

UA: Ich habe ja ein Archiv, ein Bildarchiv und auch gesammelte Töne, aber die Töne sind nicht unbedingt

identisch mit dem Bildarchiv. Manchmal nehme ich Töne auf, während ich filme, aber manchmal tue ich das auch vollkommen unabhängig vom Bild. Jetzt arbeite ich mit einem Zoom-Recorder, früher hatte ich einen Sony-Walkman-Kassettenrekorder und davon habe ich sehr viele Kassetten digitalisiert. In meinem Tonarchiv gibt es nicht viel Sprache. Aber in *Rasendes Grün* spricht Jón an seinem 93. Geburtstag, weil ich den Originalton hatte. In der Szene mit Robert und meiner Nichte in meiner Küche, wo sie das Foto von Robert als 8-Jähriger angucken und darüber sprechen, hatte ich keinen Ton, was ich sehr bedauerte. Meine Nichte wohnt in Schweden und bei ihrem nächsten Besuch, bat ich die Beiden, die Szene nachzuspielen. Ich zeigte ihnen zuerst das geschnittene Bild am Schneidetisch und nahm dann ihren nachgespielten Ton auf. Das funktionierte gut. Und zur Schrift: Ja, manchmal hatte ich das Gefühl, ein Satz wäre schön, z.B. "Last Easter at Home" – letztes Ostern zu Hause – wie ein Zwischentitel, eine kleine emotionale Zusatzinformation.

JG: Es gibt einen Moment gegen Ende des Films, bei dem Sprache eine tragende Rolle spielt. Du besuchst die Filmemacherin Maria Lang und sie spricht voller Überzeugung und gut hörbar davon, dass man Filme sowieso nicht erleben kann auf Festivals. Und dass es doch irgendwie eine Möglichkeit geben muss, diesen Film – ich weiss nicht von welchem sie spricht, beziehe es aber auf *Rasendes Grün* – für ein Publikum so zu zeigen, als

würden sie ein Gedicht lesen. Wie schaut man einen Film so, als würde man ein Gedicht lesen? Wie soll das passieren? Wie soll der Kontext sein?

UA: Es gibt keine Anweisungen dafür, einen Film so zu schauen, wie du ein Gedicht liest. Es gibt auch keine Anweisung dafür, wie du ein Gedicht liest. Aber du brauchst für beides einen Freiraum, innerlich oder äußerlich. Maria sagt ja auch, dass du einen kurzen Film alleine sehen solltest – so wie du ein Gedicht liest, alleine – und nicht in einem Programm mit anderen zusammen. Und das geht auf Festivals nicht. Sie sagt, dass du auf Festivals deshalb deine Sehgewohnheiten nicht verändern kannst.

Ich war gerade in London auf einem Festival und mein neuer Film ist 18 Minuten und wurde in einem Programm mit vier Filmen als zweiter Film gezeigt. Also ein Film vorher und zwei danach, was eine Montage ist. Programme sind kuratiert, meist von einer Person, die es so zusammenstellt, weil sie diese Filme in dieser Reihenfolge zeigen möchte. Und dann gehst du auf Festivals nicht nur in ein Programm, sondern du hast davor ein Programm gesehen und danach noch eins oder gestern und vorgestern. Und das meint Maria in der von dir angesprochenen Szene, dass du deine Sehgewohnheiten so nicht ändern kannst, weil du den einzelnen Film nicht allein wahrnehmen kannst, sondern immer im Kontext mit anderen.

JG: Wenn wir schon bei Sehgewohnheiten sind: Würdest

du sagen, dass deine Sehgewohnheiten sich den technischen Möglichkeiten der Bolex angepasst haben? Ich stelle mir vor, wenn man daran gewöhnt ist, über so lange Zeit durch eine Maschine zu blicken, die bestimmte Voraussetzungen des Sehens und technische Möglichkeiten des Aufnehmens mit sich bringt, dass sich das alltägliche Sehen der Maschine anpasst.

UA: Du meinst meine Sehgewohnheiten im Leben allgemein? Nein. Nur wenn ich durch die Kamera schaue und filme, passiert eine Verwandlung, indem ich mit diesem Instrument die Bilder auf eine bestimmte Art und Weise aufnehme. Mit der Bolex kann ich die Blende beim drehen verstellen, etwas erscheint dann heller oder dunkler. Ich bewege mich in die Schärfe rein oder aus der Schärfe raus. Ich rhythmisiere etwas, was eigentlich stillsteht. Alles im Film tritt in die Zeit ein. Ich würde eher von Rhythmus sprechen als von Technik. Weil das Sehen selbst sich nicht verändert. Dieses Kissen bleibt dieses Kissen, aber wenn ich es filme, wird es in gewisser Weise neu geschaffen durch die Art, wie ich es filme – es ist nicht mehr das gleiche Kissen, das hier auf dem Sofa liegt, es verwandelt sich im Film. Aber ich filme es nur, wenn ich eine besondere Beziehung zu diesem Kissen habe, eine Emotion oder ein Interesse z.B. am Muster...

JG: Spielt auch das Wissen darum, dass man nicht länger als 30 Sekunden am Stück filmen kann, für dich eine Rolle? Man betätigt ja den Auslöser und weiß, ich habe 30 Sekunden Zeit und dann muss ich wieder neu aufziehen.

UA: Für mich ist es eher die Begrenzung des Materials, die drei Minuten einer Rolle, die entscheidend sind. Ich filme ja nie eine Einstellung, die 30 Sekunden lang ist, nie!

JG: Und hast du in regelmäßigen Abständen zur Kamera gegriffen, als eine Art Ritual oder Teil eines Konzepts, egal was passiert?

UA: Oft sind es Situationen, in denen ich reise. Und auf einer Reise bist du in einem anderen Zustand. Manchmal bin ich auch einfach hier und irgendwas passiert. Oder meine Stimmung ist so, dass ich etwas filmen will. Oder das Wetter oder das Licht oder irgendwas. Und manchmal willst du die Kamera auch nicht dabei haben, du willst gar nicht die Möglichkeit haben, zu filmen. Denn das Filmen trennt dich auch von der Situation, das Filmen ist immer eine Interaktion, die etwas verändert, auch für die anderen.

JG: Bei *Rasendes Grün* spielt die Hinwendung zum Alltag eine wichtige Rolle. Aber dadurch, dass der Film diesen Alltag einfängt und sich ihm widmet, stellt er ihn auch aus und nimmt diesen Momenten wieder einen Teil ihrer Alltäglichkeit. Indem du dich dem Alltag zuwendest, veränderst du oder „verunmöglichst“ du diesen förmlich. Und ich glaube, viele Menschen haben irgendwie Angst vor dem Alltag, dem Alltäglichen und sehen ihn als Gegenteil von Leben. Das geschieht dann, wenn der Alltag als etwas verstanden wird, worin man sich verfängt, eine Sache, der man verfällt, während das Leben nebenher weiterläuft. Der Film schafft es irgendwie, dieses Verhältnis zum Alltag oder zur Angst vor dem Alltag zu verändern.

UA: Das wäre schön. Der Alltag, das Alltägliche ist eine unerschöpfliche Quelle. Voller Schönheit, wenn wir in der Lage sind, sie zu erkennen. Denn alles ist schon da. Wir müssen es nicht erfinden. Deshalb brauche ich auch keine normalen Spielfilme. Sie lenken mich ab, sie wollen mich woandershin verführen, das mag ich nicht. Ich finde es manchmal sogar sehr schmerzhaft, weil ich mich nach einem Spielfilm erst wieder finden muss, zusammensetzen muss. Ich schaue lieber Filme, die Platz lassen, die mir erlauben, während des Sehens mein eigenes Leben wahrzunehmen. Das ist ein bisschen wie mit den Gedichten – denn wenn du ein Gedicht liest, bist du nicht entführt, sondern du bist aktiv. Eher ein Tasten, ein Assoziieren, das fragt, was ist das da? Und das Gedicht setzt dich in Beziehung zu dir. In dir werden Dinge wach und du bleibst du selbst und wirst nicht eine Andere, wie oft beim Lesen eines Romans. Ich finde Dinge in meinem Alltag. Oft filme ich in Situationen mit anderen Menschen, mit FreundInnen, die ich gut kenne und das Filmen ist ein Konzentrat meiner Beziehung zu ihnen und ihrer Persönlichkeit. Es ist keine Dokumentation von dem, was ist. Es ist eher ein Spot, der eine Sache beleuchtet und dann erscheint es dir vielleicht auch schön und es entsteht eine Energie, die sonst verloren geht. Im Film halten wir ja Dinge fest. Wir holen sie aus der Zeit heraus. Das ist, glaube ich, auch eine Antwort auf die Frage, warum ich überhaupt filme. Ich könnte einfach da sein und den Himmel angucken und zufrieden sein. Aber indem ich mit

der Kamera den Himmel anschau und filme, entsteht etwas Neues, eine Energie, die mich ernährt und hoffentlich auch andere...

JG: In einem Symposium von 1953 sprechen Maya Deren, Parker Tyler, Dylan Thomas und Arthur Miller über die Prinzipien des poetischen Films. Maya Deren stellt darin ihre Theorie des poetischen Filmes vor. Sie beschreibt, wie narrative Filme, die einer Aktion nachgehen und linear aufgebaut sind, sich auf horizontaler Ebene bewegen. Sobald sich ein Film – und das kann sich auch innerhalb ein- und desselben Films mischen – in die poetische Ebene begibt, bewegt er sich nicht mehr auf der horizontalen, sondern auf der vertikalen Ebene. Der poetische Ansatz, könnte man sagen, ist also weniger an das Fortschreiten einer Narration gebunden. Ich habe mir ein Zitat von Deren rausgeschrieben, und würde es dir gerne vorlesen:

„[...]The relationship between the images in dreams, in montage, and in poetry is ...

they are related because they are held together by either an emotion or a meaning that they have in common, rather than by the logical action. In other words, it isn't that one action leads to another action (this is what I would call a "horizontal" development), but they are brought to a center, gathered up, and collected by the fact that they all refer to a common emotion, although the incidents themselves may be quite disparate.“

Ich weiß jetzt nicht, ob du deine Filme oder dich als

poetische Filmemacherin begreifst, aber wenn du das hörst, was würdest du sagen, gibt es diese „common emotion“ in deinem Film? Und wenn ja, woraus besteht sie?

UA: Ja, das mit der Poesie und dem Film ist schwierig. Wenn die Leute fragen „Was machst du für Filme?“, antworte ich meistens "experimentelle Dokumentarfilme", weil "experimentelle Filme" alleine nicht wirklich passend ist. Ich mache aber auch keine filmischen Gedichte. Trotzdem würde ich sagen, meine Filme sind poetisch. Und die „common emotion“ für mich ist, dass man die Filmemacherin im Film spürt, ich könnte auch sagen "the lyric I". Wenn du poetische, lyrische Filme siehst, dann ist die Person, die den Film gemacht hat, anwesend und immer spürbar. Das ist das Dreieck, von dem ich oft spreche: Film, Filmemacher*in, Zuschauer*in. Du kannst das Werk nie von der Person trennen, die es gemacht hat. Und das ist vielleicht das, was dieser Gattung von Filmen eigen ist, dass du immer im Dialog mit der Filmemacher*in bist. Deswegen muss der Film auch nicht eins zu eins verstanden werden oder eins zu eins Klarheit haben, weil auch Unverstandenes bestehen bleiben darf und trotzdem wirkt. Oder eine Emotion, die nicht eindeutig ist...

JG: Bei *Rasendes Grün* werden Zuschauende – oder können sie, je nach Bereitschaft – mit ihrem eigenen Standpunkt oder Gefühl gegenüber dem Zeitvergehen konfrontiert. Die Zeit vergeht, Freunde sind irgendwie erst einmal Freunde und gegen Ende des Films sind es alte

Freunde, sie sehen anders aus, sie haben einen anderen Blick und auch du hast einen anderen Blick auf sie. Und das ist ja ein Gefühl, was man als Zuschauerin auch aufladen kann, je nachdem, welche Beziehung man zur Zeit und zum Älterwerden hat.

UA: Das ist generell im Film verrückt, es ist so wundersam an diesem Medium, dass die Dinge einerseits der Zeit enthoben werden, denn der Film hält Dinge im Film fest, isoliert sie aus der Zeit, aber dann treten sie wieder in die Zeit ein, wenn du den Film siehst. Das kann irritieren. Wir sehen Menschen in Filmen, die gestorben sind, aber im Film leben sie, das ist magisch.

JG: In dem, von Esme Hogeveen veröffentlichten Artikel in *Another Gaze* schreibt sie zu *Rasendes Grün*:

„The film’s panning jump-cuts make me think of the peculiar rhythms of a wristwatch that refuses to keep time, but also won’t stop ticking.“

UA: Ja, manchmal möchten Zuschauer am liebsten den Film anhalten oder irgendwie rauskommen aus dem unentwegten Weiter. Aber das unentwegte Weiter ist gleichzeitig auch friedlich – es läuft und läuft, egal was du machst. Ein Fluss ist beruhigend, weil er immer fließt. Das Leben geht immer weiter, es hält nie an, selbst über den Tod hinaus, dann sind es andere, aber es geht immer weiter. Schmerzhaft wird es nur, wenn du dem Fluss des Wassers mit dem Blick folgen möchtest, den Fluss anhalten möchtest. Lässt du aber das Wasser einfach durchlaufen, ist es wunderbar. Wenn ich beim Filmen zu

lange auf einer Sache stehen bleibe, zu lange eine Sache angucke, beunruhigt mich das sehr. Ich suche die Flüchtigkeit – wenn du etwas flüchtig erlebst, flüchtig siehst, flüchtig hörst, flüchtig fühlst, dann kann das sehr intensiv sein. Die Intensität ist keine Frage der Dauer. Manchmal beschreibe ich es so: Es gibt zwei Möglichkeiten: entweder du schaust sehr, sehr lange und intensiv etwas an, ohne abzuschweifen und ohne an andere Dinge zu denken oder du schaust kurz und flüchtig, aber intensiv. Wie du schaust, ist eine Frage der Persönlichkeit, des Charakters – und mir entspricht das Schnelle, Kurze, Intensive...