

Heise. Notizen.

1. Der Begriff „Werk“ wirkt seltsam unangebracht. Heises Filme machen kein Werk, sie bilden eine zerklüftete Landschaft. Ein wüstes Feld. Wenn die Filme zusammenstehen, erscheinen sie alles andere als konzipiert oder einem Plan folgend, so sehr sie auch aufeinander verweisen oder sich gegenseitig zitieren.

2. Heises Vater war Philosoph und in der DDR eine Instanz für viele Intellektuelle wie Christa Wolf und Heiner Müller. Typisch für diese Generation waren die Hoffnungen auf den Aufbruch nach dem Mauerbau Anfang der sechziger Jahre, denen dann am Ende des Jahrzehnts die Desillusionierung und damit verbunden ein gewisser Rückzug folgte. Heises Vater trieb fortan Philosophiegeschichte, weil mit eingreifendem Denken nichts zu machen war. Seine Stellung blieb ambivalent, nicht konform, Marxist und als im Faschismus rassistisch Verfolgter nur schwer antastbar. Er hielt Vorlesungen zur Geschichte der Ästhetik, in einer Sektion der Humboldt-Universität, die nicht zuletzt durch ihn zu den offensten Orten der DDR gehörte.

Der Vater besetzte das Feld der Ästhetik, der philosophischen Reflektion der Kunst und damit das Feld der Kunst gleich mit. Die Entscheidung des Sohnes Dokumentarfilme zu machen, ist die Wahl einer Form, die zwar als Kunst gerade noch im Wahrnehmungsfeld des Vaters lag, aber zugleich die größtmögliche Entfernung zu ihm einnahm. Steckte der Vater in den ästhetischen Konzepten der Klassik, so begann der Sohn Dokumente des „realen Lebens“ zu sammeln. Eine Notwehr der Eigenständigkeit, ein Versuch sichtbar zu bleiben.

3. Heise geht an die Filmhochschule in Babelsberg. Auch dies die Wahl eines Ortes, der in äußerstem Gegensatz zum Institut steht, an dem er Vater lehrt. Die Filmhochschule ist eine autoritäre, von Mißtrauen beherrschte Einrichtung und in ästhetischer Hinsicht provinziell. Bis in die neunziger Jahre gilt hier de Sicas „Fahrraddiebe“ als Höhepunkt der Filmgeschichte, die mit „Außer Atem“ dann auch zwangsläufig endet. Heise ermöglicht die Filmhochschule die Herstellung erster Filme und darüber hinaus vor allem Reibung und Konfrontation.

An der Filmhochschule entsteht der Film „Wozu denn über diese Leute einen Film“. Die Wahl krimineller Jugendlicher als Protagonisten eines Filmes war eine beabsichtigte

Provokation, weil sie das Selbstverständnis des Staates als sozialistischer Ordnung, die eben gerade keine Ränder mehr kennt, verletzt.

Heise betritt mit dem Sujet zugleich ein Feld unterhalb der Wahrnehmungsschwelle des Vaters. Ging es dem Vater darum, die sich in der Kunst artikulierende Möglichkeit eines *anderen Lebens* zu behaupten, sie gegen die realen Verhältnisse zu verteidigen und von daher eine kritische Perspektive auf die DDR einzunehmen, versucht Heise die Unmöglichkeiten und Verwerfungen im realen Leben der DDR zu enthüllen. Eisenhüttenstadt statt Weimar. Eine Art proletarisches Gegenargument. Zugleich ein moralischer und kein historischer Standpunkt. Daß Heise an Heiner Müller geriet, ist kein Zufall.

4. Der eigentliche „Skandal“ des Filmes war aber vielleicht Heise so unbewusst wie auch den Provozierten. Der eigentliche „Skandal“ lag nicht im Gegenstand des Filmes, sondern in seiner Perspektive. In Form eines filmischen Naturalismus reden die Jugendlichen in so selbstverständlicher Art von sich und ihren kleinen Delikten, daß das Kriminelle quasi natürlich erscheint. Der Film gibt den Jugendlichen Stimmen, er ist mit ihnen vertraut, familiär, verliebt in die Gesichter der proletarischen Jungs oder in den Zustand ihres Lebens. Es ist die Selbstverständlichkeit mit der gezeigt wird, was es nicht geben soll, die beunruhigt oder trifft. Der Film selbst ist in einem thematisch reduzierten Verständnis des Politischen unpolitisch. Er zeigt die Jugendlichen weder als Opfer, noch als Täter, er verallgemeinert nicht und sucht auch nicht zu bessern. Selbst eine Anklage der DDR wäre vermutlich leichter zu ertragen gewesen.

5. „Wozu denn über diese Leute einen Film“ ist der erste einer ganzen Reihe von Filmen über die Schwierigkeiten des Erwachsenwerdens und die Suche jener nach einem Platz, für die kein Platz ist.

1981. „Anka und ...“ sollte so ein Film, ein Film über Jugendliche in Eisenhüttenstadt werden. Die Dreharbeiten wurden auf Weisung der Stadtverwaltung am ersten Tag abgebrochen.

Der Film, der nun „Eisenzeit“ heißt, kommt erst zehn Jahre später zustande, als es die DDR nicht mehr gibt und zwei der Jungs, um die es hier gehen sollte, nicht mehr leben. Was nun zehn Jahre später entsteht, ist ein Film der Erinnerung an eine Jugend auf der Suche nach dem Eigenen und Authentischen gegen die elterlichen, schulischen Vorleben. Wie bei allen Jugenddramen bleibt das Eigentliche unbeschrieben, weil das Aufbegehren seiner Natur nach abstrakt ist. Ein Übermaß an Gefühl, wo noch keine Worte sind. Eine

stille Revolte gegen kleinbürgerlich autoritäre Eltern- und Schulhäuser, eine Verweigerung, die nicht alle überleben.

Heise berichtet im Pathos eines Protokolls. Seine Erinnerung zeigt, wie sehr er sich mit den nicht einmal zehn Jahre jüngeren Protagonisten verbunden hatte. Der Film ist das Dokument einer Anziehung, einer Nähe; durchaus romantisch, treibt er einem tragischen Ort eigener Sehnsucht zu, als sei die verzweifelte Jugend ein Spiegel.

6. Später entstehen Filme über oder mit jungen Neonazis: „STAU – Jetzt geht’s los.“, sowie „Neustadt (Stau – Stand der Dinge)“ und „Kinder. Wie die Zeit vergeht.“, die der Geschichte der Jugendlichen folgen.

Es geht um die Gewalt der Schwachen, der Ausgeschlossenen. In gewissem Sinne geht es auch um eine Steigerung. Denn die Neonazis sind doppelt ausgeschlossen. Zum einen sind es proletarische Jungs, die sozial am Rande stehen. Zum anderen verhindert ihre „böse Fratze“ bürgerliche Anteilnahme oder die „Integration“ in einen emanzipatorischen Subtext. So wird gerade die quasi freundschaftliche Nähe zu ihnen zum „Problem“. Die Filme sind kalkulierte Provokationen, die sich zugleich verbergen. Sie inszenieren den Aufstand der Anderen, als sei die Skandalisierung ein Mittel, etwas kenntlich zu machen. Vielleicht eine Stelle an der der Schmerz sitzt.

(„Material“ zeigt Aufnahmen von den Tumulten bei der Premiere von „STAU – Jetzt geht’s los.“. Man kann nicht umhin hier einen gewissen Stolz zu erkennen, wenn gezeigt wird, wie die Fensterscheiben zu Bruch gehen und sich das Fachpublikum verängstigt an die Wand drängt und dabei vor allem empört ist, in so entwürdigender Haltung gefilmt zu werden.)

7. Heises Filme offenbaren eine scheinbar absichtslose Nähe zu den Protagonisten - Intimität. In den frühen Filmen erscheint das Verhältnis direkter, während in den späteren Filmen die Darsteller zunehmend poetisiert und so verallgemeinert werden. Immer wieder sehen wir sie stumm vor der Kamera, der sie ihre scheuen, unsicheren Blicke schenken. Als gelänge es damit die Wand zu durchbrechen, gibt Heise ihnen gelegentlich eine Kamera in die Hand, sich selbst zu drehen. Ein Akt, der symbolisch bleiben muß. Sie können in den Filmen nicht ihr eigenes Bild erzeugen. Am Ende des Films „Im Glück (Neger)“ spricht ein Junge in die selbst aufgestellte Kamera und verliest einen Brief an Heise: „Du sag mal, ich habe noch eine wichtige Sache nicht verstanden. Was bezweckst du eigentlich mit dem Film? Ich meine Du hast keine Ahnung, was wirklich in meinem Kopf passiert, wenn ich etwas drehe. ... Du dokterst Dir also, wie ich das verstanden

habe, einfach etwas zusammen und behauptest dann, daß es wirklich so ist, und das geht nicht. ... Ich gebe Dir einen Rat, wenn Du mich für irgendetwas benutzt, oder denkst, ich bin dumm im Schädel, dann mach Deinen Mund auf, weil sonst fühle ich mich hintergangen. Und es könnte richtig Ärger geben. Ich meine, wir kennen uns jetzt viele Jahre, und es wäre doch schade, wenn wegen dem Film unsere Freundschaft darunter leidet.“ Heises „Verrat“, jenes „Benutzen“, das der Junge hier instinktsicher anspricht, ist, wenn man so will, der zweite Blick. Die Filme sind nicht einfach nah oder vertraut. Die Filme poetisieren, historisieren und dramatisieren ihr eigenes Material. Am Anfang von „Im Glück (Neger)“ zeigt Heise eine Zeitleiste, einen Film nennt er „Eisenzeit“, immer wiederkehrend setzt er die Darsteller vor Fernseher und läßt sie in Nachrichtensendungen blicken, in denen sie nicht vorkommen. Die Begriffe „Neger“, „Afrika“ wurden (über Frantz Fanon kommend) für Heiner Müller zu Synonymen des Anderen, Unterdrückten, Kolonialisierten – des ewig Ausgeschlossenen. Diese Begriffe stehen hier hinter der Kamera. Die Filme lesen sie in die Gesichter ihrer Darsteller.

8. 1982 verläßt Heise, nachdem vier seiner Vorschläge für seinen Diplomfilm nicht angenommen werden, die Filmhochschule aus eigenem Entschluß. Wieviel auch immer gegen die Verfassung der Filmhochschule zu sagen ist, das war kein Entschluß eines Verfolgten, sondern ein Entschluß, der eine gewisse Freiheit voraus setzte. So ein Entschluß wäre ohne eine Absicherung, und sei es auch nur eine eingebilddete, in der DDR kaum zu treffen gewesen.

Heise wird aufgefangen, er wird Meisterschüler an der Akademie der Künste, ein durchaus privilegierter Status mit geringen Arbeitsmöglichkeiten. Da war Heiner Müller, ein Freund des Vaters, der Familie, bei dessen erster eigener Inszenierung Heise zwei Jahre zuvor Praktikant war. Eine Verbindung, die blieb und Folgen hatte.

Ihre Spuren kann man in den Titeln der Filme finden, aber auch im Duktus. „Material“ ist einer der heroischen Begriffe Müllers, er trat an die Stelle von Brechts „Versuchen“. Später beobachtet Heise Müller mit einer Videokamera in der Zeit seiner Inszenierung des „Lohndrückers“. Noch später montiert Heise daraus den Film „Der Ausländer“, eine verehrende Beobachtung, eine Liebeserklärung an Müller.

Die Verbindung greift auf zweifache Weise ins Filmische. Müller liefert, wie schon erwähnt, Begriffe, die in den Filmen zur zweiten Linse werden und Heises Impulse deuten. Halle-Neustadt wird zu Afrika, Müller selber zum „Ausländer“. Aber auch die filmischen Mittel selbst sind betroffen.

1989 entsteht „Imbiss spezial“. Es ist der Niedergangssommer der DDR, als Tausende versuchen über die Nachbarländer in den Westen zu kommen. Beobachtungen in einem Selbstbedienungsrestaurant eines Ostberliner Bahnhofs, verbunden mit den Erzählungen derer, die dort arbeiten. Weggehen oder Bleiben. Am Ende des Filmes plötzlich Fernsehaufnahmen des Fackelzuges der FDJ zum 40. Jahrestag der DDR, das letzte Aufgebot, darüber/darunter Schuberts Lied „In die Ferne“, ein Klagegesang des Abschieds von der Heimat. Dann erscheint auf Schwarz ein Satz: „Aus Ideen werden Märkte. – Deutsche Bank.“ Den Satz hatte Müller in München gelesen, er greift in die Zukunft. Um Ideen ging es im Film jedoch nicht und die Temperatur der Schubertmusik wirkt dramatisierend gegen den fragilen oder lakonischen Realismus in den Erzählungen der Imbiss-Arbeiter. Das Ende des Films bleibt eine entkoppelte Geste. Eine Geste, die nicht aus der filmischen Erzählung erwächst und darum auf sich selbst verweist. Die Erfahrung, die in dem steckt, was hier filmisch mißlingt, ist die Erfahrung des Mißverhältnisses zwischen der Dimension des Epochenumbruchs und dem Profanen seiner Erscheinung. Die Schlußmontage markiert den Versuch dieser Dimension einen adäquaten Ausdruck zu geben. Es ist aber eine Schlußmontage, die vor allem den Mitteln des Dokumentarischen oder richtiger, den Mitteln des eigenen Filmes nicht mehr traut.

9. Die Krise, die sich in „Imbiss spezial“ andeutet, wird in „Barluschke“ vertieft. Der Film ist eine Ruine. Im ersten Teil führt Heise Gespräche mit einem Mann, der offensichtlich Barluschke ist, wie immer aus der Nähe, vertraut. Eine Wohnung wird bezogen, Frau und Kind kommen zu Wort, Rotwein usw. Neben Privatem erfahren wir, daß er als Agent für die DDR im Westen war. An einem undeutlichen Punkt bricht die Unterhaltung ab. Im zweiten Teil: Aufnahmen von KFZ-Beständen der NVA. Dazu im Untertitel ein Bericht. Barluschke war für den BND tätig und verkaufte nach der Wende die Waffenbestände der NVA in die ganze Welt. Er hatte also die Seiten gewechselt. Verrat liegt in der Luft. In seltsamer Analogie wirkt dieser Teil, nach der intimen Atmosphäre zwischen Barluschke und Heise, wie ein Verrat am Protagonisten. Im dritten Teil Homevideo-Aufnahmen der Familie Barluschke. Barluschke tyrannisiert seine Familie. Die Aufnahmen lassen Barluschke monströs erscheinen. Ein Eindruck, der daraus resultiert, daß weder Situationen noch Dialoge zu verstehen sind. Eine Dämonisierung. Am Schluß eine Nachtfahrt, Autobahn Paris mit monumentaler Theodorakis-Musik unterlegt, wie eine Deutung, die die Teile verbinden könnte. (Barluschke hat im Film seinen Seitenwechsel mit dem politischen Wandel Theodorakis verglichen.)

Interessant ist, das in „Barluschke“ das Prinzip der Nähe scheitert, weil Barluschke sich weder öffnen, noch seine Geschichte erzählen kann. Der Film verwirft sein Mittel und beginnt *über* Barluschke zu sprechen, verwirft auch das und gibt Barluschke selbst eine Kamera zur Hand oder benutzt dessen Aufnahmen. Der Film verwirft seine Mittel und wechselt die Ebenen. Aber immer bleiben sie äußerlich, schließen den Stoff nicht auf. Angetragen geraten sie in den Schein des Kunstgewerblichen. Dabei jedoch treten die Mittel oder Ebenen des filmischen Erzählens in ihrem Wechsel auf, als würden sie die filmische Erzählung und ihre Konventionen selbst unterlaufen. Diese Camouflage panzert den Film ebenso, wie sich der Barluschke gegen den Film oder die Welt panzert. Der Film macht sich unangreifbar, indem er sich *selbst* in seinen Grundlagen angreift und die Messer zeigt. Der Film ist die Ruine dieser Kämpfe und ihr Dokument zugleich.

10. Auffällig der Ernst, den die Filme sich selbst geben. Dieser Ernst erscheint als Geste der Bestimmtheit im Unbestimmten der Filme selbst. Als hätte eine Geste ihren Ursprung überlebt. Der Unversöhnte lacht nicht.

11. Die Abwesenheit der Väter ist seit „Wozu denn über diese Leute einen Film“ ein wiederkehrendes Motiv in den Filmen. Von innerlich oder äußerlich abwesenden Vätern ist in allen Jugendfilmen die Rede. Die Auseinandersetzung der Jugendlichen mit dem Staat gerät zum Bild fehlender väterlicher Sorge, zur Suche nach väterlichem Widerstand.

12. „Vaterland“ gibt eine neue Antwort auf die offenen Fragen der Form und die Krise der filmischen Mittel. „Vaterland“ ist eine Installation, der Film führt seine Betrachter in einen Raum mit drei Wänden. Ein Gelände, kaputte Baracken, verlassene Neubauten, Stacheldraht. Kamerafahrten. Drei Briefe im OFF. Ein Vater schreibt 1944 an seine Söhne und rät zu Vorsicht und Bedachtsamkeit in dieser Zeit. Ein Sohn antwortet. Das Wort Arbeitslager fällt. Am Ende des Filmes steht ein dritter Brief. Der zweite Sohn schreibt, es ist 1945. Ihn quält die Abseitigkeit seiner philosophischen Gedanken. Dazwischen ein Ort mit Zurückgelassenen und einer Kneipe. Sie erzählen Bruchstücke ihrer Lebensgeschichten und werden beobachtet. Eine Ostdeutsche Provinz ohne Arbeit ist erahnbar, gebrochene Gestalten.

Die drei Teile umstellen eine Zone, wie einen heiligen Ort, der nicht betreten und dessen Name bei Strafe des eigenen Untergangs nicht genannt werden darf. Der Titel ist der einzige Verweis, den der Film gestattet.

Was der Film nicht erklärt: Der Brief des Vaters an seine Söhne, ist der Brief von Heises Großvater an seinen Vater und seinen Onkel. Der letzte Brief ist ein Brief des Vaters. Vater und Onkel waren hier als Juden in einem Arbeitslager gefangen. Nach dem Krieg bezog die Rote Armee die Kaserne. Die ist nun auch abgezogen. Übrig sind der Wirt und ein paar Zurückgelassene, die hier einfach leben.

Dem Betrachter bleiben die Bäume, der Stacheldraht, die Baracken, die Neubauten, der Ort, die Briefe und auch die Leute abstrakt, weil der Film die Elemente selbst abstrahiert. Das Konkrete ist ja nicht *der* Mensch, oder *der* Baum, sondern es sind die die Beziehungen und Verhältnisse. Was dem Sehenden versagt wird, gerät zum Versagen des Sehenden, der die Lücke nicht schließen kann.

Es ist, als führe der Film den Betrachter an einen Ort, um ihn dort allein zu lassen. Diese Geste des Films scheint zugleich sein Schlüssel. Alleingelassen und alleinlassen. Die „Leere“ des Films ist unterschiedlich gedeutet worden, auch als Fehlen des Vaters. Es ist aber Heise, der fehlt. Er stellt den Betrachter auf den Punkt, auf die Stelle seiner eigenen Ratlosigkeit, zwischen den Briefen, dem Gelände und dem Ort mit seinen Leuten. Er selbst bleibt unsichtbar in einem Gefüge, das sich nur durch ihn verbindet und spricht.

13. Heises Filme bilden sich in einem Navigationsprozeß durch Anziehungen und Abstoßungen. Sie hängen an Fäden, die sie nicht preisgeben. Zugleich aber sind die Filme Gefäße, in denen sich Gegensätzliches sammeln kann und sammelt.

14. In den achtziger Jahren drehte Heise zwei Dokumente, die nicht für die Veröffentlichung gedacht waren. Eine Gelegenheitsarbeit für die Staatliche Filmdokumentation der DDR, die Aufnahmen des DDR-Alltags sammelte.

„Das Haus“ (1984) zeigt Situationen in einem Gebäude der Berliner Stadtverwaltung. Bürger, die eine Wohnung suchen, die mit ihrem Geld nicht hinkommen oder heiraten wollen. Im ideologischen Sog der neunziger Jahre ist der Film als ein Dokument der miefigen und zugleich autoritären Verhältnisse in der DDR gedeutet worden. (Aus heutiger Perspektive aber erscheint der Film vielmehr als ein Dokument deutscher Verhältnisse.) Der Hochmut über den Mangel der DDR, den die Frauen in diesem Film verwalten und das soziale Ressentiment, das glaubt, der Film führte die Frauen vor, kaschieren und deuten damit zugleich auf den eigentlichen Schrecken, den der Film erzeugt, daß hier nicht Geld, sondern die Schichtarbeit bei der Wohnungsvergabe privilegiert und daß eine Frau proletarischen Schlages darüber zu befinden scheint.

Der Hochmut und das Ressentiment basieren auf der Annahme, der Film wäre ein Schlüsselloch, durch das man einen Blick in die Amtsstuben der DDR werfen und der Diktatur des Proletariats, in Gestalt der Sachbearbeiterinnen, unbemerkt bei der Arbeit zusehen könne. Es ist aber gerade umgekehrt. Die Frauen spielen ihren Alltag und ihre Rollen vor. Nur aus dieser Distanz entsteht Komik. Ein Volkstheater.

15. „Das Haus“ gelingt aus doppelter List. Heise überlistet seine staatlichen Auftraggeber, indem er einen Blick in Stuben wirft, die jeder kennt und keiner zeigt. Aber die Situationen überlisten auch Heise. Sie bauen sich in ihren bühnenhaften, szenischen Arrangements vor der Kamera auf - jede Szene ein Dialog, vom Vortrag des Anliegens bis zur Abweisung. Und die Darsteller ergreifen in diesen Miniaturen beherzt ihre Rollen. Von Walter Benjamin stammt der Satz, daß die entscheidenden Schläge mit der Linken geführt werden. Gerade wo Heise nicht zur Kunst gebeten und durch die Umstände an ästhetischer Verdichtung gehindert ist, und so von allem Anspruch entlastet bleibt, gelingt wie im Traum der Film. In der Erzeugung dokumentarischen Materials ist Heise überhaupt nicht zu überschätzen.

(„Das Haus“ belegt obendrein exemplarisch, wie förderlich der Kunst Verhältnisse sind, in denen eben nicht alles sagbar ist.)

16. Mit „Material“ gelingt schließlich etwas Ungeheuerliches. Es ist der Tarnname eines Tagebuchs, gut verschantzt hinter der vermeintlichen Anonymität des historischen Materials, aus dem sich der Film bildet. In ihm stehen Aufnahmen scheinbar unterschiedlicher Art, aus verschiedener Zeit, nebeneinander. Aufnahmen die Heise selbst an öffentlichen oder halböffentlichen Orten machte mit keiner anderen Absicht, als der etwas festzuhalten. Im Zentrum Aufnahmen aus den Jahren 1989/1990. Der Regisseur Fritz Marquardt bei einer Besprechung eines Bühnenbildes, das ihm nicht gefällt. Er ringt mit sich und die Kollegen mit ihm. Wie sollen die Proben beginnen, wenn sie nicht wissen, was geprobt werden soll? Marquardt besteht darauf sich nicht zu entscheiden. Es ist der Sommer, dem der Herbst des Umsturzes in der DDR folgt. Im Herzen des Filmes Aufnahmen an verschiedenen Orten öffentlichen Redens. Vor dem ZK der SED, in einer Bürgerversammlung, auf dem Alexanderplatz. Der historische Moment erscheint in dem Film als kurzer Augenblick, in dem, um mit Benjamin zu sprechen, die Notbremsen der Geschichte gezogen wurden. Das Land wird zur Bühne seiner Bewohner. Sich treu bleibend ging Heise in dieser Zeit in den Strafvollzug, zu denen, die auch vom Umsturz ausgeschlossen sind. Die Mauer ist auf und sie kommen nicht heraus.



Hier sprechen Gefangene wie Wärter als von allen Vergessene und formulieren ihre Ansprüche. Scheinbar nicht Zusammenhängendes, von Marquardts Zögern und Beharren bis zu den Forderungen der Häftlinge verbindet sich in seinem gesellschaftlichen Anspruch, das jetzt und hier jeder sein Recht und seine Stimme hat. Ernst zu machen mit Forderung einer Assoziation in der die „freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist“. Das Sprechen in jenem kurzen Augenblick der Geschichte erschüttert heute, weil es einen ungeheuren Verlust offenbart. Diese Menschen werden „von nun an und für lange Zeit“ keine Stimme mehr bekommen. Das Beste der DDR erscheint in jenem Augenblick, da es verschwindet. Irgendwann sieht man Aufnahmen aus dem ostdeutschen Parlament, das die Kameras ausschließt, als es beginnt die Mitarbeit seiner Abgeordneten für die Staatssicherheit zu diskutieren. Es ist vorbei.

Heises erzeugt bleibendes Material, wenn es noch keinen Film gibt, für das es entsteht, wenn das sich Ereignende noch nicht zu verstehen ist.

Am „Material“ haben Heise und die Zeit gearbeitet, bis sich Sinn und Form fand. Der Film gleicht einem Passepartout, in dem die Aufnahmen liegen, wie Juwelen auf Samt. Eine Bestattung.

Andreas Goldstein

Berlin, Oktober 2012