

»Man sollte in der filmischen Arbeit auch über das Dokumentieren hinausgelangen.«

Heinz Bütler und Klaus Merz im Gespräch
mit Marcy Goldberg über den Film *Merzluft*

Nach einem Sprachstudium (Dolmetscher) und Tätigkeiten als Übersetzer, Journalist und Verlagsleiter arbeitet Heinz Bütler seit 1980 als freier Filmemacher und Autor. Seine Dokumentar- und Essayfilme gelten insbesondere der Kunst, Literatur, Fotografie und dem Design: u. a. Fernando Pessoa, James Joyce, Ettore Sottsass, Balthus, Paul Nizon, Alberto Giacometti, Edward Quinn, Ernst Ludwig Kirchner, Rembrandt, Henri Cartier-Bresson, Ferdinand Hodler, Félix Vallotton, Hermann Hesse. Zuletzt war sein Essayfilm *Albert Anker: Malstunden bei Raffael* (CH 2022) ein Kinoerfolg in der Schweiz. Ihm folgte die Buchpublikation: »*Lebt Anker noch?*« – *Albert Anker, Kunstmaler, Ins* (Basel: Schwabe 2023).

Der Film: *Merzluft*, CH 2015, 61 Min., Regie und Drehbuch: Heinz Bütler.

Kenner des Werkes von Klaus Merz wählen als Herausgeber Texte für ein Hörbuch aus. Es kommt zu einem Treffen, an dem sie ihre Texte vorstellen, begründen und sich ein Vergnügen daraus machen, gemeinsam die definitiven Hörbuchtexte zu eruieren. Auch der Schauspieler Robert Hunger-Bühler, der die Texte für das Hörbuch im Studio liest, nimmt teil und bestimmt so seinen Lesestoff mit. Die Auseinandersetzungen mit den Texten dienen immer wieder auch als Ausgangspunkt, um abzutauchen in persönliche Anekdoten, Beobachtungen und Erinnerungen von Klaus Merz. (Quelle: Swiss Films)

Das Gespräch fand im »Lichtspiel – Kinemathek Bern« am 19. 10. 2023 im Anschluss an die Präsentation des Films statt und wurde von Marcy Goldberg moderiert. Vor dem Gespräch las Klaus Merz seinen Text *Der Gefilmte – eine kurze Umgehung* (vgl. S. 133 f.).



Abb. 1-2 *Merzluft*: Unterwegs im Merzgebiet.

Wie reagieren Sie auf diesen Text von Klaus Merz über das Gefilmt-Werden, Heinz Bütler?

HEINZ BÜTLER Klaus sprach mit Bezug auf *Merzluft* von einem Dokument. Man kann sagen, alles sei ein Dokument von irgendetwas. Aus meiner Sicht ist das allerdings ein bisschen zwiespältig, weil ich finde, man sollte in der filmischen Arbeit auch über das Dokumentieren hinausgelangen. Das setzt voraus, dass man nicht diese Eins-zu-eins-Abbildungen sucht, sondern danach, was sich aus entscheidenden Augenblicken heraus ereignen kann, wenn Dinge auf unvorhersehbare Weise plötzlich stimmen. Bei Klaus und mir hatte ich dieses Gefühl, auch jetzt beim Wiedersehen des Films, in dem eine ganz eigene Art des Gedankenaustauschs die Gefahr eines Literaturclubs gebannt hat. Es sind Momente dabei, die nicht planbar, nicht vorhersehbar und nicht im Voraus abgesprochen waren, sondern die sich aus unserem vertrauten Umgang und aus unserer Freundschaft heraus so ergaben. Und in diesem Sinne sollte der Film zwar auch Dokument sein, gleichzeitig aber darüber hinaus ein Vorstoßen und Eindringen in die merz-schen Sprachwelten.

KLAUS MERZ Was mich sehr berührt hat ist das Sein in der Landschaft, im Fahren durch dieses Epizentrum und in deinem Wahrnehmen davon, mit der Kamera. Das führt immer weit über das Dokumentarische hinaus.

An der Tagung haben wir darüber geredet, dass auch der Dokumentarfilm manchmal Inszenierungen benutzt. Das kann heißen, mit



Schauspielerinnen und Schauspielern zu arbeiten, musikalische Momente zu organisieren oder einfach Situationen zu kreieren, in denen Leute zu Wort kommen. Wie kam es in diesem Fall dazu, die langen Gespräche im Auto zu drehen? Sie scheinen sehr prägend für den Film. Wir sind unterwegs, wir fahren durch die Landschaft, sehen sie durch die Kamera, dazu kommen diese vertrauten, fast konspirativen Gespräche. Zwar gibt es auch die klassischen Einstellungen, die man erwarten würde: der Schriftsteller am Schreibtisch mit der Bücherwand im Hintergrund. Aber das Unterwegssein im Aargauischen scheint mir doch sehr speziell und sehr passend für den Film und für die Themen, die behandelt werden. Woher kam die Idee, das so zu filmen, oder hat sich das einfach so ergeben?

HEINZ BÜTLER Ich glaube, Klaus wollte mir einfach die Gegend zeigen.

KLAUS MERZ Und das ging ja zu Fuß nicht.

HEINZ BÜTLER Hinzu kommt, dass eine Gesprächssituation etwas Statisches ist, *talking heads*, wie man gemeinhin sagt, im schlichten Fall. Die Gespräche sind wesentlicher Teil von *Merzluft*, doch gibt es auch Ausflüge mit der Kamera ins Freie, Offene. Die Fahrten, auch in Verbindung mit dieser nahezu Art-brut-Musik von Hans Hassler, bilden ein Gegengewicht. Sie bieten einen Kontrast, man atmet auf, man geht mit Klaus auf Entdeckungsfahrt in seiner auch literarischen Heimat. Die *Huis-clos* Situation der Auseinandersetzung über die Merz-Gedichte wird aufgebrochen. Ich hoffe, es entstand ein gutes



Gleichgewicht zwischen Beharren und Bewegung.

KLAUS MERZ Ja, und eine Kamera war auch vorne am Wagen montiert, was diesen Wechsel zwischen ins Interieur und ins Exterieur schauen, ermöglichte. Das fand ich eine schöne Idee.



Der Film stellt die Frage und beantwortet sie zugleich: Muss es Venedig sein, oder sonst ein spannender Ort, um Gedichte zu schreiben? Oder kann es auch die Autobahnraststätte sein? Der Film zeigt, dass es gar nicht so auf die schönen Orte ankommt.

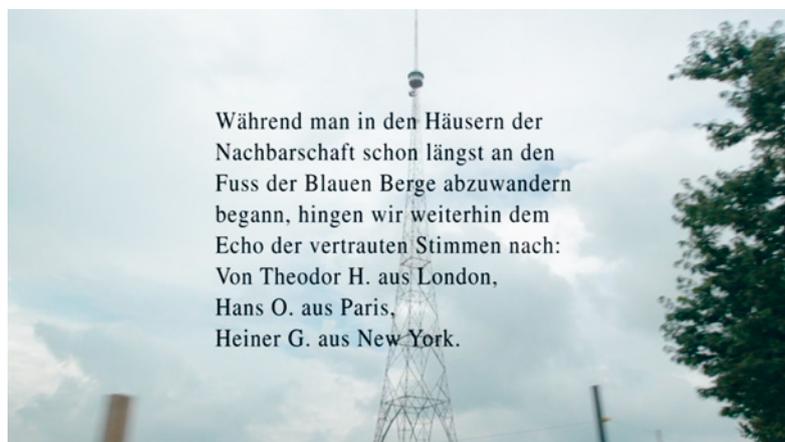
Abb. 3-4 *Merzluft*: Studiogespräch über Gedichte.

HEINZ BÜTLER Genau. Er gibt eigentlich eine Anleitung, Lyrik zu schreiben. Beim Wiederschauen des Films hat mir etwas gefallen, das mir vorher nicht oder nicht mehr bewusst

war: Die Leute, die Klaus' Texten auf den Grund gehen, wollen nicht recht haben, sondern schauen einfach genau hin und lesen genau. Aus diesem Lesen heraus versuchen sie, weitgehend spontan, ihre Gedanken und Überlegungen zu verfertigen. Damit unterscheidet sich ihr Beitrag auch von einer journalistischen Auseinandersetzung im Sinn eines Literaturclubs. Sie erzählen nicht ihr Vorauswissen über einen Text, sondern begeben sich auf Textreise. Wenn sie dabei nur Schönes entdecken, passt das, denn der Film betreibt nicht Literaturkritik, sondern Arbeit an Merz-Texten, die man besonders schätzt.

KLAUS MERZ Mir scheint auch, es wird nicht zu einer Lobhudelei. Sie äußern sich zu ihrem Vis-à-vis, und das bin nicht ich, sondern es sind meine Texte.

Dank dem Beitrag von Andrea Bartl (vgl. in diesem Band S. 113-131) haben wir auch mitbekommen, dass es die Heinz-Bütler-Methode ist,



Während man in den Häusern der
Nachbarschaft schon längst an den
Fuss der Blauen Berge abzuwandern
begann, hingen wir weiterhin dem
Echo der vertrauten Stimmen nach:
Von Theodor H. aus London,
Hans O. aus Paris,
Heiner G. aus New York.

Abb. 5 Merzluft: Senderturm.

nicht einfach direkte Interviews zu führen, sondern in listiger Weise eine Situation zu kreieren, in der die Menschen vor der Kamera miteinander ins Gespräch kommen. Im Film Albert Anker – Malstunden bei Raffael begegnet Endo Anaconda etwa der Kunsthistorikerin Nina Zimmer, dem Schriftsteller Alain Claude Sulzer, dem Pianisten Oliver Schnyder und Albert Ankers Ururenkel Matthias Brefin. Die Gespräche entwickelten sich spontan: lebendige Dialoge statt, wie gesagt, »talking heads«. Könnten Sie erzählen, wie diese Lese-Fachgruppe in Merzluft zusammengekommen ist?

HEINZ BÜTLER Es war eine Mischung. Ich weiß nicht mehr genau, wer auf wen aufmerksam gemacht oder vorgeschlagen hat. Markus Bundi kannte ich nicht, hingegen Peter von Matt, Melinda Nadj Abonji ein bisschen, und ich hatte ein Buch von ihr gelesen, Klaus ist mit ihr befreundet. Manfred Papst ist ein Freund. Robert Hunger-Bühler kennen Klaus und ich gut, Robert und ich arbeiteten zusammen für die Projekte mit Alexander Kluge zum Thema Kunst und Krieg, also Erster Weltkrieg und Dada. Für uns beide war klar, dass Robert-Hunger-Bühler die Gedichte lesen muss, weil er es versteht, die Essenz oder den Kern eines Textes herauszuarbeiten. Das DVD-Paket zum Film¹ beinhaltet ja noch eine CD: *Merzluft – Das Hörbuch*, auf der Robert viele Gedichte von Klaus liest, die nicht im Film vorkommen.

¹ *Merzluft* (Heinz Büttler, DVD, Pixiu Films: CH 2015, 61 Min.); dazu: *Merzluft Das Hörbuch*, ebd.

Mit Blick auf Veränderungen würde mich interessieren, was aus dem damaligen Turm des Landessenders Beromünster wurde?

KLAUS MERZ Der Sender war damals schon ›damals‹. Bereits zu dieser Zeit war der Turm außer Betrieb, es war nur noch nicht klar, ob er gerettet oder abgebaut wird. Das wäre wirklich eine Sünde gewesen. Diesen Turm müssen sie sich anschauen gehen. Die Technik ist von einer ganz verrückten Zartheit.

HEINZ BÜTLER Mir hat gefallen, wie sehr Klaus von diesem Turm eigentlich besessen ist. Das empfand ich zuerst als sehr merkwürdig: Für mich war das einfach ein relativ beliebiger Turm. Doch plötzlich fand ich den Turm durch Klaus' Schilderungen aufregend. Seine Begeisterung färbte auf mich ab. Das ist interessant, aber man muss als Filmker auch aufpassen, dass man den Abstand nicht verliert und zu allem Beifall klatscht und nickt.

Dem, was Sie über Interviews gesagt haben, stimme ich zu. Interviews mag ich nicht. Ich hatte zum Thema ein Lehrstück, das eine Minute dauerte. Als ich Henri Cartier-Bresson zum x-ten Mal fragte, ob ich einen Film über ihn machen könne, fragte er mich, was ich denn überhaupt vorhabe, und ich antwortete, ich würde gerne »des interviews« machen, obwohl ich schon damals ungern Leute interviewte. Gespräche, Dialoge waren und sind mir lieber. Cartier-Bresson entgegnete, das wäre das Letzte, was er tun würde. Noch nie im Leben hätte er ein Interview gegeben, es käme überhaupt nicht in Frage. Ich dachte: Meine Güte, ausgerechnet mir sagt er das. Aber ich rappelte mich wieder auf und schlussendlich klappte es doch,² weil ich ihm belegen konnte, dass ich keine Interviews im herkömmlichen Sinne machte. In Interviews werden Dinge gefragt, die schon vorab notiert wurden. Die Antworten sind oft zwar informativ, doch es fehlt den Interviews so etwas wie die Seele. Meine Art zu arbeiten, bedeutet eben nicht zu wissen, was auf einen zukommt – reden ohne Netz. Das ist das Aufregende. Ich habe oft Situationen erlebt, in denen es mir unerklärlich war, warum etwas begeisternd Unerwartetes passieren kann, und was die Voraussetzungen dafür sind. Ein Beispiel ist auch Henri Cartier-Bresson, der während den Dreharbeiten sagte, er möge nicht immer reden. Dann meinte ich: Gut, dann hören wir Musik. Ich wusste, was ihm gefäht, und wir hörten zusammen Musik auf CDs, die

² Vgl. *Henri Cartier-Bresson: Biographie eines Blicks* (Heinz Bütler, CH/F 2003, 72 Min.).



Abb. 6 Merzluft: Im Atelier mit Heinz Egger.

ich mitgebracht hatte; ich wusste, welche Komponisten und Stücke ihm wichtig waren, weil ich die Schallplatten bei ihm im Regal gesehen hatte.

Was hat ihm gefallen?

HEINZ BÜTLER Unter anderem gefiel ihm das Adagio aus der *Gran Partita* von Mozart. Dabei kamen ihm fast die Tränen. Er saß dann ganz lange da, sagte nichts und schaute niemanden an. Am Schluss sagte er: »C'est la mort, mais ce n'est pas triste«. Da dachte ich: Meine Güte, der Film ist gerettet. Ein anderer spricht zwei Stunden lang und man weiß: Das wird nicht im Film sein.

Ja, das ist eine sehr schöne Lösung. Ihre Filme werden immer über verschiedene Kunstsparten und -praktiken aufgebaut. Beispielsweise geht es um Malerei, aber Musik ist dabei, oder es geht um einen Schriftsteller und dann kommt ein Maler hinzu, wie in Merzluft der Künstler Heinz Egger. Musik erscheint mir in Ihrem Schaffen fundamental, können Sie uns dazu etwas erzählen?

HEINZ BÜTLER Ja, es geht darum, dass die Musik nicht einfach am Schluss als Garnitur dazukommt. Das einfachste wäre, sie zu unterlegen, also beispielsweise einen Film über die Moldau zu machen und mit der *Moldau* von Smetana oder einem *Prager Walzer* von Dvořák quasi programmatisch die Bilder zu »illustrieren«. Die Musik sollte

eigentlich von Anfang an mitgedacht und unter Umständen auch sichtbar gespielt werden, wie im Film *Hermann Hesse – Brennender Sommer*, in dem Oliver Schnyder und Daniel Behle Lieder von Richard Strauss spielen. So wird die Musik eine nonverbale Ebene, die den Film mitträgt und Teil der Herangehensweise und des Geistes des Films ist. Bild und Sprache sollen sich durchdringen und verknüpfen und die Musik nicht einfach als schlichte Untermalung dienen. Es ist ein Trugschluss, bei der Filmvorführung des Rohschnitts anzumerken, dass der Film erst richtig gut sei, wenn dann zuletzt noch die Musik hinzukommt. Dann ist es zu spät. Wenn die Musik von Anfang an mit dabei ist, entstehen auch diese unplanbaren Momente. Henri Cartier-Bresson hört oft Musik, Bach etwa, aber natürlich wusste ich nicht, dass er am Schluss beim Anhören der *Gigue* aus der *Französischen Suite* Nr. 5, plötzlich diese Aufwallung haben wird, in die Hände klatscht und glücklich wie ein Kind ist. Das sind Dinge, die man nicht planen kann. Mir geht es um diesen Aspekt. Das ist natürlich auch riskant, weil die Gefahr besteht, nichts im Netz zu haben. Aber wenn es funktioniert, stößt man zu etwas vor, auch im Umgang miteinander.

Im Zusammenhang mit diesen synästhetischen Sinneswahrnehmungen finde ich das Wort »Sebstück« genial. Könnten Sie dazu etwas sagen, Klaus Merz?

KLAUS MERZ Ja, wahrscheinlich bin ich damals von Gustave Courbets *Welle* ausgegangen. Plötzlich habe ich gemerkt: Das ist ja ein *Seestück* und das, was ich mache, sind *Sebstücke*. Das war wie ein Kippschalter, der umgelegt wurde, als ich vor diesem Gemälde stand. Das Bild kommt im Film kurz vor. Zu diesem Zusammenhang zwischen der bildenden Kunst und meinen Texten gab es 2007 im Strauhof in Zürich die Ausstellung *Der gestillte Blick*.³

Das ist eines dieser Wörter, durch die man die Welt plötzlich anders versteht. Ich möchte nun den Gesprächskreis erweitern und das Publikum einbeziehen. Gibt es Fragen?

[PUBLIKUM] *Warum wurde der Bandoneon-Spieler nicht gleich präsentiert wie die anderen Beteiligten? Er ist eigentlich eine wichtige*

3 Museum Strauhof Zürich, 2007: *Der gestillte Blick*. Der Schriftsteller Klaus Merz und die Bilder. Vgl. die Begleitpublikation: Klaus Merz: *Der gestillte Blick*. *Sebstücke*. Hg. v. Peter Edwin Erismann. Innsbruck 2007.

Figur. Ich weiß nicht, wie Sie ihn ausgewählt haben und ob er für den Film alles selber komponiert hat.

HEINZ BÜTLER Ja, das ist eine berechtigte Frage. Es wäre möglich gewesen, den Akkordeon-Spieler Hans Hassler zu zeigen, wie er spielt. Wenn man ihn nur einmal kurz gezeigt hätte, wäre es problematisch. Man müsste erkennen, dass er in den Film einbezogen war. Beim Film *Hermann Hesse – Brennender Sommer* tragen die beiden Musiker den ganzen Film mit.

KLAUS MERZ Wir hätten ein größeres Auto gebraucht, in das Hans Hassler noch reingepasst hätte.

Es gibt Filme, in denen Sie das tatsächlich machen. Auch im Film Albert Anker – Malstunden bei Raffael zeigen Sie Oliver Schnyder, er spricht im Film, setzt sich ans Klavier und ist manchmal spielend im Hintergrund zu sehen, während die anderen Beteiligten andere Sachen machen. Hier haben Sie den Musiker sehr szenisch eingesetzt.

HEINZ BÜTLER Das war ohnehin ein ganz anderes Vorgehen, weil wir von Anfang an gewusst haben, welche Musik Oliver spielen wird. Die Musik wurde vor dem Drehen aufgenommen, er spielte sie auf einem Steinway in einer Kirche ein. Das war sozusagen der Soundtrack. Aber da in diesem Anker-Haus ein verstimmtes Klavier stand, hat es mich sehr gereizt, das auszuprobieren. Ich klimperte ein bisschen darauf, und es war wirklich ziemlich verstimmt. Ich fand, auf diesem Klavier muss unbedingt gespielt werden, also machte ich ein Video und schickte es Oliver mit der Frage, ob er darauf spielen würde. Und er meinte: »Unbedingt, aber lass es nicht stimmen.« Das ist auch wieder so eine Situation, die sich ergab. Er improvisierte, spielte aus den *Lyrischen Stücken* von Grieg, oder wenn von Paris die Rede war, die *Marseillaise*, aber schräg, es hörte sich ein wenig an wie ein Instrument aus einem Tom Waits-Song. Endo Anaconda fand es lustig und ich glaube, es funktionierte, weil es eine gewisse Intimität schuf und die Feierlichkeit des Steinway-Vortrags, der *Lyrischen Stücke*, des Epischen, groß Angelegten brach.

Ein sehr gutes Beispiel, um den Begriff der dokumentarischen Authentizität zu veranschaulichen, das werde ich sicher noch im Unterricht verwenden. Der Vorgang ist authentisch, obwohl es nicht spontan passiert ist und Sie Oliver gebeten haben, Klavier zu spielen. Aber wenn Sie das Klavier hätten stimmen lassen, wäre es nicht mehr echt gewesen.

HEINZ BÜTLER Genau. Er hätte sogar anders gespielt. Das kommt noch dazu.

[PUBLIKUM] *Im Film sind Sie als Filmemacher der Beifahrer. Traf das auch in der Zusammenarbeit und im Prozess des Filmemachens zu, in dem Sinne, dass Klaus Merz bei der Entstehung des Films die Fahrerrolle hatte? War Klaus Merz beispielweise auch beim Schnitt dabei oder haben Sie Ideen gemeinsam entwickelt?*

HEINZ BÜTLER Ideen sind es ja gar nicht so viele. Es war uns wichtig, dass die Mitwirkenden der Leserunde die Gedichte auswählten, über die sie sprechen wollten. Da wollten wir beide keinen Einfluss darauf nehmen.

KLAUS MERZ Genau, ich habe nur *schaugespielt* und wirkte auch in der Dramaturgie nicht mit. Wenn er sagte: Jetzt filmen wir, habe ich eingesetzt. Die Gesamtauswahl der Texte, welche Robert Hunger-Bühler separat einlas, bestimmte ich, aber die Leserunde kam mit ihren eigens ausgewählten Texten.

HEINZ BÜTLER Die Idee war, dass die Teilnehmenden der Gesprächsrunde sich mit den Texten befassen und Klaus eher über seine poetologischen Konzepte spricht. Ansonsten führt es oftmals dazu, dass Autorinnen und Autoren versuchen, ihre Texte zu erklären und schildern, worum es ihnen beim Schreiben gegangen ist oder vielmehr, worum es ihnen *nicht* gegangen ist. Das kann schwer zu ertragen sein, auch wenn es klug vorgetragen ist. Das haben wir vermieden. Stattdessen entstehen Situationen, wie diejenige, als Klaus das Gedicht mit den Engeln vorträgt – ein absurdes Gedicht, fast Dada, das sich nicht auflösen lässt – und er liest es ganz ernst vor und am Schluss schmunzelt er ein bisschen und sagt, poetisch behauptend: »So ist es.« Das gefällt mir, dieses Unlenkbare.

[PUBLIKUM] *Welche Momente in der Zusammenarbeit mit Klaus Merz waren überraschend, und wie kam dieses Unplanbare zum Tragen? Gibt es weitere Lieblingsstellen, die Sie nicht vorausplanen konnten und die dann besondere Lichtblicke in den Film brachten?*

HEINZ BÜTLER Ja, zum Beispiel die ganze Autofahrerei. Die Dinge, die Klaus dort erzählt, die sind ihm während der Fahrt »zugestoßen«. Die hast du dir im Voraus nicht überlegt, oder?

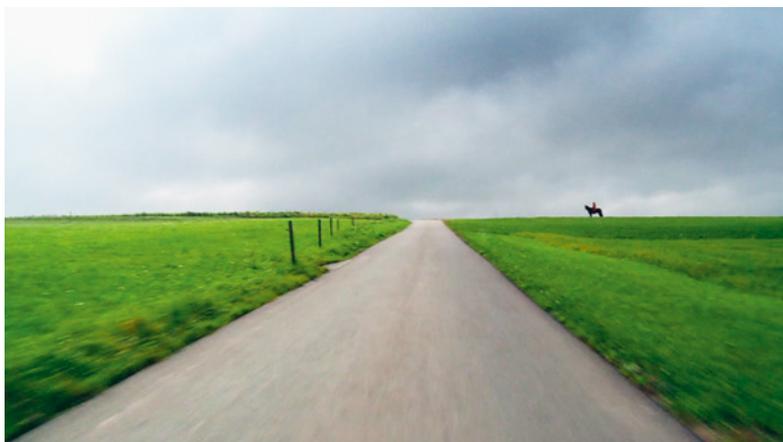


Abb. 7 Merzluft: Der Reiter.

KLAUS MERZ Nein.

HEINZ BÜTLER Insofern war Klaus wirklich auf einer Reise und entdeckte neue Dinge oder entdeckte Dinge wieder, die er längst kannte. Zum Beispiel die Veränderung der Bäckerei. Überhaupt: Diese Ecke im Aargau ist ja etwas vom Trostlosesten, was man sich vorstellen kann. Aber für Klaus ist die Gegend aufgeladen mit seinem Leben, seiner Herkunft und Biografie. Oder nicht?

KLAUS MERZ Ja, und man ist eingebettet in eine Landschaft, aber durch bestimmte Bilder, etwa den Reiter am Anfang, ist man plötzlich auch wieder ganz anderswo. Damit kommen wir wieder auf die Musik zurück: Sie spielt auch von anderswo, sie legt einen Teppich, der nicht aus einem sichtbaren Akkordeon kommen kann. Diese große und offene Perspektive hat auch mit der Musik zu tun.

Die Musik kommt aus der Luft, aus dem Äther, aus der »Merzluft«. Habe ich das richtig verstanden, dass Peter von Matt diesen Begriff in einer Preisrede⁴ geprägt hat?

KLAUS MERZ Ja, das stimmt.

4 Laudatio zur Verleihung des Gottfried-Keller-Preises an Klaus Merz, 2004.

[PUBLIKUM] *Ich möchte noch ganz kurz auf den Text, den Klaus Merz eingangs verlesen hat, zurückkommen und vor allem auf diese Wendung des Jugendfreunds eingehen, der sagt: »Du bist gefilmt worden«, was so viel bedeutet wie »Du bist zum Narren gehalten worden«. Ich glaube nicht, dass Klaus Merz im Film zum Narren gehalten worden ist, aber ich möchte das in Bezug zur Anekdote mit Henri Cartier-Bresson bringen. Sie haben ihn durch das Abspielen der Musik bis zu Tränen gerührt. Sie haben kindliche Regungen in ihm geweckt. Wie ging Cartier-Bresson, als er den Film gesehen hatte, damit um? Fühlte er sich nicht zum Narren gemacht? Ich nehme an, er musste auch sein Einverständnis dazu gegeben haben, damit das im fertigen Film verwendet werden konnte.*

HEINZ BÜTLER Er war von der Musikauswahl und der Pianistin Angela Hewitt, die sie spielt, begeistert. Zum Teil wusste er Bescheid, weil ich ihm sagte, ich würde aus dem Klaviertrio von Ravel den langsamen Satz (Passacaille) nehmen. Mit seiner lakonischen Art meinte er dann »Oh là là!«, und da wusste ich, dass er einverstanden war. Für mich wäre es unmöglich gewesen, etwas zu nehmen, von dem ich hätte annehmen können, dass es ihm nicht gefällt. Das Gleiche mit Bach: Soweit ich es damals schon wusste, welche Stücke ich nehmen würde, spielte ich sie ihm vor, und wir hörten sie uns zusammen an. Im Film sieht man auch immer wieder, wie er Musik hört und wie sich dieses Musikhören mit etwas anderem verbindet, beispielsweise wenn er mir Fotografien im »Spirit« der jeweiligen Musik zeigt. Das heißt, er war einbezogen und mit der Musikauswahl sehr einverstanden. Auch der fertige Film gefiel ihm.

[PUBLIKUM] *Ich fand die warme Figur des Bruders, Martin, sehr gelungen. Seinen Beinamen »Sonne« finde ich bezeichnend, weil der Sonnengott Apoll ja auch der Gott der Musen ist. Ich hatte den Eindruck, dieser Bruder, der den Autor auch begleitet, wenn er abwesend ist, habe diese Musen-Funktion. Können Sie diese Assoziation nachvollziehen?*

KLAUS MERZ Nein, ich habe Martin nicht als Muse empfunden, sondern als Gestirn, als buchstäbliches Gestirn und als Solitär. Ich war sehr froh, als ich beim Schreiben von *Jakob schläft* diese Veränderung von »Sonnenschein« zu »Sonne« vollzog und merkte: Nein, er ist kein Sonnenschein – eine Bezeichnung die man oft auch für gesunde Kinder hört –; aber Martin war selbst eine Sonne, ein Gestirn. Eine Muse war er für mich nie, das nicht.

[PUBLIKUM] *Das Thema ist ja Film und Literatur und ich frage mich, ob es überhaupt möglich ist, Lyrik zu verfilmen. Mir ging es manchmal zu schnell: Das Gedicht war da, man sah es, man hörte es und es erweckte eine Stimmung. Aber der Film gestattete ihm meiner Meinung nach zu wenig Raum, es wurde sofort wieder von anderen Eindrücken weggewischt. Also nochmal meine Frage: Kann man Gedichte verfilmen oder kann man Filme über Gedichte machen?*

HEINZ BÜTLER *Verfilmt sind die Gedichte ja nicht, und sie sind auch nicht impressionistisch eingesetzt, in dem Sinne, dass Bilder gezeigt werden und dazu die Gedichte zu hören sind. Im Film wird Sprachmaterial, dichterische Sprache, untersucht. Aber ja, dass der Film immer weiterläuft, liegt in der Natur des Mediums. Man sieht und hört etwas, dann ist es schon wieder vorbei und es ist schwierig, es in der Erinnerung zu behalten und sich zu vergegenwärtigen. Ich mache beispielsweise an Lesungen oft die Erfahrung, dass mich sehr interessiert, was ich höre, dass ich aber irgendwann überfordert bin. Es geschieht fast zwangsläufig. In einzelnen Fällen versuchten wir, das Gedicht im Film zu zeigen, damit man es wenigstens lesen kann und ausreichend Zeit hat, es auf sich wirken zu lassen.*

Arbeiten Sie gegen das Vergängliche oder arbeiten Sie damit?

KLAUS MERZ *Bei der Lyrik geht es häufig um den Stand der Dinge, während es bei der Prosa und im Film vielmehr um den Lauf der Dinge geht. Aber sowohl für Lyrik wie auch für Prosa gibt es nichts Besseres, als dass man das Buch vis-à-vis hat und in seinem eigenen Rhythmus lesen und auch vor- und zurückblättern kann. Im Film *Merzluft* ist es schön, dass man manchmal die Möglichkeit hat, die Gedichte auch zu lesen, lange genug. Ja, Gedichte sind nicht verfilmbar, natürlich nicht. Aber der Film lässt Möglichkeiten zu, sich dem Text zu nähern. Für den Rest muss man auf das Buch zurückgreifen.*

Das ist das perfekte Schlusswort. Vielen Dank allerseits!