

Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse

10 DM

D 7042 E

medium

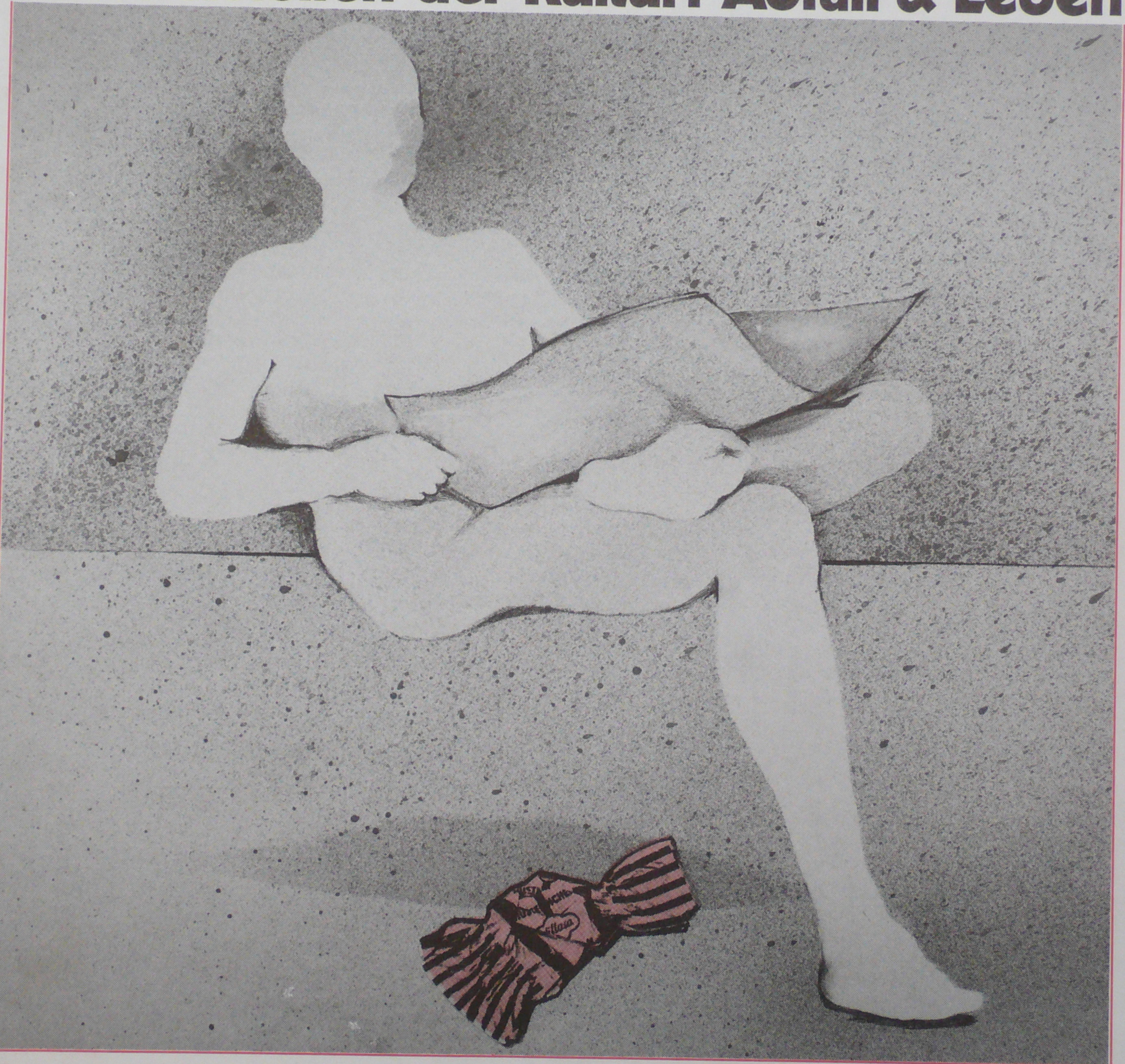
Feb./März 83 13. Jahrgang

Ein Kino-Center
Verlags-PR
Btx, DXen, 8mm

2+3

Meinungs-Container
Pressekritik
Saless-Porträt

Scheuerstellen der Kultur: Abfall & Leben



vom Sog der
schafflichkeit, qu
möglichste Ra
es die neue
auch wenn
ft der

... nicht diese Reinigung der Realität"

Ein Gespräch mit Clemens Klopfenstein von Claudia Lenssen

Frage: Transes ist während deines Daad-Aufenthalts in Berlin fertiggestellt und hier auch uraufgeführt worden. Hat dieser Film über das Reisen, eine Bewegung immer weiter fort vom Ausgangspunkt – einem Zimmer in der Stadt – etwas zu tun mit deinem Leben hier?

Clemens Klopfenstein: Nein, das kam schon viel früher während des Drehens für *Geschichte der Nacht*. Wir sind viel herumgefahren durch all die Länder und hatten auch Fahraufnahmen, die aber nur kurz waren, weil ich mit der *Bolex* gedreht habe. Wir entschieden uns, sie nicht zu nehmen für den Film, hatten trotzdem eine Rolle von ca. 30 Minuten mit Fahraufnahmen, und die haben wir uns manchmal auf den Projektor getan in der Nacht, haben eine gute Platte aufgelegt und eine Flasche Wein gehabt und sind einfach so abgefahren. Das war auf der Leinwand bei uns in Montefalco. Es hat alles Mögliche gehabt, Schneestürme z.B., und wir haben uns gesagt: jetzt fahren wir los. Es war lustig, weil alles noch durcheinander war, dieses Zufallsprinzip war ganz gut. Die Rolle war da und Eckart Stein vom ZDF hat nachgefragt, wie es so geht und was man so macht, und wir sagten, da wäre noch was. Wir hatten Lust weiterzufahren, immer weiter. Meine Idee war eigentlich, bis nach Zentralasien zu fahren, zur Wiege der Menschheit, das hat etwas Endgültiges wie z.B. in Alfred Kubins Roman „*Die andere Seite*“. Da steigt einer ins Flugzeug, aber dann geht es ganz anders weiter. Ich hab ihn mal früher gelesen und war hellauf begeistert, von Marco Polo auch. Ich wollte Taschkent erreichen mit dem Zug. Aber plötzlich war alles viel schwieriger zu organisieren: Afghanistan-Krise, Türkei-Putsch. Die Finanzen waren ziemlich schnell zusammen, auch das Drehbuch. Was heißt Drehbuch –, ich hab was Gescheites geschrieben, hab überall Zitate gesucht.

In einem Text schreibst du, daß du an Geschichte der Nacht anknüpfend die Subjektivität intensivieren wolltest in diesem Film. Mich interessiert, warum du nach der Erfahrung von E nachklang Fülland, der ja danach kam, bei dieser Absicht auf ein sichtbares Subjekt, einen dargestellten oder darstellenden Reisenden verzichtet hast.

Geschichte der Nacht war ja wie die Sicht eines Marsmenschen, der sieht, wie alles aussieht und wie es schon zerstört ist, dann kam *Reisender Krieger*, bei dem ich die Kamera gemacht habe, – wieder die Nacht, die Schweizer Nacht mit Direktton und mit einem, der vor der Kamera steht. Das war kameratechnisch die Erfüllung, einfach mal nächtelang mit einem Typen herumzustehen und herumzugehen. Da sind Sachen passiert, die wir

alle nicht wußten, das war das Schöne. Der Christian Schocher hat den Typen gefunden, mich gefunden, dann sind wir losgezogen nur zu viert, der Tonmann war der gleiche wie in *Geschichte der Nacht* und *Transes*, Hugo Sigrist. Dann auch ein guter Cutter, der die Chance gesehen hat, einen vierstündigen Film daraus zu machen und nicht einen 90-minütigen. Also *Reisender Krieger* ist für mich die Fortsetzung von *Geschichte der Nacht* und danach wollte ich in *Transes* das Wegfahren zeigen, weit weit weg, damit man die Schweiz vergißt, an der man immer hängenbleibt, an diesem verdammten Beton. Man kann halt immer reisen, aber mit *Transes* wollte ich ver-reisen.

An den Bildern von Fülland hat mir gefallen, daß man diese Schweizer Sauberkeit vergißt. Akkuratheit und sauberen Beton, und ähnliche Bildqualitäten gibt es auch in Geschichte der Nacht und Transes. Wegkommen von der Schweiz heißt auch wegkommen von den Schweizer Filmen?

Wenn du mit „Schweizer Film“ qualitativ saubere Produkte meinst: auf jeden Fall. Ich bin gegen die Ästhetisierung, das ist fast schon eine Neurose. Ich habe die Handkamera schätzen gelernt, weil der Ausschnitt nie präzise ist. Wenn du ein festes Stativ hast, kommt der Regisseur, um auch mal durchzuschauen, und sagt: noch weiter oder so. Nach irgendwelchen ästhetischen Prinzipien wird alles arrangiert, auch die Gänge. Was ich das Schöne an der Handkamera finde, ist, daß ich mit den Leuten mitgehen kann, und sie können machen, was sie wollen – das war in *Fülland* und in *Reisender Krieger* so – und du kannst um sie fast ganz herumgehen, d.h. die räumliche Wirkung auf den Zuschauer wird intensiv. Du hast nie schöne Einstellungen, nie goldenen Schnitt, es geht immer weiter. Die Stilisierung, diese Reinigung der Realität aus einer Idee heraus, die man hinten im Kopf hat, ist nicht so sehr meine Arbeitsmethode. Ich bin sehr impulsiv, und ich liebe es anders. Jetzt habe ich in Berlin ein bißchen angefangen zu filmen und hab das Gefühl, sobald die Kamera läuft, passiert auch gleich das Geschehen. Ich hab die beinahe fixe Idee, daß wenn sie läuft, vor mir fast schon Spielfilme ablaufen. Komisch, das schlägt fast schon um, weil ich manchmal meine, daß auch nichts geschieht, wenn ich nicht dastehe mit dem Ding.

Beim Reden übers Bildmachen und übers Bildsehen sprichst du oft von „abfahren“. Kannst du das etwas genauer beschreiben?

Zunächst mal ist Abfahren im Sinne von Wegreisen für einen Schweizer Filmemacher das klassische Thema. In dem Sinne ist für mich *Fülland*

sogar ein Genrefilm, eine Neufassung von Tanners *Charles mort ou vif*. Ich fand auch *La Salamandre* immer einen großartigen Film, und wir wollten auf diese Art Bezug nehmen.

In den späteren Tanner-Filmen ist diese saubere Arrangiertheit aber wieder drin.

Ja, in den frühen Filmen war er so schön subversiv schmutzig, jetzt ist er halt teuer. Wenn ich an *Mesidor* denke, das ist doch ein Wunder-Thema mit diesen zwei Mädchen, du hättest die Equipe sehen sollen und dieses ganze Arrangement. Das ist es genau, wogegen Remo und ich sowieso sind, diese Riesenfilmerei, die jetzt anfängt. Das ist ja eine halbe Armee, die sich da in Bewegung setzt, wo bleibt dadrin das Leben, die Emotionen, wenn diese Riesenboxen herumstehen? Ich will nie so drehen. Das finanzielle Interesse ist natürlich dann auch ein anderes. Ich versteh natürlich gewisse Leute, daß sie einfach mal verdienen wollen und dann diese Riesenfilme machen.

Aber es gibt einfach Geschichten, die man nur mit einem großen Apparat inszenieren kann. Das ist etwas ganz anderes als dein Interesse.

Weißt du, ich war ja auch mal Jungfilmer. Ich war dabei bei den ersten Solothurner Filmtagen vor 17 Jahren, und damals haben wir gesagt, wir wollen nie mehr Gotthelf-Filme machen.

Heimatfilme à la Franz Schnyder?

Ja, *Geld und Geist* z.B. Wir Jungen haben uns gegen solche Schinken gestraubt. Und jetzt stelle ich dauernd fest, daß die Hälfte meiner Kollegen solche Schinken macht wie *Das Boot ist voll* von Imhoff z.B. oder *Der Erfinder* von Gloor, der auch noch in so einem historisch unklaren Gebiet spielt. Solche Halb- und Meta-Historie hasse ich wie die Pest. Aber ich komme mal aufs Reisen zurück. Ich wollte weg vom „Schweizer Film“, und ich wollte persönlich herumkommen. Ich muß dabei immer etwas tun, nur so reisen hasse ich, das ist Tourismus. Ich genieße es viel mehr, wenn ich schon mit einer Idee irgendwohin gehe. Es war eine wunderbare Gelegenheit, mir meine sämtlichen Europa-reisen durch das Fernsehen finanzieren zu lassen.

Also ist Bildermachen für dich eine Form von Erfahrung oder Erkenntnis?

Ja, ich habe ja früher immer skizziert. Ich bin Maler, und ich habe nur so etwas mitbekommen, Fotografieren bringt nicht soviel, man muß eine Stunde oder zwei an einem Ort sitzen, und der Schwierigkeitsgrad der Verarbeitung kommt erst wieder, wenn du die Filmkamera dabei hast. Dann reagieren die Leute auch drauf. Es war sehr intensiv, in diesen leeren Städten herumzustehen, aber wenn du dazu noch Aufnahmen machen willst, bist du ganz anders da, dann sind die Räume ganz anders, und du stellst dich auch in die Mitte der Straße, weil du die Perspektive haben willst. Das ist auch existentiell ganz anders, nachts mitten auf der Straße, dann kann immer jemand kommen, der denkt, nachts ist die Straße leer.

Die Kamera dringt z.B. in die Räume der Leute ein, solch öffentliche zumindest wie Bahnhofshallen und -vorplätze. Wie kommt es, daß so wenig Leute, die die Kamera trifft, auf sie reagieren, sie überhaupt wahrnehmen?

Wir haben einiges rausgeschnitten und haben dafür den Zigeuner, der für uns gesungen hat, stellvertretend für alle anderen dringelassen. Er ist für mich der Fahrende, die Zigeuner sind ja auch immer auf Achse, und es ist ihr Lebenszweck, unter-

wegs zu sein. Wir haben auf andere verzichtet, weil die Reaktionen meist komisch sind, Starre oder Faxenmachen. Dann merkt man auch wieder, daß es sich um den Blick einer Kamera handelt. Als Westler wirst du ja im Ostblock immer komisch angeschaut, obwohl man sich Mühe gibt, unauffällig auszusehen. Im Westen stehen auch viel mehr Leute herum und machen Fotos oder Filme. Wir haben übrigens den Westen, also Bern, ganz am Schluß gedreht. Auch das Bundeshaus, damit man Bern erkennt. Und als die Kamera in dem Haus die Treppe heruntergeht, hört man kurz eine Radiostimme, und das ist der Max aus Füllland. Ich weiß, das ist für Insider, aber wir wollten zeigen, das ist Max und das ist Bern, denn er ist immer noch da und macht seine Nachrichten und der ‚andere‘, der Tranes oder wie auch immer, geht jetzt, der macht sich davon.

Tranes ist für mich ein Spiel mit möglichen Bedeutungen, man muß Fremdworte anklingen lassen . . .

Ja, ein bißchen hirnrissig . . .

Ich denke z.B. an Transit, das hat hier in der Stadt für mich eine ganz praktische Bedeutung: durchqueren. Irgendwo drin sein, aber nicht auf einem Punkt. Dann hat es etwas von transzendental, hat mit dem Überschreiten einer Bewußtseinsform zu tun. Mit beiden Worten kann ich in dem Film etwas anfangen.

Wir haben uns auch noch Trance gedacht, das Mehrdeutige war schon Absicht. Tranes hat es uns mehr angetan als Transit, weil es fast auch ein Name sein könnte. Inzwischen ist als Untertitel wieder der *Reiter auf dem toten Pferd* dazugekommen, weil es einen marokkanischen Film gleichen Titels gibt, der nur französisch ausgesprochen wird. Sonst gibt es Verwechslungen im Film-lager bei Festspielen, ist hier schon passiert. Und Stein meinte, ein bißchen Titel dazu gibt schon ein halbes Prozent mehr Zuschauer. Jetzt ist es ein bißchen stark, aber wieso nicht. Das tote Pferd ist für mich auch der tote Punkt, der ist immer gleich weit vorne. Er fährt und fährt und er kommt nie näher an den toten Punkt, den Fluchtpunkt. Und natürlich ist das tote Pferd die Maschine, das Auto, die Lokomotive. Es gibt das Bild von der Lokomotive nach der Bergstrecke, und sie kommt mir wie verschwitzt vor und wird wie in den Stall geführt im Bahnhof. Das war unheimlich, sie zu filmen. Es war wie der erste Film *L'arrivée du train*. Ich wollte eigentlich nichts mehr als das zeigen mit Direktton. Ich habe vorher immer mit der Bolex stumm gefilmt. Beim *Nacht*-Film ist alles mit vielen Tönen kompliziert nachgemischt worden. Beim *Reisenden Krieger* habe ich den Schnitt selbst gemacht und hatte diesen Glückseffekt noch nicht beim Anlegen. Bei *Tranes* war das so, und wenn die Lokomotive mit Ton zu sehen ist, bist du wieder dort drin. Über jedes synchrone pfpf der Lokomotive hab ich mich wie ein kleines Kind gefreut.

Aber noch mal zu der Dreiteilung. Zuerst sieht man ein Zimmer, dann geht es die Treppe hinunter. Dann gibt es den einzigen Blickwechsel, die Kamera steht beobachtend abseits und das Auto fährt hektisch schnell fort. Dann gibt es die lange Autofahrt, immer der gleiche Blick vom Beifahrersitz aus nach vorn auf die Straße. Zuerst versucht man noch, die Landschaften wiederzuerkennen und zuzuordnen. Irland oder die Karpaten oder wie oder wo? Dann läßt man's.

Wir hatten sieben Stunden Material für 20 Minuten von ganz vielen verschiedenen Landschaften. Aber die Idee war, einen Weg ohne Brüche zu zei-

gen, möglichst, deshalb sind wir immer gleich schnell gefahren: 90 km, und beim Schnitt habe ich die Fahrt danach zusammengebaut, daß die Landschaften aneinander gepaßt haben.

Es wird richtig dramatisch, wenn die Geschwindigkeit zwar gleich bleibt, aber dann ein übler Schneesturm wütet. Der Blick ist starr auf die Wirbel draußen gerichtet, so ein Fahrverhalten würde man glatt selbstmörderisch nennen. Aber da keine Person da war, wirkte die Fahrt direkt auf mich. Es war wie eine leichte Panik beim Achterbahnfahren. Es war die pure Angespanntheit. Dann gibt es plötzlich Ruhe, Einsteigen in einen Zug, Fensteraussichten, Tunnelfahrten, mächtig und schwerfällig eine Bergstrecke hinauf und dann im letzten Teil topfeben über die Pußta. Ungarn erkennt man ganz beiläufig an ein paar Schildern beim Einfahren, Herumstehen und Abfahren aus Bahnhöfen. Alles so geschnitten, daß es wie Originalzeit wirkte. Der Rhythmus hat mich dann allmählich wie beim Zugfahren in gehobene Langeweile versetzt. Man sitzt ruhig, die Gegend zieht vorbei, fern und nah zugleich und flüchtig.

Wir wollten einen meditativen Film machen, aber mit einer Entwicklung, mit einem Typen. Die Bewegung einer Person mit der Idee des Wegfahrens sollte spürbar werden, und wie sie dann davonrast und sich steigert, was beweisen will wie Messner auf dem Gipfel, dann heraustaumelt, die Lok sieht und es damit versucht.

Du sprichst jetzt wie vom Erlebnis einer Person. Es gibt aber keine zu sehen, ich kann mich nicht mit einem gezeigten Reisenden identifizieren.

Es ist ein Experiment. Natürlich sieht man nicht so, wie die Kamera sieht. Z.B. war das Aussteigen auf den Bahnhöfen für mich sehr schwierig. Ich ging durch die Leute durch und mußte darauf hoffen, daß keiner in das Ding reinglotzt. Bei diesem Durchqueren, Herumwanken, Schauen – in dem ungarischen Bahnhof ist es am besten gelungen, auch auf dem Vorplatz mit der Straßenbahn – mußte ich aufpassen, daß es nicht zu wackelig wird, weil man sonst im Kino sofort herausfällt. Ich wollte etwas machen, was ich auf der Filmschule nie durfte: ein Schwenk und dann ein Rückschwenk waren absolut tabu, weil man dann angeblich weiß, was kommt. Ich hab das da zweimal probiert, und es war ganz heiß für mich, weil man so den Platz langsam mitbekommt. Ich wollte da-

mit die Alltäglichkeit zeigen, daß die Busse und die Straßenbahn kommen und gehen und es wie Auftritte im Zirkus aussieht, und es macht auch den Eindruck einer Unschlüssigkeit, ob dieser herumwandelnde Mensch weiterfahren soll oder nicht. Eine Stimmung, nur über das Schauen vermittelt. Steigen wir ein oder überhaupt aus? Ich weiß, daß es Brüche gibt in dem Film und kein Mensch parallel mit einer Idee durch ihn durchkommt. Wenn man umsteigt mit mir, kommt man ganz raus oder erst später wieder dazu. Vielleicht ist es im Fernsehen ganz gut, weil man zwischendurch ein Bier trinken kann. Stell dir vor, bei der siebenminütigen Einstellung am Schluß mit der Pußta seitwärts raus zum Zugfenster geht jemand zwischendurch mal, kommt wieder rein und da ist immer noch Pußta. Das muß komisch sein. Es fällt aus dem Rahmen.

Ich habe mich festgehalten an der Dramaturgie, an der Erzählung einer Reisebewegung. Und weil es nichts weiter zu verstehen gab, hab ich wie beim Autofahren oder Zugfahren an was anderes gedacht. Eine Art befreiende Leere als Raum für innere Bilder, auch Wortbilder, die sich im Hirn sammeln.

Um das zu erreichen, haben wir auf einen Kommentar verzichtet. So etwas ärgert mich immer, weil es den Strom unterbricht.

*Stell dir vor, wir gingen alle in Filme, nicht mit der Erwartung, uns etwas Fremdes, Neues anzueignen, sondern um über Meditation zu uns selbst zu kommen. Das ist wirklich ganz fremd und gar nicht selbstverständlich. Unsere gewohnte Filmrezeption ist doch stark geprägt von den anderen alten Kunstformen, die Denken und Fühlen, halt Bewußtsein, über Inszenierung im Sinn von Vorspielen, Vorführen, Darstellen schaffen wollen. An dieser Art von Filmen hänge ich eben auch noch sehr und ertappe mich viel schneller als Ungeduld in Filmen wie *Tranes*. Ich frage mich, ob die Idee und die Methode taugen für mehr als Experimente, weil wir vermutlich genau die Filme haben, die wir nach unserer Konvention, Denken und Fühlen über Kunst im Gang zu sehen, verdienen. Dein Film ist demnach ein Gegenfilm. Ich bin zwar in *Tranes* auch mitgefahren und hab das als unmittelbar befreiend empfunden – insofern ist deine Rechnung aufgegangen –, aber trotzdem kam mir manchmal der Gedanke, mein Gott, du solltest lieber selber wegfahren, als hier zu sit-*



zen. Also habe ich doch den Schein, das Quasi-Erlebnis viel weniger akzeptiert als in anderen Filmen, bei denen es mir reicht, nur bloß vorzustellen, ich wäre selbst in den Film verwickelt. Und ertappt habe ich mich bei Legitimationsversuchen hinterher, bei der Suche nach dem Warum, der Idee der Konzeption. Die Unmittelbarkeit nehme ich also mir in der Rezeption und dir in deiner Prinzipientreue beim Filmmachen nicht ab. Dann las ich deine Anspielung auf Husserls Phänomenologie im Exposé.

Das kam so. Ich war in Rom in der Villa Massimo und traf dort einen Philosophieprofessor aus Bochum, Elmar Holenstein, der sich sehr für meine vielen perspektivischen Zeichnungen interessiert hat, diese Illusion, auf einem zweidimensionalen Blatt wie auch auf der Leinwand drei Dimensionen herzustellen. Ich habe damals unzählige Zeichnungen mit Licht und Schatten gemacht, und Rom war für mich besonders anregend. Das waren große Tuschzeichnungen, an denen ich gearbeitet habe, bis alles genau stimmte. Holenstein hat das mitbekommen und mit mir darüber gesprochen. Ich hab das aus direktem Interesse, aus dem Bauch heraus gemalt. Holenstein hat mir seinen Text über Husserl und den Nullpunkt der Orientierung gegeben, und das hat mir großen Eindruck gemacht. Es geht dabei um die Wahrnehmung unseres Augensinns mit den vier Fluchtpunkten links, rechts, oben, unten. Damit machen wir Bilder. Die beiden Orientierungen gegen unten und oben fallen dabei weniger ins Gewicht als die nach rechts und links, also in der schwenkähnlichen Kopfbewegung verändern wir die Begrenzung des Gesichtsfelds. Wenn es den Fluchtpunkt gibt, wo ist denn der Nullpunkt der Orientierung. Balzac hat mal geschrieben, daß er beim Tanzen in den Raum fällt – wenn man richtig tanzt. Man verliert die Unterscheidung von oben und unten, rechts und links. Das hat wieder was mit Trance zu tun.

Beim Subjekt, das sich idealtypisch gesehen ziemlich ruhig verhält, wird der Nullpunkt der Orientierung zwischen den Augen angenommen, auf der Nasenwurzel, dem Stirnansatz. Da denken wir uns wahrscheinlich auch den Denkansatz hin.

Ja, dem westlichen Verständnis nach bestimmt diese Orientierung unser ganzes praktisches Verhalten. Danach sind alle Lebensformen ausgerichtet, Architektur und Bildung, einfach alles. Das kriegen wir von klein auf beigebracht. Der Denkpunkt zwischen den Augen ist sozusagen die offizielle abendländische Sicht, und das Ich wird irgendwo hinten zwischen den Augen angenommen. Darüber kann man sich streiten. Z.B. wird im Fernen Osten der Nullpunkt ein bißchen tiefer gesetzt. Ozu wählt ganz andere Perspektiven als die, die uns geläufig sind. Unsere ideelle Konstruktion ist immer noch von einem statistischen Durchschnittsmaß von 1,65 m bestimmt. Danach war auch der Bau von Dekorationen in Hollywood ausgerichtet, um sie abzustimmen auf die Position des Objektivs auf dem Stativ. Danach hat man die Totalen gedreht.

Wenn du dich damit auseinandersetzt beim Filmmachen, wie Husserl beschrieben hat, daß unsere Wahrnehmung der Phänomene der Außenwelt durch ein vorstrukturiertes Bewußtsein geprägt ist, ein doppeltes von Erlebnissen und Erlebtem – was die Phänomene wären –, wie gehst du damit um? Was bedeutet es für dich, daß die Begrenzung der Filmbilder z.B. viel enger durch ein Vertikal-/Horizontal-Verhältnis bestimmt ist? Dein gedachtes Subjekt geht ja nun wirklich mit vier Fluchtpunkten auf Reisen.

Zunächst war das Ganze nicht so durchdacht. Wir wollten eben subjektiver wirken. Das Schwankende der Kamera im Nacht-Film hat mir auch gefallen, da hab ich die Kamera absichtlich auf der Brust gehalten, und sie atmet quasi. Das waren meine ästhetischen Reaktionen auf zu schöne Bilder, damit wollte ich weiterfahren und Raum möglich machen, in dem ich nicht schneide, sondern durchfahre mit der Kamera, z.B. bei der Treppensequenz am Anfang. Mein Traum ist eine Treppensequenz, weil das rauf und runter und nach allen Seiten geht mit Türdurchblicken usw. Bei *Füürland* hat das leider wegen dem Dialog nur z.T. geklappt, weil wir ziemlich herumschneiden mußten. Bei *Trances* konnte ich wenigstens mal von oben durch ein ganzes Haus gehen.

Also bist du eher von einer Reaktion, einer Verarbeitung ästhetischer Erfahrung ausgegangen als von einem ideellen ‚Nullpunkt‘, Landschafts- und Raumphänomene unmittelbar abzubilden.

Natürlich gehe ich von der Filmgeschichte aus. Man arbeitet zunächst mit dem, was man kennt, und versucht stückweise was Neues. Beim *Reisenden Krieger* z.B. hatte ich immer ein Weitwinkelobjektiv, immer dasselbe. Schocher wollte die Räume haben, weit weg wie beim Nacht-Film. Bei *Füürland* habe ich dann das 25er Normalobjektiv benutzt, um nah dran zu bleiben, die Leute nahezubringen und trotzdem beweglich zu bleiben, was viel schwieriger ist wegen der Schärfe. Das war eine Hürde. Beim *Trances* wollte ich dann etwas mit dieser merkwürdigen Subjektivität versuchen und denke jetzt darüber nach. Am liebsten würde ich jetzt einen 3-D-Film machen.

Bleiben wir mal bei der subjektiven Kamera und dabei, wie du sie verwendet hat. Mich interessiert das mehr von der Seite der Rezeption aus. Man nimmt doch dann an, daß die Identität von Kamerablick und einem apparatelenkenden Subjekt gemeint ist, wenn sich dieses Ding mit angeblich menschenähnlichen Bewegungen fortbewegt, womöglich wackelig, und dabei ein kontinuierlicher Bilderstrom an einem vorüberzieht. Das ist doch die Konvention. Seit es Steadicam gibt, gehört so ein technischer Mangel wie Wackeln und Unschärfe nicht mehr unbedingt zu den Bedeutungssignalen, also funktionieren die Zuschreibungen eher über die Plausibilität der Bewegungsform und -richtung, von der Augenhöhe her eine Treppe hinunter, einen Weg entlang, zur Tür hinaus oder so was Ähnliches. Das allein ist aber doch sehr mechanisch und blendet genau das aus, was die Wahrnehmung erst subjektiv macht, also die Verbindung zum verarbeitenden Bewußtsein. Als Zuschauerin brauche ich aber Bilder und Töne, die für mich gar keine Hilfskonstruktionen sind – und so gestaltet sind, daß ich dieses besondere Bewußtsein, dieses Subjekt erkennen kann: irgendeine Art Geschichte, etwas Zurückliegendes, etwas Vorausdenkendes, oder ist das jetzt literarisch gedacht? Ich meine damit, daß Subjekte doch nicht nur kulturell überformt sind, worüber wir vorhin sprachen, sondern auch in jedem Moment konkrete Einheiten zwischen Augensinn, Körperbefindlichkeit, Gemütszustand und persönlicher Geschichte. Wenn ich Durst hab auf einer Reise, schaue ich ganz groß auf ein Wirtshausschild, wenn ich Angst hab, ist mein Gesichtsfeld eingeengt, und ich spür die Folgen, als ob ich neben mir stehe. Um subjektive Wahrnehmung, die an Körper gebunden ist und sich gleichzeitig ein Stück weit davon unabhängig machen und vorpreschen kann, in Filme zu übersetzen, sind doch dann Perspektivwechsel und Achsensprünge, jedenfalls Montageformen, nötig.

Ich merke gerade, daß die Methode in *Trances* auch eine starke Stilisierung ist.

... wogegen du dich vorhin ausgesprochen hast. Mir ist nicht klar, warum diese Methode mit der subjektiven Kamera helfen kann, die Subjektivität zu intensivieren – was dein Interesse war. Von der Rezeption aus gesehen, fehlen die subjektiven, besonderen Aggregatzustände. Es wirkt wie ein Registrieren, ein trainiertes Beobachten.

Aber das bin ja ich, der das alles gesehen und gemacht hat. Es ist meine subjektive Sicht, die, die vor dem Film lag. Ich wollte einfach mal probieren, es anders zu machen und konsequent. Beim Drehen habe ich dann auch gemerkt, daß man mit den Augen gar nicht schwenkt in dem Sinn, daß man auch im Kopf hart schneidet und aus- und einblendet. Ich sehe uns hier ja auch nicht in einer Totalen, sondern bin mit den Augen mal auf dem Tisch, an der Kaffeekanne, an dir. Und die Dinge, die ich sehe, haben andere Zusatzbedeutungen für mich als für jeden anderen, und wenn ich sie bloß zeige, verschwindet meine subjektive Sicht manchmal in dem Bild. Das ist ja die Quadratur des Kreises mit der Subjektivität.

Nach der Komposition der Teile kommt etwas Drittes heraus zwischen Außenwelt und Augenblick.

Vielleicht arbeite ich beim nächsten Projekt mit mehr Schnitten, Details und überraschenden Sachen. Klar ist das Prinzip von *Trances* auch eine Stilisierung, aber es ist mir doch lieber als z.B. Bruno Ganz am Ätna, wo er Hölderlin zitiert. Das meine ich eigentlich mit Stilisierung. Ich hatte immer Schwierigkeiten mit Schauspielern, weil die schon ein Image mitbringen. Früher war ich z.B. ein großer Melville-Fan, er ist für mich der große Stilist. Aber das ist ja auch ein Kunstwer.

Was machst du denn, wenn du gegen Stilisierung bist und keine Kunstwerke machst?

Ich denke mir, als Filmmacher muß man eine Membrane sein, man muß schauen, was passiert, und es übertragen. Z.B. hat *Füürland* die Berner Szene aufgenommen, und der Film kam raus, als da noch was lief, und es gab eine Rückwirkung. Wir haben ihn bei einem Riesenvolksfest im letzten Sommer uraufgeführt, 7000 Leute haben ihn gesehen. Und daß *Füürland*, *Reisender Krieger* und *Trances* zusammen losgestoßen sind, ist für die Schweizer Szene enorm wichtig. Ich reagiere sehr stark auf die früheren Kollegen und sowas wie den *Erfinder*. In der Schweiz haben wir mit unseren drei Filmen eine große Anti-Lobby gegen uns. So verschieden unsere drei Filme sind, haben sie doch eine Diskussion ausgelöst, darüber, wo man eigentlich hin will. Zum staatstragenden großen Kino? Die Dinosaurier kommen schon wieder, diese Skelettierung, Senilisierung. Alles ist schon wieder da. Die große Öffentlichkeit ist auch wichtig, dann gibt es wieder Förderung, aber für mich ist wichtig, daß die Bewegung, da, wo etwas läuft und knistert, mit unseren Filmen gekoppelt ist. Wir drehen z.B. mit viel weniger Technik, und darüber laufen Diskussionen, weil wir erst seit kurzem eine Gewerkschaft von Technikern haben, die natürlich gegen uns sind. Weil unsere Filme sowieso untertitelt werden müssen, genügt es z.B., wenn man dem Max in *Füürland* ein kleines Mini-Nagra gibt. Was mir vorschwebt, ist ein Cinema-Copain, wie *A bout de souffle*.

(Das Interview wurde eigentlich für die – inzwischen eingestellte – Zeitschrift Filme geführt. Dieser Abdruck ist – auch – ein Abschied.)