

*Jörg Becker*

FilmwärtsTexte 1

# SEHNSUCHT NACH DEM UNENDLICHEN



*Die Filme von Clemens Klopfenstein*

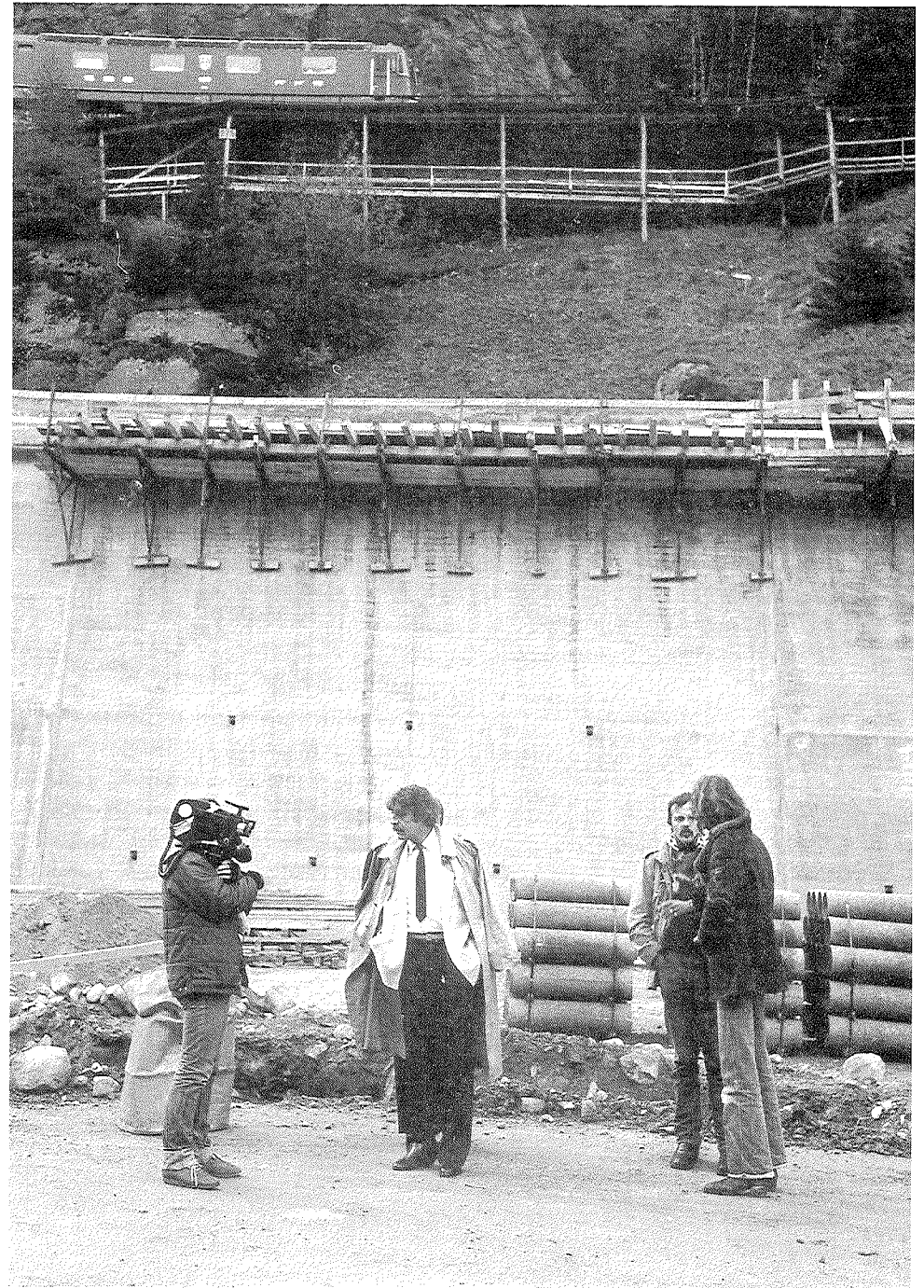
Herausgeber:  
filmwärts e. V. und  
Kommunales Kino der Landeshauptstadt Hannover

Hannover 1991 · © filmwärts e. V.

Gestaltung: Theo Matthies, Hannover  
Druck: Offizin, Hannover

Nach- und Hinweise am Ende des Bandes

Preis des Einzelbandes: 15 DM



Von weiter Reise zurückgekehrt, mag das Forscherteam, das Team dieses Films, mit Feuereifer alle Bild- und Tonproben, die es an verschiedenen Orten Europas ‚entnommen‘ hat, vor sich ausbreiten und gespannt darauf sein, was von den ‚Funden‘ geborgen werden konnte für diese Sammlung, und neugierig sein, ob überhaupt etwas zu sehen und zu hören sein wird. Eine mitunter extreme, im Effekt verfremdende Körnigkeit des Bildmaterials veranschaulicht durch ihre ständige mikroskopische Turbulenz die Dauer der Einstellungen ohne deutlich wahrnehmbare Bewegungen innerhalb der Cadragen.

Das Wirbeln der Moleküle von Grauwerten ist ein eigenes Bewegungsensemble auf der Bildfläche, es oszilliert mit dem Ganzen der Einstellung, verändert dessen Atmosphäre.

## *„Im Norden der Stadt schneit es“*

Vereiste Zubringerstraßen und pfeifender Wind; die Nacht verwischt den Eindruck der Jahreszeiten.

Der Titel des Films GESCHICHTE DER NACHT verweist noch auf Reste einer Erzählung, auf die ursprüngliche Filmidee einer Mindesthandlung, welche gegenüber Geldgebern, Behörden, Kulturverwaltern und Kritikern ein Thema vorgeben muß, um eine Begründung dafür zu liefern, daß der Filmemacher Nachtaufnahmen machen will (vgl. H. Farocki, 1979). Jegliche Aktion, die sich dem Kamerasubjekt bietet, gleicht einer letzten Spur, einem Rest, der mit den gebliebenen, ausgestorbenen Schauplätzen verschmilzt. Indem handelnde Personen fehlen, bleibt der Film durchweg der eigenen Autorschaft offen, setzt zahllose Geschichten in Gang. Das Kamera-Auge in GESCHICHTE DER NACHT ist ganz in seinen Nächten, und es vermag „Nacht“ überhaupt, den gemeinsamen Nenner aller seiner Einstellungen, als einen Zustand zu objektivieren, der nur in Annäherungen, an Gegebenem darzustellen ist. Dieser Zustand entspricht dem eines jeden, der in die Nacht eintaucht.

Wie Orte Europas über den Schnitt verbunden sind, kontingent nebeneinanderliegen und allmählich zur Physiognomie der einen fiktiven Stadt verschmelzen, so kommt einem zusehends die Zeit abhanden, die allein noch in bestimmten Bildfolgen an demselben Ort mitsamt seinen Menschen, Anschlüssen und Sprüngen spürbar wird. Inmitten rein assoziativer Montageformen liegen diese Sequenzen als Reminiszenzen ans Erzählerische vor, Sequenzen, denen man Titel geben könnte. Immer beobachtet das Kamera-Subjekt des Films aus dem Abseits, unversehens und verdeckt, daß kaum eine Person vor der Kamera aufmerksam wird – oder es richtet im Gegenteil seinen Blick nachts von der Mitte einer tagsüber befahrenen Straße bzw. vor dem Zentrum eines alltäglich verkehrsreichen und lärmgefüllten Platzes aus auf riesige leere Fluchten. Denkbar: auf Nachtgängen etwas in einer Weise wahrzunehmen – aus einer bestimmten Perspektive, mit einem Licht und zu einer Zeit – wie es wohl nie jemand vor einem jemals gesehen oder sich vorgestellt haben mag. Alles Licht in diesen Nächten scheint aus der Geschichte und auch aus der Zukunft zu kommen, immer versetzt die lichtmarkierte Perspektivik der Bilder aus dem Hier-und-jetzt heraus, weit fort aus der Gegenwart, zu deren Szenerien man sich planes Tageslicht, Sonne im Zenit, vorstellen könnte: eine Siesta ohne Menschen und ohne Schatten, reine Präsenz; vielleicht verbinden sich diese Bilder mit den dunkelsten Aufnahmen der schwärzesten Nächte.

Licht, das innerhalb des Bildausschnitts in Form von Lichtpunkten oder Flächen unterschiedlichen Helligkeitsgrades sichtbar ist, wirft Schatten der Gegenstände in den Vordergrund und betont die Silhouette, umreißt die Gestalt der festen Körper und Objekte, die sich von ihm abheben. Entgegenseheinendes Licht distinguert somit die verschiedenen Ebenen der Raumtiefe eines Bildes voneinander. Diese Tiefe als eine der Zeitperspektive zu denken, gäbe die Vorstellung ein, jenes Licht könnte eine Vision von Vergangenheit und Zukunft erhellen. Das Licht der Gegenwart bzw. einer gegenwärtig aufgefaßten, prognostizierten Zukunft hingegen wäre ein Licht in Blickrichtung, *mit* dem Bildausschnitt, eine Beleuchtung aus dem Off, mit deren Hilfe man das zu Sehende heranholt – eine „instrumentelle Beleuchtung“. Ein solches Licht nivelliert, es rückt die Ebenen zusammen und schafft eine Tendenz in einem Bild hin zum Vordergrund, eine Art räumlicher Vergegenwärtigung, soweit die Lichtstärke reicht. Damit scheint mehr im Bild zu sein, größere Wahrnehmungsfülle, im Optimalfall eine lückenlos ausgeflutete „Signaldichte“. In Analogie zu einer Gegenüberstellung, gemäß der Philosophen/ Autoren entweder *in* oder *mit* Begriffen denken, ließen sich Filmemacher einteilen in solche, die *mit* Licht und solche, die *in* gegebenen Lichtverhältnissen drehen. Klopfenstein gehörte zu den letzteren.

In der Nacht eröffnet sich ein erweiterter Gesichtskreis, sie gewährt den Überblick abseits des einengenden Menschenalltags. In jenem Fastnachtzug, den Klopfenstein in Basel gefilmt und noch vor GESCHICHTE DER NACHT, worin er aufgegangen ist, zu dem eigenständigen Film CEREMONY montiert hatte, scheint das Antlitz eines unwirklichen Mittelalters vor Augen zu treten, wie von weither schemenhaft und grobrastrig übertragen; Motive des nächtlichen Umzuges mit seinen irrlichternden Figuren, ihren überdimensionalen Masken und Puppenköpfen, ihren bizarren Kostümen, könnten geradezu aus Radierungen Alfred Kubins entliehen sein. Über die ethno-historische „Weltmusik“ der Third-Ear-Band gelangt man mitten in die eigene Binnenfiktion, ausgehend von einer gespenstischen Prozession. Vor mächtigen Steinsockeln dunkler, gesichtsloser Bauwerke erblickt man verstreute Menschen, übriggebliebene Gestalten der Fasnacht wie Clowns nach ihrem Auftritt, auch vereinzelte Figuren beim Schneefegen in den Straßen; es sind kleine Gestalten, zu klein fast, als daß die sie überwölbende Architektur der Paläste im Hintergrund für sie bestimmt sein könnte. Man mag an die Motive der Harlekin-, Pierrot- und Clownfiguren denken, an die Anonymität der Maskerade und die Kunstwelt des Karnevals, Variétés, Theaters und Zirkus. Um solche Figuren erscheint die Welt als Bühne, realistisch von Kulissen verstellt, surrealistisch einem unbekanntem Horizont geöffnet. Auf ihr stehen die Dinge gleich zusammenhanglos placierten

Requisiten von rätselhafter Funktion nebeneinander, isolierte, verlorene Dinge inmitten einer von den Lebewesen abgelösten Architektur. Manche Orte scheinen Abwesenheit und gleichwohl Nähe der Menschen geradezu zu atmen, und man kann erkennen, wie geringfügige Schwankungen und Vibrationen der Einstellungskader in GESCHICHTE DER NACHT die Gegenwartigkeit des atmenden Kameramannes Klopfenstein spürbar werden lassen. Mitunter drücken sich Unsicherheit und Irritation, Entfremdung und Erstarrung in den Bildern aus; die Erstarrung und Reglosigkeit in den nächtlichen Szenerien spricht von einer dem Menschen gegenüberstehenden „zweiten Natur“, einer Natur der Artefakte, in der menschliche Geschichte und Arbeit fremd und undeutbar entgegentreten. Das ungeheuerer Schweigen der Dinge vor Augen läßt das Gefühl entstehen, allein in der Welt zu sein. Nicht Kausalitäten, sondern Konstellationen versenkt man sich ein, in die übergreifenden Strukturen eines Universums, das aus Teilchen kalter, dunkler Materie und aus sichtbaren Materieteilchen besteht.

In GESCHICHTE DER NACHT sind viele Bilder und Schnitte als Fragmente konventionellen Erzählens vorstellbar, man kann in ihnen „Exposés“ für Geschichten sehen, Geschichten, die man kennt und die der Film zur Gänze uns überläßt. Diese vereinzelt Erzählelemente sind vergleichbar einem musikalischen Einsatz, einer Vorgabe; im Sinn entsteht so aus der Impression ihr mögliches Vorher und Nachher. Etwa das Thema des „rendez-vous manqué“: man verfehlt einander bei einer Verabredung, man wartet noch, schlendert dann unentschlossen, ungerichtet weiter . . . was dann geschehen kann, bildet den imaginativen Stoff der Klopfenstein-Filme; vielleicht hat man eine bald spurlos verschwundene Geschichte hinter sich, irgendwie bringt man die Nacht herum, läßt Zeit vergehen, wie man eine Filmaufnahme einfach weiterlaufen läßt. Und es finden sich Reminiszenzen: so in der Einstellung von einem Fluß, der Eis trägt, und an dessen gegenüberliegendem Ufer die erleuchteten Fenster eines von hohen Bäumen umstandenen Hauses zu sehen sind – eine Reminiszenz zu Fritz Langs HOUSE BY THE RIVER läßt sich darin erkennen.

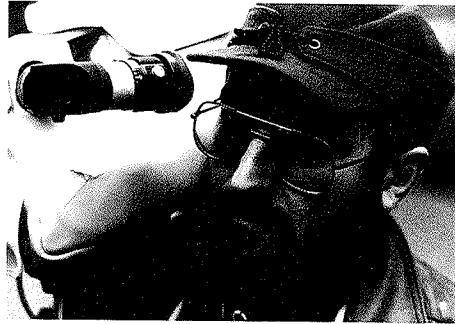
1972 stieß Klopfenstein in der Zeitschrift „Kriminalistik“ (sein Vater war damals Gerichtspräsident) auf einen Hinweis, daß in Heidelberg eine Firma des Imperiums von Howard Hughes erstmalig sogenannte „Restlichtverstärker“ baue, Apparate, die das Licht der Nacht circa zwanzigtausendfach elektronisch via Glasfaser verstärken würden. Er nahm mit der Firma Kontakt auf, und sie zeigte sich an seinem Vorschlag, Film-Aufnahmen durch dieses Gerät zu machen, interessiert. Man koppelte es mit einer Arriflex 16. Klopfenstein 1989 rückblickend: „Zwei Ingenieure

und ich verbrachten eine Nacht im Schwarzwald mit dem Ding. Es war eine mondlose Sternennacht, und ich sah kaum die Hand vor meinen Augen, dabei zeigte der Innenbeleuchtungsmesser der Arri via Gerät Blende 4,5 bis 5,6. Ich drehte drei Rollen in die Nacht hinaus. Das Resultat war verblüffend: niemals hätte ich gedacht, daß es sich um Nachtaufnahmen handeln würde [ . . . ] In einer poetischen Unschärfe – 10 000 Glasfaserpunkte komponieren das Bild – waren Bäume und Hügel zu sehen, unwirklich, sehr hell, wie ein Negativ. Die Glut einer Zigarette in der Hand einer der Ingenieure wirkte wie Sonnenschein [ . . . ] Der Schwarzwald sah aus wie Seurats „Nachmittag an der Seine!“

## „Veniamo di lontano e andremo lontano“

*Wir kommen von weither und wir werden weit gehen (Palmero Togliatti)*

Die imaginierte Stadt in der Nacht, das ist die Traum-Erfahrung eines Ortes in Gestalt einer einzigen gigantischen Kulisse. Ihr Eindruck entspricht einem Kino-Mythos, dem der Atmosphäre des besonderen Ortes, dessen Faszination auf die Filme Klopfensteins von ähnlich starkem Einfluß gewesen sein dürfte wie der Film-Mythos der Fahrt- und Fluchtbewegung. Der Schauplatz in GESCHICHTE DER NACHT kann als Sinnbild einer eigentlichen Wirklichkeit stehen, man erblickt Bühnen, die sowohl psychischer Innenraum wie äußerer Raum sein können, auf denen ein Ineinander von Traum- und Tagwirklichkeit, von Bewußtem und Unbewußtem sich abspielt – ein surrealistisches Moment. Die Stadt mit ihren Reflexen erscheint in GESCHICHTE DER NACHT als Zone eines historischen Abdrucks; die Bilder des Films übertragen diese atmosphärische Aufladung. Für GESCHICHTE DER NACHT, so schrieb B. Giger (1979), sei zutreffend, was Walter Benjamin über die Straßenphotographie von Eugène Atget gesagt hat: daß diese *Tatorte* abbilden würden. Man sieht Zeichen des Tages in der nächsten Gegenwart, Indizien, welche man kriminalistisch ausspinnen, erzählen könnte. Dieser Film zeigt „die Sicht eines Menschen, der sieht, wie alles ausschaut und wie es schon zerstört ist“ (Klopfenstein, 1982); er zeigt Ruinen, leere Räume und Gehäuse, letzte Menschen – „die Basler Fasnacht läßt an heidnische Urwelt denken“ – bemerkt Th. Pfister 1979. Inmitten der wirklichen Szenerien sammelt Klopfenstein, indem er auf nichts wartet und doch jederzeit für Aufnahmen disponibel ist – „ziellooses Streunen, schweifendes Schauen, ruhiges Abwarten . . .“. Das Besondere des Geschehens, der Augenblick, die Dauer einer Situation, bestimmt alles, darauf reagiert Klopfenstein, und es kommen Bilderfunde heraus, die der Phantasie des Betrachters gleichsam Zeit-Transit-Wege oder Funkkontakte zwischen entferntesten Punkten sind: archaische Visionen als auch Vorstellungen, die man aus irgendeiner Vergangenheit heraus beim Gedanken an eine dunkle oder auch lichte Zukunft gehegt haben mag – oder auch die Anziehungskraft diffuser, vager Herkünfte, ein Rückzug, ein Sich-Versinken-Lassen in einen schwarzen Schlaf der Vergangenheit. So wirkt jenes Motto nach Togliatti, das Klopfenstein ans Ende seines Films gestellt hat, nicht mehr seltsam im Nachhall. Der Kunstfilm ist ein politisches Werk. „Der politische Gehalt des Satzes weitet sich aus, bekommt seine poetische Dimension. Personen und Dinge lösen sich aus der unendlichen Nacht, treten ans spärliche Licht und verlieren sich wieder in der Nacht“ (Schaub, *Notti bianche*, 1986).



## *Biographie*

Clemens Klopfenstein wurde am 19. Oktober 1944 als Sohn des Juristen Albert Klopfenstein und seiner Frau Dora, geborene Kaenel, in Sutz am Bielersee in der Schweiz geboren. „Irgendwie automatisch, aber nicht ohne Schwierigkeiten“ (Schaub, *Der Schattenspieler*, 1982) ging er zur Mittelschule und machte 1963 in Biel das Abitur. „An der Schule war ich mit zwei Freunden zusammen, da gab’s noch kein Fernsehen. Wir waren absolute Filmfans und ich wollte sowieso schon damals Filme machen. Mein Vater hat viel gemalt, und so habe ich auch das kennengelernt. Ein Freund von mir hat dann angefangen, Schulfilme zu machen – als Sechzehnjähriger – ganz einfach. Da war’s klar, daß ich die Kamera führte. Das war einmal der Anfang [. . .]“ (Klopfenstein zu P. Zach, 1986). Kurzzeitig arbeitete er bei der Schwarz Filmtechnik in Ostermundigen als Hilfslaborant, wechselte dann, zunächst als Korrektor, darauf als Journalist zum „Bieler Tagblatt“. Noch 1963 begann Klopfenstein einen halbjährigen Vorkurs an der Universität Bern, im Anschluß immatrikulierte er sich an der Kunstgewerbeschule Basel mit der Ausbildungsperspektive Zeichenlehrer und Kunsterzieher. Seine Lehrer waren Lenz Klotz, Walter Bodmer und Georg Schmidt. „Vier Stunden in einer Straße und die Fluchtlinien genau festhalten, vier Stunden am Mittwochmorgen im zoologischen Garten vor den Pavianen, das war ganz verreckt, das hat mir unheimlich gefallen.“ (Klopfenstein in: Schaub, ebenda) Zwischen 1962 und 1965 drehte Klopfenstein einige 8-mm-Kurzfilme. Er begründete mit zwei Freunden vom Bieler Gymnasium, Urs Aebersold und Philip Schaad, die Filmarbeitsgemeinschaft AKS, eine Gruppe, die unter Mitwirkung und mit Hilfe zahlreicher Freunde vor allem an den Wochenenden filmte. Der erste gemeinsam hergestellte Film hieß *PROMENADE EN HIVER* (1965) und zahlreiche sogenannte „Waldläuferfilme“ folgten; viele von ihnen wurden auf den Solothurner Filmtagen uraufgeführt. Seit ein westschweizer Filmkritiker in seinem Bericht aus Solothurn die Kameraarbeit in *PROMENADE EN HIVER* als ‚zart wie Blütenhaut‘ beschrieben hat, nennt Klopfenstein seine alte Bolex-H16-Federwerk-kamera „Fleur de peau“ – seit jener Zeit gehört diese 16-mm-Kamera mit

Federaufzug zum Standardgepäck Klopfensteins, mit diesem robusten Meisterwerk optischer Gerätebaukunst, entstanden Ende der vierziger Jahre, bereist er später alle Länder Europas. Filme der AKS-Gruppe wie *UMLEITUNG* (1966), *WIR STERBEN VOR* (1967) und *LACHEN, LIEBE, NÄCHTE* (1968) verhehlen nicht den Einfluß des Italowestern-Genres und bezeugen eine Begeisterung der Filmer für den frühen Godard. Die meisten der Kurzfilme zwischen 1966 und 1973 zeigen einen parodistisch-dramatischen Grundton, sind Montagen aus experimentellen Spielfilmfragmenten, eine Zusammensetzung dichter Genrefiguren. Die AKS-Gruppe hatte ‚die Kamera in die Luft geworfen‘, („happy underground“ – frech, direkt, spontan“, so C. K. 1986); man drehte zu einem großen Teil in Zeitraffer, ziemlich anarchisch und abenteuerlich, und immer führte Klopfenstein, vor allem fahrend, auch gehend, mit Reißschwens und aus Untersicht, die Kamera zu jenen Stummfilmen, die nachträglich am Projektor mit einschlägiger Genre-Musik, der breitesten Suspence-Symphonik, dramatischer Filmmusik schlechthin aus der Boosey & Hawkes Plattensammlung unterlegt wurden. Man drehte außerhalb, an abgelegenen Orten in leeren Räumen; hier agierten die Freunde in den knappen takes in Gangster- bzw. Western-Genre-Manier, und stets spielten Automobile, so vor allem ein immer wieder auftauchender Ami-Schlitten, aus allen Perspektiven und in diversen Kombinationen aufgenommen, eine große Rolle.

Clemens Klopfenstein erhielt 1967 das Diplom als Zeichenlehrer und Kunsterzieher. In dieser Zeit entstanden einige Bilder, die den Einfluß des amerikanischen action-painting verraten. Klopfenstein schrieb sich an der Zürcher Kunstgewerbeschule für den ersten und zweiten Filmkurs ein, mit dem er ein (Mini-)Diplom als Kameramann und Regisseur bekam. Er verließ mit anderen den dritten Kurs, als der mittels eines Werbefilms für die Milchzentrale sich selbst finanzieren sollte. Der Lehrer und Leiter dieser Filmkurse in Zürich war Kurt Früh. Als Abschlußfilm drehte Klopfenstein einen 14minütigen Nachtfilm unter dem Titel *NACH RIO* (1969), sein erster Film in eigener Regie, mit Fred Tanner in der Rolle eines Gangsters auf der Flucht, angeschossen flieht er durch die nächtliche Schweiz – „ein Film wie ein Filmende bei Jean-Pierre Melville“ (Schaub, 1982), dem Klopfenstein seither wiederholt seine Referenz erwiesen hat, indem er Melville – unter dessen bürgerlichem Namen: Jean-Pierre Grumbach – in *GESCHICHTE DER NACHT*, *DAS SCHLESISCHE TOR* und in seinen Spielfilmen *RUF DER SIBYLLA* und *MACAO* als Mitarbeiter in den Credits nennt. *NACH RIO* lief 1969 auf dem Festival in Locarno. Nach dem Kurs schlossen Aebersold, Klopfenstein, Schaad und Georg Janett 1970 ihren Dokumentarfilm *VARIÉTÉ CLARA* (1968/70) über das letzte Variété-Theater in der Schweiz, das im Januar 1968 abgerissen worden war, ab.

„Der Variété-Zauberkünstler Méliès und die Jahrmarktbude stehen ebenso am Ursprung des Kinos wie der befreiende Unsinn der Clowns und die Sprachlosigkeit der Artisten“, schrieben AKS und Janett zu ihrem Film.

Klopfenstein arbeitete 1968–70 ebenfalls an Hochschulproduktionen der KGS Zürich und der Hochschule für Fernsehen und Film, München, als Kameramann mit (*BOOMERANG* von Urs Aebersold etwa).

1973 entstand als letzter Film der Arbeitsgruppe AKS nach sieben Drehbuchfassungen und mit hohen Budgetüberschreitungen der Spielfilm *DIE FABRIKANTEN* mit Klopfenstein als Co-Autor und an der Kamera. „Ich habe schon einmal einen Spielfilm gedreht, damit bin ich ziemlich auf die Nase gefallen, das war ein altmodisches Filmen, so mit Kisten und Kabeln. Ich war kaputt, es war wie beim Militär.“ (K. im Gespräch mit Farocki, 1982). Die Geschichte hat etwas mit Klopfensteins verbotener Jugendlektüre, den Gerichtsakten des Vaters, zu tun, und auch mit italienischen Polit-Thrillern; sie handelt im schweizer Uhrenindustriellen-Milieu. Der Tendenz zum Action-Film mit zahlreichen Genre-Momenten liegt gleichwohl eine fast dokumentarisch erscheinende Handlung zugrunde – sie spielt vor dem Hintergrund der Übernahme bzw. Stilllegung von im Konkurrenzkampf unterlegenen Kleinbetrieben durch die Großkonzerne, wohingegen die Polizei lediglich mit den kleinen Symptomen der legalen und illegalen Transaktionen beschäftigt bleibt. Der Film zeigt eine Verbindung zwischen Kleinkriminalität und seriös erscheinendem gentlemen’s agreement in großen Geschäften. „Der Film versucht, die Mechanik der Fabrikanten zu durchleuchten und damit den Mythos der Unternehmer zu zerstören.“ (Schaub, Tag und Nacht . . ., 1988). Mit seinen Nachtsequenzen, Aufnahmen von Fahrten und Fluchten, steht dieser Spielfilm, wie konventionell auch immer, durchaus im Kontext von AKS und auch Klopfensteins Hauptthemen und -motiven. In den Eigenheiten der Inszenierung dieses kritisch-realistischen Stoffes – beispielhaft in einer herausragenden, langen Sequenz, in der man minutiös verfolgen kann, wie ein Auto-Experte ein Schmuggelfahrzeug vor der Fahrt über die Grenze mit Uhren präpariert – taucht bisweilen Melville als atmosphärische Größe auf.

Danach kehrte Klopfenstein zur Brotarbeit und zum Zeichnen zurück: Er vertiefte sich in das Universum des phantastischen Romans *Die Handschrift von Saragossa* von Jan Potocki und zeichnete das Ambiente einer der Hauptfiguren, die Pandesowna-Serie. Für diese verschlungenen, komplizierten und unendlichen Perspektiven, Räume und Korridore, Bögen- und Säulenarchitekturen, endlosen Bild-im-Bild-Konstruktionen erhielt er ein eidgenössisches Kunststipendium, gewann 1974 und 1975 den Rom-Preis für Malerei und arbeitete in der Folge im Turmzimmer des Istituto Svizzero, des Schweizer Instituts an der Via Ludovisi in Rom. „Ich war schaurig froh, daß ich diese tausend Kilometer zwischen mich und die

Schweiz legen konnte. Hier hatte ich nicht dauernd das Gefühl, vor Autoritäten bestehen zu müssen.“ (Klopfenstein in Schaub, 1982). In Rom malte Klopfenstein Perspektiven und deren Veränderungen im Verlauf eines Tages; innerhalb einer Bildserie unter dem Titel „La Luce Romana“, die er 1975 ausstellte und die Arbeiten, zwischen 1972 und 1975 in Rom entstanden, zusammenfaßt, sind Federzeichnungen, Acryl-Bilder und Photographien zu sehen, bilden Schattenstudien, Meeresstrände und Bühnenlandschaften, die an Piranesis Kerkervisionen erinnern, motivische Schwerpunkte. Die im römischen Licht geschaffene Serie enthält farbige „Phasenbilder“ unter Namen wie „De Tag isch vergange“, „Langsamer Rückzug von einem fremden Gebäude“, „Temporale mattinale“ und „Travelling rückwärts“. „De Tag isch vergange“ veranschaulicht in neun Schritten, wie Schatten, vom Vormittag bis zum Abend, über ein Barockbauwerk kriechen, eine Verschiebung von einer Seite zur anderen findet statt, helle Flächen und Farben setzen sich an die Stellen von vordem dunklen, bis wieder die dunklen, die Dämmerungs- und Nachtfarben, sich über die besonnten Flächen legen. Der Lauf des Tages, am Schattengang über einem Gebäude. In der Nacht streifte Klopfenstein mit dem Velosolex durch Rom und entdeckte Räume, Schauplätze, die sich allein nach Mitternacht dem Auge bieten. Er war längst schon mit seinem „Nachtfilm“ beschäftigt. „Ich selbst komme vom Malen her, ich habe Bühnenbildentwürfe gemalt, nächtliche Sachen, Licht und Schatten. Und daraus hat sich das entwickelt – nachts herumzustehen, das hat mir großen Spaß gemacht [ . . . ] Immer wenn ich Nächte durchmache, bin ich mit meiner Bolex durch die Stadt gewandert. Den Ton mußten wir nachträglich (zum Teil Jahre später) suchen. In Istanbul war ich mit dem Tonmann, wir haben uns getrennt, er ist nach Süden gegangen, weil es da vom Ton her schöner war, und ich bin nach Norden gegangen, weil es da vom Bild her schöner war. [ . . . ] es war sehr wichtig, einfach herumzustehen, bis etwas geschah, bis ich etwas sah. Die Kamera machte ich meistens aus der Schulter, in einer kleinen Tasche, das sah man gar nicht. Der Lärm der Kamera war das Schlimmste, dieses Rrrr, gleich neben dem Ohr, auf diesen leeren Plätzen. Ich bin dann nach Italien gekommen [ . . . ] da habe ich die Nacht von Rom entdeckt, das hat mich eingenommen.“ (Klopfenstein zu Farocki, 1982). Am Istituto Svizzero schloß Klopfenstein Freundschaft mit anderen Künstlerstipendiaten und Wissenschaftlern. Der Philosoph Elmar Holenstein machte ihn mit den Theorien der Perspektiven vertraut; über Holenstein lernte Klopfenstein die Beschreibungen des Wahrnehmungsraums von dem Phänomenologen Edmund Husserl kennen; und Werner Oechslin, ein Kunsthistoriker, vermittelte ihm seine Passion für barocke Bühnenbilder, die Lehre der Augentäuschung („Ingannare gli occhi“) aus dem 17. Jahrhundert sowie labyrinthische Konstruktionen. Klopfenstein

berichtete aus Italien für schweizer Zeitungen und begleitete als Photograph den Journalisten Victor Willi. Die Komposition einer Photosequenz unter dem Titel „Paese sera“ entstand: sie enthält Nachtbilder, Innen- und Außenaufnahmen von Straßenansichten und monumentaler Architektur, gewissermaßen eine Studie zu GESCHICHTE DER NACHT (1978), dem in jenem Vorstadium noch ein Konzept mit konventionell erzählerischen Momenten zugrundelag. 1976 erhielt Klopfenstein das Bubu-Anderfahren-Stipendium der Stadt Biel und hatte mehrere Ausstellungen in der Schweiz und Italien.

Im selben Jahr schrieb er gemeinsam mit dem Freund Markus P. Nester ein früheres Drehbuch um zu einem Kriminalroman: *Die Migros-Erpressung* (1978/80), die Geschichte der Erpressung eines der größten Supermarkt-Konzerne der Schweiz durch die beiden Freunde Markus und Ge, den Italienheimkehrer. Der Roman läßt in der subjektiven, alternierend aus Textstücken beider Autoren zusammengesetzten story Autobiographisches durchblicken; kriminalistisch ist das Buch eher eine Art Gegen-Thriller, ihm liegt mehr daran, das Alltagsgefühl zweier schweizer Spät-68er-Existenzen zu beschreiben und deren nüchtern-schneidendes Urteil über die Schweiz auszusprechen. *Die Migros-Erpressung* handelt von der Hoffnung im kleinen, von der Depression im großen Zusammenhang; ein Kriminalroman, der von einer unbändigen, zerdrückten Suche und einem fast parodistisch anmutenden Scheitern der Menschenverbindungen erzählt.

Ge, das ist offenbar, in eine vorgestellte Situation versetzt, Clemens Klopfenstein, der seinen Part, in der Form tagebuchartig, schreibt – mit der Perspektive des Wiedereintritts in die Schweiz, einer Betrachtung der verhaßten Eigenschaften dieses Landes, und auch der früheren persönlichen Verhältnisse, aus dem Abstand heraus. Die Schweiz, ein einziges „shoppy-land“, absolut durchkalkuliert und erfüllt von „schaffiger Schweizer-Stimmung“ – erst nachts wird sie halbwegs erträglich und erhält jene Fremdheit und Weite, die einem den gleitenden Übergang in die Vorstellungswelten der Ferne eröffnen.

Seit 1972 lebt Clemens Klopfenstein überwiegend in Italien, und von 1976 an hat er seinen Wohnsitz in Montefalco – Perugia (Umbrien), wo seine Ombra-Filmproduktion gegründet worden ist. 1977 zeichnete er die beiden großformatigen Tuschezeichnungen „Teatro vuoto I & II“, in denen er die Fülle seiner Perspektiv-Künste in monatelanger Arbeit auf 300 bzw. 200 x 70 cm niederlegte. Er veranstaltete das „Tentativo Bevagna“, ein Film-Fest. 1979 übernahm Klopfenstein die Ausführung des Altars der Kirche San Lorenzo in Torre del Colle, Bevagna. Hier ist er auch Abgeordneter des PCI im Fremdenverkehrsamt (Schaub, 1982).



Kulminierend in seiner GESCHICHTE DER NACHT mit Bildern aus 150 Nächten in 50 Städten Europas, hatte Klopfenstein die ganzen siebziger Jahre hindurch immer wieder nachts gedreht, ohne eigens gesetzte Lichtquellen und schließlich auch ohne jeglichen Vorwand einer erzählenden Geschichte als Rechtfertigung dafür, Nachtaufnahmen zu machen. „Das Sujet, die Nacht, ist unerschöpflich“, schrieb Serge Daney zu jenem Film nach dessen aufsehenerregender Berlinale-Vorführung im Forum 1979, „[. . .] es bleibt die Montage von Klopfenstein, nicht systematisch, nicht metaphysisch, auch sie sehr mysteriös. Denn die Nacht zu filmen, das ist, die gefilmte Nacht in Reime zu bringen mit der wirklichen im Kinosaal, das ist, den Film über das Leben hinausragen zu lassen, es zu überborden. Das heißt auch, unsere Wahrnehmung wieder zurückzubringen an den unwahrscheinlichen Moment in der Geschichte des Films zwischen ‚Stummfilm‘ und ‚Tonfilm‘, jenen Moment wiederherzustellen, in dem sich unsere auditiven Halluzinationen materialisieren.“ Klopfensteins Schwarzweiß-Filme sind mit hochempfindlichem Material gedreht (Kodak 4X), das beim Entwicklungsvorgang extrem „gepushed“, gestoßen und damit auf 800 bis 1200 ASA, mitunter sogar bis zu 40 DIN, gebracht worden ist. Einzelne Einstellungen sind darüberhinaus, aus Lichtmangel, mit zwölf Bildern pro Sekunde aufgenommen worden – ein leicht flackernder, flirrender Zeitraffereffekt. Mit Hilfe des Zuschlags der schweizerischen Bundesfilmförderung und des ZDF konnte Klopfenstein die lichtstarken Highspeed-Objektive einsetzen. Hatte Klopfenstein GESCHICHTE DER NACHT noch mit einer mechanischen Bolex-Kamera – maximale Einstellungslängen 22 bis 25 Sekunden – gedreht, ist REISENDER KRIEGER mit einer kleinen, handlichen Eclair-Kamera und unter Verwendung des immer selben Weitwinkel-Objektivs aufgenommen worden. Die körnig melierten Nachtfarbbilder in E NACHTLANG FÜURLAND sind mit ‚gestoßenem‘ Fuji-Highspeed-Material unter häufiger Verwendung des Normalobjektivs entstanden. „Nie ist im Film der Mann hinter der Kamera so gegenwärtig wie bei Nachtbildern. Nur Nachtbilder ‚machen sich nicht selber‘. Klopfenstein unterstreicht seine Anwesenheit zu verschiedenen Nachtstunden an unzähligen Schauplätzen der Nacht durch leichte, unwillkürliche, ‚anthropomorphe‘ Kamerabewegungen. Er hält seine Bolex frei in der Hand; sie ist sein Auge, keine Maschine. Jedes Bild wird so eine Begegnung (der dritten Art) mit Dingen und Menschen, die sich nur nachts allein, rein, das heißt ohne beengenden, bestimmenden Funktionszusammenhang, ‚frei‘ zeigen. Man spürt die Atembewegungen des Beobachters, sein Frösteln; manchmal meint man sogar ein wenig Angst vor dem Unheimlichen oder doch zumindest ein kurzes Zaudern mitzufühlen“ (Schaub, 1979).

Nach GESCHICHTE DER NACHT – „sein Nachtfilm ist ein archäologisches Dokument, ein Gang durch ein Pompeji des 20. Jahrhundert“, schrieb F. Zaugg 1979 – drehte Klopfenstein REISENDER KRIEGER unter der Regie von Christian Schocher – „REISENDER KRIEGER ist Odysseus, der herumirrt und seine Heimat sucht. Er hat seine Schlachten geschlagen, er ist müde, hat sein Ziel aus den Augen verloren und will es auch nicht mehr finden. [. . .] REISENDER KRIEGER ist das Porträt eines Landes und eines Mannes, der dieses Land bereist [. . .] ein einsamer Trip durch die Fassaden eines Landes, das nach Money, Milk und Honey stinkt, nach Business, Blei und Beton, nach erstickten Gefühlen und niedergewalzten Träumen“, so der Regisseur 1981, und H. Farocki sprach in der ‚Filmkritik‘ vom „Wunder des Tatsächlichen“ in diesem Film – „Die Gegenwart ist ungreifbar, für ihren Abglanz braucht man Gelassenheit, Geduld, Glück. Der Film ist ganz bei diesem Krieger, bei aller vorgewußten Enttäuschung ist das ein lebensgieriger und, noch einmal, welthaltiger Film.“ (H. Farocki, 1982). Zusammen mit Remo Legnazzi drehte Klopfenstein Anfang 1981 E NACHTLANG FÜURLAND – eine Auftragsproduktion der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG), die einen Wettbewerb durchgeführt hatte, „um die Schaffung von Originalwerken anzuregen“ (SRG-Pressetext); „Der Film erzählt, daß persönliche Veränderung eine verworrene Geschichte mit Rückschlägen ist – selbst wenn sie in einer Nacht in einem Schub in Gang kommt. [. . .] Die Bilder konzentrieren sich auf diese unschlüssige Bewegung“ (Claudia Lenssen, 1981). TRANSES – REITER AUF DEM TOTEN PFERD (1982) ist eine Art Fortsetzung des ersten Nachtbildfilms, versetzt in kontinuierliche Bewegung – „War GESCHICHTE DER NACHT ein Herumstarren in leeren Räumen, Ruinen, ein archäologischer Film, so ist TRANSES jetzt ein tektonischer, geologischer Film: ein Fahren durch den Kontinent: ein Durchqueren, Durchmessen der Landmasse von Küste zu Küste und ein endliches Sich-Verlieren in einer vorgeschichtlichen, wüsten Ebene“, schrieb Klopfenstein im Uraufführungsjahr. Er erhielt 1981 das DAAD-Filmstipendium in Berlin und war eine Zeitlang Gast des Berliner Künstlerprogramms; er wurde nach China und Hongkong eingeladen, nahm die Kamera mit, und es entstand der Montagefilm DAS SCHLESISCHE TOR, ein Film über Heimweh und Fernweh mit Bildern und Tönen aus Berlin (beim Schlesischen Tor, der U-Bahn-Endstation vor der Mauer), aus Tokyo (Vorort Asakusa) und Hongkong (aus der Straßenbahn in Kowloon), geschnitten im Takt zu fünf verschiedenen verwestlichten chinesischen Schlagern. DAS SCHLESISCHE TOR enthält bereits die Hauptmotive des späteren Spielfilms MACAO ODER DIE RÜCKSEITE DES MEERES (1988): auf einer fernöstlichen Tonebene die für Klopfenstein charakteristischen Oppositionen zwischen West und Ost, zwischen der sonnenbeschienebenen und der überschatteten Seite des Planeten, den Gegensatz

von Tag und Nacht, das um die Erde laufende Dunkel; Vor- und Rückseite in der Geschichte zwischen Europa und dem Fernen Osten erscheinen in MACAO als eine Geschichte zwischen Diesseits und Jenseits vor Augen, einem Jenseits, in welchem tatsächlich jemand ankommt, auf einmal unversehens hinübergelangen. Ebenfalls 1982 fungierte Klopfenstein als Kameramann und Co-Autor für den Spielfilm GIRO von Hugo Sigrist, seinem früheren Tonmann und Mitarbeiter.

Noch näher am Zauberreich des Films à la Méliès gelegen ist der märchenhafte RUF DER SIBYLLA (1983/84), ein weiter Vorstoß auf das für Klopfenstein relativ neue Terrain der Fiktion. In Kritiken wurde die „undomestizierte Phantasie“ des Films herausgestrichen – gegen die „domestizierten Gremienfilme“; DER RUF DER SIBYLLA, vorwiegend in Italien und den sibyllinischen Bergen gedreht, wäre ein „Capriccio Italien“ (Benedikt Erenz, Die Zeit, 1985) voller „zauberhafter Balance zwischen Komik und Verzweiflung“ (P. P. Huth), Klopfenstein wäre „auf infame Weise aus dem Realismus ausgebrochen [...] er rührt einfach Magie hinein, als ob dies das Normalste auf der Welt wäre“ (Corinne Schelbert, 1985) – ein Film auf der Suche nach der magischen Unschuld des Kinos, beginnend wie ein Beziehungsfilm und endend mit dem Zauber der Verwandlung in den Elementen der Berglandschaft. Seit FÜÜRLAND (1981) agieren an den Schauplätzen und durchqueren die Kulissen der Klopfenstein-Spielfilme dieselben beiden Hauptdarsteller: Christine Lauterburg und Max Rüdlinger.

Der Jahreswechsel 1984/85 markierte, nach eigener Einschätzung, einen bedeutsamen Sprung in Klopfensteins Biographie: „in der Mitte des Lebens“ – er war 40 geworden – wurde sein erstes Kind geboren, und kurz darauf sein erster eigener Spielfilm uraufgeführt. Neben zwei kurzen Fernseharbeiten begann er Mitte 1985 mit den Vorstudien zu MACAO – ODER DIE RÜCKSEITE DES MEERES – Drehbuch, Finanzierung, Reisen, Schauplatz-Recherchen und die Dreharbeiten auf zwei Kontinenten in drei Ländern sollten sich über drei Jahre erstrecken. Im Frühjahr 1986 reiste Klopfenstein während eines mehrwöchigen Aufenthalts in Kalifornien über Hongkong nach Macao (s. Klopfenstein, 1988), das „banale Jenseits“ für seine Geschichte zu erkunden. Im selben Jahr fand die von ihm veranstaltete Filmpräsentation „Le Notti bianche“ in Bevagna statt.

Clemens Klopfenstein lebt mit seiner Frau, der Stoff-Designerin Serena Kiefer, und den beiden Söhnen Lorenzo (geb. 1984) und Lukas Tiberio (geb. 1988) in Bevagna, Umbrien.



Die Matinée vom 20. 3. 1988 (DRS):

„Werkstattgespräch mit Clemens Klopfenstein“. Realisation: Beatrice Götz © 1988 Fernsehen DRS (Fernsehen der deutschsprachigen und der rätoromanischen Schweiz). Redaktion: Andreas Feurer, Erwin Koller. Gesprächspartner/Interviewer: Stefan Portmann. Länge: 93 min. 51 sek. / Video.

Anm.: Ein Gespräch mit Ausschnitten aus den Filmen „Umleitung“ (1966), „Nach Rio“ (1968), „Die Fabrikanten“ (1973), „Geschichte der Nacht“ (1978), „E nachklang Ffürland“ (1981), „Tranes“ (1982), „Reisender Krieger“ (1981) und „Ruf der Sibylla“ (1984), außerdem eine Film-passage von den Dreharbeiten zu „Macao“ in Skagen (Dänemark) sowie kurze Film-

sequenzen, gedreht von Clemens Klopfenstein in Bevagna/Umbrien, seinem Wohnort.

(Kennwort Kino:) „Reisen in die Nacht“. Der Filmemacher Clemens Klopfenstein. Eine Sendung von Inge Claßen und Peter Paul Huth (Redaktion)

© 1988 3sat / ZDF. Kamera: Wolfgang Schmidt, Wilfried Saur. Schnitt: Matthias Omonsky. Ton: Matthias Haedecke, Rafael Müller. MAZ-Schnitt: Tina Köhler. Produktionsleitung: Alfred Hillen. Aufnahmeleitung: Ulrich Reuss. Länge: 35 min.. Erstsending: 19. 10. 1988, 21.<sup>10</sup> bis 21.<sup>45</sup> Uhr (3Sat). Drehzeit: August 1988

Anm.: Ein Porträt mit Interviewpassagen (Locarno; mit Clemens Klopfenstein und Max Rüdlinger) und kommentierten Ausschnitten aus den Filmen von „Geschichte der Nacht“ bis „Macao“

## Filmographie

1962. RÉNE

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Clemens Klopfenstein. Ton: stumm. Darsteller: keine. Länge: 5 min. Format: 8 mm, s/w. Drehzeit/-ort: 1962, Sutz am Bielersee

1963. ROMAINMOTIER

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Clemens Klopfenstein. Ton: stumm. Darsteller: Urs Aebersold, Ruedi Gilomen, Phillip Schaad. Länge: 14 min. Format: 8 mm, s/w. Drehzeit/-ort: 1963, Romainmotier

1963. LA CONDITION HUMAINE

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Clemens Klopfenstein. Ton: stumm. Darsteller: Roland Klopfenstein. Länge: 12 min. Format: 8 mm, s/w und Farbe. Drehzeit/-ort: 1963, St. Petersinsel, Rheinhafen Basel

1964. DARF DIE SCHWEIZ NICHT VERLASSEN

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Clemens Klopfenstein. Ton: Take five. Darsteller: keine. Länge: 15 min. Format: 8 mm, Farbe. Drehzeit/-ort: 1964, Zugstrecke Basel—Biel retour

1965/66. PROMENADE EN HIVER

Regie, Buch: Urs Aebersold. Kamera: Clemens Klopfenstein. Schnitt: Urs Aebersold. Ton: stumm. Graphiken: Clemens Klopfenstein. Kamera-Assistenz: Ruedi Gilomen. Musik: Philippe Schaad. Darsteller: Cecilia Kaelin, Philippe Schaad (lt. Credits: Cecilia Kaelin, Urs Aebersold, Ruedi Gilomen,

Clemens Klopfenstein, Philippe Schaad, Jean-Pierre Thomann). Produktion: Urs Aebersold. Drehzeit/-ort: Zwei Wochen im Winter 1965/66, Biel, Seeland, Emmental, Kanton Bern. Länge 20 min. (220 m). Format: 16 mm, s/w. Uraufführung: Filmarbeitswoche in Seysin, 1966 bzw. 21. 1. 1967, 2. Solothurner Filmtage 1967. Anmerkung: Ein Film der Aebersold-Klopfenstein-Schaad-Filmarbeitsgemeinschaft AKS, Basel

1966/67. UMLEITUNG

Regie, Buch: Urs Aebersold, Clemens Klopfenstein, Philippe Schaad. Kamera: Clemens Klopfenstein. Schnitt: Urs Aebersold, Clemens Klopfenstein, Philippe Schaad. Ton: nach dem Schnitt von Aebersold, Klopfenstein und Schaad am Projektor vertont. Musik: Kompilationsmusik. Assistenz: Fredi Frey. Darsteller: Urs Aebersold, Philippe Schaad, Odile Gogniat, Theres Fellmann, Ruedi Gilomen, Reinhard Klessinger. Produktion: AKS-Film, Basel. Länge: 20 min. (220 m). Format: 16 mm, s/w. Drehzeit/-ort: 1966/67 über mehrere Monate verteilt in Biel, Seeland, Basel, Elsaß. Uraufführung: 19. 1. 1968, 3. Solothurner Filmtage 1968. Anmerkung: Ein Film der Aebersold-Klopfenstein-Schaad-Filmarbeitsgemeinschaft AKS, Basel

1967. WIR STERBEN VOR

Regie, Buch: Urs Aebersold, Clemens Klopfenstein, Philippe Schaad. Co-Autor: Ruedi Härdi und Reinhard Klessinger. Kamera: Clemens Klopfenstein. Schnitt:

Urs Abersold, Clemens Klopfenstein, Philippe Schaad. Ton: nach dem Schnitt von Abersold, Klopfenstein und Schaad am Projektor vertont. Musik: Kompilationsmusik. Kommentar: Richard Burton. Darsteller: Urs Abersold, Philippe Schaad, Ruedi Hürdi, Reinhard Klessinger, Lotti Krauss, Dora Bernoulli, Johannes Burla, Lenz Klotz, Max Kaempf, Alex Maier, Remy Zaugg, Emil Steinberger, Manu Legnazzi, Hans Hartmann, Samuel Eugster, Lisa Rehsteiner, Jimmy Wyss, Walter Hürdi, Hans Baumgartner, Esther Ringger, Mario Rappo, Fredi Frey, Remo Legnazzi. Produktion: AKS-Film, Basel. Länge: 25 min. (280 m). Format: 16 mm, s/w. Drehzeit/-ort: Juli 1967 (3 Wochen), Elsaß. Uraufführung: Experimentalfilmfestival Knokke-le-Zout Dez. 1967 bzw. 19. 1. 1968 3. Solothurner Filmtage 1968, DEA: 17. Febr. 1968, Hamburg (Filmschau). DTV: Nov. 1968, BR 3, DEA: Westdt. Kurzfilm-tage Oberhausen. Anmerkung: Ein Film der Abersold-Klopfenstein-Schaad-Film-arbeitsgemeinschaft AKS, Basel

1967. PAUSENFILM  
Regie, Buch, Schnitt: Urs Abersold, Clemens Klopfenstein, Philippe Schaad. Kamera: Clemens Klopfenstein. Assistenz: Fredi Frey. Darsteller: Urs Abersold, Fredi Frey. Produktion: Urs Abersold, Clemens Klopfenstein, Philippe Schaad. Länge: 26 sek. (3 m). Format: 16 mm, s/w. Drehzeit/-ort: Juli 1967, Elsaß (während „Wir sterben vor“). Uraufführung: 24. 1. 1969, 4. Solothurner Filmtage 1969

1968. MAO... ES MISSLINGT  
Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Clemens Klopfenstein. Ton: stumm. Darsteller: Urs Abersold, Philippe Schaad. Produktion: Clemens Klopfenstein. Länge: 5 min. (60 m). Format: 16 mm, s/w. Drehzeit/-ort: Sommer 1968, Blasiring 115, Basel. Uraufführung: Ciné-Circus, Basel 1968

1968. CURIA ELEISON  
Regie, Buch, Schnitt: Urs Abersold, Clemens Klopfenstein, Philippe Schaad. Ka-

mera: Clemens Klopfenstein. Ton: Nach dem Schnitt von Abersold, Klopfenstein und Schaad am Projektor vertont. Musik: Rolling Stones. Assistenz: Fredi Frey. Darsteller: Urs Abersold, Philippe Schaad und Bundeshaus Bern. Produktion: AKS-Film, Basel, für TV-DRS-Zürich (Abt.: Jugend). Länge: 4 min. (45 m). Format: 16 mm, s/w. Drehzeit/-ort: 1968, Blasiring 115, Basel, und Bundeshaus Bern. Uraufführung: 24. 1. 1969, 4. Solothurner Filmtage 1969, TV-DRS: 1968. Anmerkung: Ein Film der Abersold-Klopfenstein-Schaad-Filmarbeitsgemeinschaft AKS, Basel

1968. GEMPEN  
Regie, Buch, Schnitt: Philippe Schaad. Kamera: Clemens Klopfenstein. Darsteller: Philippe Schaad. Produktion: AKS Film, Basel. Länge: 4 min. (45 m). Format: 16 mm, s/w. Drehzeit/-ort: 1968, Gempfen. Anmerkung: Dieser Film ist eingegangen in „Lachen, Liebe, Nächte“

1968. LACHEN, LIEBE, NÄCHTE  
(auch: LIN)  
Regie: Philippe Schaad. Buch: Urs Abersold, Clemens Klopfenstein, Philippe Schaad. Kamera: Clemens Klopfenstein. Schnitt: Philippe Schaad. Ton: Fredy Frey. Kommentar: Jean Renoir. Darsteller: Urs Abersold, Philippe Schaad, Ruedi Gilomen, Reinhard Klessinger, Theres Fellmann, etc. Produktion: AKS-Film, Basel. Länge: 20 min. (220 m). Format: 16 mm, s/w. Drehzeit/-ort: 1966-1968, Biel, Basel, Elsaß, Seeland. Uraufführung: 24. 1. 1969, 4. Solothurner Filmtage 1969 (unter „Regie: Fredy Frey“). Anmerkung: Ein Montage-Film aus all dem nichtverwendeten Material der vorhergehenden AKS-Filme

1968. NACH RIO  
Regie, Buch, Schnitt: Clemens Klopfenstein. Kamera: Werner Zuber. Musik: Boosey & Hawks. Darsteller: Fred Tanner, Samuel Muri, Georges Janett. Produktion: Kunstgewerbeschule Zürich. Produktionsleitung: H. H. Egger. Aufnahmeleitung: Peter Spoerri. Länge: 12 min. Format: 16/

35 mm, s/w. Drehzeit/-ort: Juli 1968, Kloten (Zürich). Uraufführung: 15. 2. 1969, Kunstgewerbeschule Zürich, 24. 1. 1970, 4. Solothurner Filmtage 1969

1968. BEDIENUNG INBEGRIFFEN  
Regie, Buch, Schnitt: Markus P. Nester. Kamera: Clemens Klopfenstein. Musik: Walter Baumgartner. Darsteller: Edi Huber, Otto Mächtlinger, Martin Kempf, Marion Garay. Produktion: Kunstgewerbeschule Zürich. Produktionsleitung: H. H. Egger. Aufnahmeleitung: Peter Spoerri. Länge: 16 min. (445 m). Format: 35 mm, s/w. Drehzeit: Sommer 1968. Uraufführung: 23. 1. 1970, 4. Solothurner Filmtage 1969

1968. BALLANTINE'S  
Regie, Buch, Schnitt: Urs Abersold. Kamera: Clemens Klopfenstein, Werner Zuber. Darsteller: Hélène Thalmann, Paul Lys, Philippe Schaad, Hanns Zischler. Produktion: Hochschule für Fernsehen und Film, München. Länge: 15 min. (360 m), s/w. Format: 35 mm. Drehzeit/-ort: 1968, Bavaria-Studios, München. Uraufführung: 24. 1. 1970, 5. Solothurner Filmtage 1970

1969. FILM X  
Regie: Michael Hild. Buch, Schnitt: Michael Hild. Kamera: Clemens Klopfenstein. Produktion: Hochschule für Fernsehen und Film, München. Länge: 50 min. (1400 m). Format: 35 mm, s/w. Drehzeit/-ort: Februar 1969, Bayern. Anmerkung: Abschlußfilm der HFF, München

1969/70. BOOMERANG  
Regie: Urs Abersold. Buch: Urs Abersold, Paul Lys. Kamera: Clemens Klopfenstein. Ton: Alphons Kagermeier. Musik: Steff Sulke. Darsteller: Günther Ungeheuer, Christiane Krüger, Michaela May, Hanns Zischler, Emil Markgraber, Paul Lys, Patricia Reimann. Produktion: Hochschule für Fernsehen und Film, München. Produktionsleitung: Michael Hild. Aufnahmeleitung: Peter (F.) Bringmann. Skript: Ursula Reich. Standfotos: Frauke Bergemann.

Länge: 25 min. (550 m). Format: 35 mm (Breitwand), s/w. Drehzeit/-ort: München und Umgebung, Sommer 1969, 1970. Uraufführung: 30. 1. 1971, 6. Solothurner Filmtage 1971. DEA: 5. 6. 1971, Hof (Filmtage)

1970. LA PERLE NOIR  
Regie, Buch, Schnitt: Wolfgang Panzer. Kamera: Clemens Klopfenstein. Ton: Marcel Schüpbach. Darsteller: Capucine (= Germaine Lefèvre) u. a. Produktion: Hochschule für Fernsehen und Film, München. Länge: 60 min. (700 m). Format: 16 mm, Farbe. Drehort: Lausanne und Umgebung. Anmerkung: Abschlußfilm der HFF, München

1968/69. VARIÉTÉ CLARA  
Regie, Buch: Urs Abersold, Clemens Klopfenstein, Philippe Schaad und Georges Janett. Kamera: Clemens Klopfenstein. Schnitt: Clemens Klopfenstein, Philippe Schaad, Georges Janett. Produktion: AKS-Film, Basel, und Georges Janett. Länge: 40 min. (450 m). Format: 16 mm, s/w und Farbe. Drehzeit/-ort: 1968, Variété Clara, Basel. Uraufführung: 24. 1. 1970, 5. Solothurner Filmtage 1970

1970. DIE EINSAMKEIT DES AESCHENPLATZPOLIZISTEN  
Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Clemens Klopfenstein. Stummfilm. Darsteller: Ein Basler Aeschenplatz-Polizist. Produktion: AKS-Film, Basel. Länge: 4 min. (45 m). Format: 16 mm, s/w. Drehzeit/-ort: Sommer 1970, Basel. Uraufführung, Februar 1971, Kino Royal - Le Bon Film

1970. ORMENIS 199 + 69  
Regie, Buch, Schnitt: Markus Imhoof. Kamera: Clemens Klopfenstein und Otmar Schmidt. Musik: Krokodil, Walti Anselmo, Düde Dürst. Darsteller: Schweizer Kavalleristen. Produktion: Markus Imhoof. Länge: 27 min. Format: 16 mm, s/w, 1 : 1.33. Drehzeit/-ort: Winter 1969, Ostschweiz. Uraufführung: Solothurner Filmtage, 23. 1. 1970

1970. WIE EIN IDOL GEMACHT WIRD  
Regie, Buch, Schnitt: Clemens Klopfenstein. Kamera: Raimond Monbaron. Produktion: TV-DRS, Zürich. Produktionsleitung: Verena Tobler. Aufnahmeleitung: Büro Cortesi-Herrmann. Länge: 15 min. (160 m). Format: 16 mm, s/w. Drehzeit/-ort: Sommer 1970, Zürich. Uraufführung: Herbst 1970, TV-DRS-Ausstrahlung. Anmerkung: 1971 in Bratislava Preis für das beste Drehbuch

1972. WHITE NIGHT  
Regie, Kamera: Clemens Klopfenstein. Produktion: Clemens Klopfenstein. Länge: 36 min (360 m). Format: 16 mm, s/w, Eastman 4X. Ton: stumm. Drehzeit/-ort: Eine Nacht im Juli 1972 im Schwarzwald nahe Heidelberg. Uraufführung: AKS-Kino, Müllheimerstraße 47, Basel, Sommer 1972 (im Freundeskreis). Anmerkung: Der Film besteht aus Nachtaufnahmen mithilfe eines „Restlichtverstärkers“, den Klopfenstein mit einer Arri 16 gekoppelt hatte (ca. 20.000fache elektronische Verstärkung des Nachtlichts via Glasfaser)

1973. DIE FABRIKANTEN  
Regie: Urs Aebersold. Buch: Urs Aebersold, Clemens Klopfenstein, Philippe Schaad. Kamera: Clemens Klopfenstein. Kameraführung: Werner Zuber. Kameraassistent: Niggi Joray, Jürg von Allmen. Lichtführung: Clemens Klopfenstein. Schnitt: Esther Lieberwirth. Schnittassistent: Matthias von Gunten. Regieassistent u. Skript: Georges Janett. Ton u. Mischung: Jean-Daniel Bloesch. Tonassistent: Andy Wieland.



Bühne und Beleuchtung: Bruno Dassala, Heinz Mattmüller. Garderobe und Requisiten: Raffaella Leggeri, Verena Brunner. Maske: Axel Orlia, Isa Zeitler. Fotos: Frauke Bergemann. Musik: Claude Flegenhaimer. Labor: Herbert Egli, Dübendorf. Tonmischung: Sonor-Studio Ostermündingen. Darsteller: Fred Haltiner, Walo Lüönd, Melitta Gautschy, Hans-Rudolf Twerenbold, Adolph Spalinger, Franz Matter, Rudolf Ruf, Klaus Knuth, Evelyne Kraft, Markus Mislin, Eva David, Eva Langgraf, Jürg Hügi, Gilbert Costa, Alex Leitner, Eugen Hänni, Romy Nägeli, Hans-Jürg Schär, Heidi Takàts, Walter Hübscher, Esther Schenker, Hans Zesiger, Dora Aebersold, Ursula Frei, Jacques Schaefer, Marcel Chresta, Hubert Klopfenstein, Laszlo Tolvay, Felice Benelli. Produktion: Aebersold-Klopfenstein-Schaad-Filmproduktion (AKS) in Zusammenarbeit mit Partner-Film AG, Basel. Produktionsleitung: Rudolf Santschi. Prod.assistent: Markus P. Nester, Philippe Schaad. Aufnahmeleitung: Peter Spörri. Länge: 90 min. (2100 m). Format: 35 mm, Farbe, Breitwand. Drehzeit/-ort: Sommer 1973 in Biel, Seeland und Wallis. Uraufführung: 21. 12. 1973, Zürich, DEA; 1. 11. 1974, Hof, 4. 1. TV-Erstsending: DRS 7. Juli 1976. Dt. Erstsending: 17. 3. 1983 (S III), 12. 6. 1983 (HR), 21. 10. 1983 (BR). Anmerkung: Ein Film der Aebersold-Klopfenstein-Schaad-Filmarbeitsgemeinschaft AKS, Basel

1975. LA LUCE ROMANA  
VISTA DA FERRANIACOLOR  
Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Clemens Klopfenstein. Ton: stumm. Produktion: Clemens Klopfenstein. Länge: 25 min. Format: 16 mm, Farbe. Drehzeit/-ort: 1974 u. 1975, Turm der Villa Maraini, Roma. Uraufführung: 7. Juli 1976, Aktionsgalerie Bern. Erstsending: nicht gesendet

1976. CEREMONY  
Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Clemens Klopfenstein. Musik: Third Ear Band. Darsteller: Schluß der Basler Fasnacht im Schneeregen. Produktion: Clemens

Klopfenstein. Länge: 10 min. Format: 16 mm, s/w. Drehzeit/-ort: Februar 1976, Basel. Uraufführung: 25. 1. 1977, Solothurner Filmtage 1977. Nicht gesendet. Anmerkung: Dieser Film ist in „Geschichte der Nacht“ aufgegangen

1978. GESCHICHTE DER NACHT  
Regie, Buch, Kamera: Clemens Klopfenstein. Ton, Schnitt: Jean-Pierre Grumbach (d. i. Clemens Klopfenstein), Hugo Sigrüst. Mitarbeiter: Hugo Sigrüst, Verena Brunner, Serena Kiefer, Markus P. Nester, Phillip Schaad, Remo Legnazzi. Lichtbestimmung: Renato Fedier, Michael Hofer. Mischung: Werner Walter, Iwan Seiffert. Musik: Ussak Mevlevi Ayini und Third Ear Band. Produktion: SRG, ZDF, INA, Ombra-Film. Spezialtechnik: Eastman 4X- Material, entwickelt auf 800 bis 1200 ASA; Bolex H-Kamera mit Angénieux Objektiven, Mini-Nagra von Kudelski. Labors/Studios: Schwarzfilmtechnik (Ostermündingen), Helmut Rings (München), Cinemontaggio (Rom), Schweizer Filmtechnik (Lampenberg), Sonorfilm (Ostermündigen). Länge: 63 min. (690 m). Format: 16 mm, s/w, 1 : 1,33. Drehzeit: 8 Jahre, Hauptteil: Januar bis Herbst 1978. Drehorte: Irland, Nordirland, Schottland, England, Frankreich, Belgien, Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Schweden, Finnland, Polen, CSSR, Jugoslawien, Griechenland, Türkei, Italien, Frankreich, Schweiz. Uraufführung: 15. Dezember 1978, Kellerkino Bern (für Freunde), 21. Januar 1979, Solothurner Filmtage; 25. Februar 1979, 9. Internationales Forum des jungen Films 1979 (Berlinale) (internationale EA). Deutsche Erstsending: 15. 2. 1979 (ZDF), Das kleine Fernsehspiel. Anmerkungen: Der Film besteht aus Aufnahmen aus 150 Nächten in 50 Städten in 15 Ländern. – „Geschichte der Nacht“ wurde fertiggestellt in Montefalco (Umbrien) im Dezember 1978. (Lt. Credits) mit Unterstützung des Eidgenössischen Departements des Innern, der Kantone Bern und Basel-Stadt, der Migros-Genossenschaft und der Evangelischen Kirche des Kantons



Bern; Anna Bednarczuk, Silvie Blum, Robert Boon, Giovanni Carnevali, Angelo Chianella, Annegret Even, Sybille Hubatschek-Rahn, Markus P. Nester, Leo Klemm, Remo Legnazzi, Wolfgang Koethe, Raimund Kummer, Markus Roesch, Walter Sachs, Phillippe Schaad, Eckart Stein, Urs Stoons, Yagoda die Warszawa, Hede Zimmermann. – Festivals: Berlin, Paris, Montreal, Locarno, Edinburgh, Figueiras, Mailand, Rotterdam, Antwerpen, Hauptpreis auf dem Filmfestival Antwerpen, 1979

1981. REISENDER KRIEGER  
Regie, Buch: Christian Schocher. Kamera: Clemens Klopfenstein. Schnitt: Christian Schocher und Franz Rickenbach. Ton: Hugo Sigrüst. Musik: Scharlatan Quintett. Darsteller: Willy Ziegler, Barbla Bischoff, Marianne Huber, Heinz Lüdi, Max Ramp, Jürgen Zöllner u. a. Produktion: Christian Schocher Filmproduktion, Pontresina; für ZDF. Redaktion: Eckart Stein, Annegret Even (ZDF). Länge: 195 min. (2500 m). Format: 16 mm, s/w. Uraufführung: 5. August 1981 (34ème Festival international du film Locarno). Erstsending: 6. August 1981 (ZDF – Das kleine Fernsehspiel – Kamerafilm). Drehzeit: 17. Oktober 1979 bis 9. Dezember 1979. Drehort: Die deutsche Schweiz; von Basel bis Graubünden und zurück (Basel, Zürich, Innerschweiz, Graubünden)

1981. E NACHTLANG FÜURLAND  
Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Clemens Klopfenstein, Remo Legnazzi; frei nach ei-



ner Erzählung aus „Land und Leute“ von Alex Gfeller (ersch. im Lenos-Verlag, Basel). Kamera-Assistenz: Andreas Schneuwly. Ton: Pavol Jasovsky. Musik: Asphalt Blues Company, Saxophon-improvisationen: Max Gugger. Darsteller: Max Rüdlinger, Christine Lauterburg, Adelheid Beyerler, Marlène Egli, Maria Wiesmann, Nick Campbell, Max Gugger, Marco Morelli, John Schmocker, Dani Krieg. Produktion: Ombra-Film, Clemens Klopfenstein, Remo Legnazzi, im Auftrag der SRG. Produktionsassistent: Barbara Aeschbacher, Serena Kiefer. Aufnahmeleitung: Hugo Sigrist. Länge: 94 min. (1000 m). Format: 16 mm, Farbe. Uraufführung: 4. August 1981 (34ème Festival international du film, Locarno). DEA: 29. 10. 1981 (Hofer Filmtage). Erstsendung: 29. 4. 1982, TV-DRS, 8. Februar 1987 (1 Plus), 26. April 1987 (BR III). Drehzeit: 13. Januar bis 1. März 1981. Drehort: Bern und Umgebung. Anmerkung: Der Film wurde am 6. Februar 1982 in Saarbrücken mit dem Max-Ophüls-Preis ausgezeichnet. Der Film ist in Schwyzerdeutsch aufgenommen und hat deutsche Untertitel

#### 1981. TRANSES – REITER AUF DEM TOTEN PFERD

Regie, Buch, Kamera: Clemens Klopfenstein. Schnitt, Ton, Fahrer: Hugo Sigrist. Original-Schnitt: Veronika Schaeer. Ton-Mischung: Iwan Seiffert. Kamera-Assistenz: Andreas Schneuwly. Chef-Maschinist: W. R. Richard. Lichtbestimmung: H. M. Hofer. Grafik: Jürg C. Zysset. Labor: Schwarzfilmtechnik (Bern). Musik: Ouled-

Nail, Azaca-Djuba, Debre Gitans (= algerische Volksmusik, Voodoo-Trommeln, Zigeunerlieder). Produktion: Ombra-Film (Bern und Bevagna), ZDF. Produktionsleitung: Janos Szebéreny. Produktionsassistent: Serena Kiefer. Redaktion: Sybille Hubatschek-Rahn, Annegret Even, Martin Schmassmann. Ciceroni: Lia Lester-Vida, Aron Sipos, Edina Bugyi, Annamaria Berecz, Branko Skrinjar, Branislav Supica. Länge: 86 min. (900 m). Format: 16 mm, s/w. Uraufführung: Filmtage Solothurn, 21. Januar 1982; 7. Februar 1982, Berlin (Arsenal), DAAD. Erstsendung: 25. März 1982, ZDF (Kleines Fernsehspiel). Drehzeit/-ort: 28. August bis 10. September 1980 (Griechenland, Jugoslawien), 16. November bis 11. Dezember 1980 (Schweden, Norwegen, Schottland), 15. März bis 3. April 1981 (Ungarn, Jugoslawien)

#### 1982. DAS SCHLESISCHE TOR

Regie, Kamera: Clemens Klopfenstein. Buch: Clemens Klopfenstein, Serena Kiefer. Schnitt: Jean-Pierre Grumbach (d. i. Clemens Klopfenstein), Serena Kiefer. Ton: Hugo Sigrist, Serena Kiefer. Licht: Carlo Carrá (d. i. Clemens Klopfenstein). Musik: Hang-Kang. Produktion: Ombra-Film, Clemens Klopfenstein, DAAD (Berlin/West), SFB (Berlin/West). Redaktion: Toni Stoss, Jürgen Tomm (SFB). Länge: 22 min. (250 m). Format: 16 mm, s/w. Uraufführung: August 1982 (35ème Festival international du film, Locarno). Erstsendung: 27. August 1982, SFB (Nord III) „Projektionen“. Drehzeit/-ort: 8. Februar bis 22. Februar 1982/ 15. April bis 1. Mai 1982, Berlin, Tokyo, Hongkong

#### 1982. GIRO

Regie: Hugo Sigrist. Buch: Clemens Klopfenstein, Max Rüdlinger, Hugo Sigrist. Schnitt: Hugo Sigrist, Franz Rickenbach. Ton: Pavel Jasovsky. Art Direction: Serena Kiefer. Musik: Zoom, Scaglione. Darsteller: Christine Lauterburg, Alex Valdetaro, Max Rüdlinger, Marianne Derendinger, Francesco Micieli. Produktion: Hugo Sigrist, Ombra-Film. Länge: 75 min. For-



mat: 16 mm, Farbe, s/w. (Original: Italienisch./Deutsch) Uraufführung: Solothurner Filmtage, 26. 1. 1983. Erstsendung: TV-DRS, 23. September 1985. Drehzeit/-ort: 2. April bis 10. April 1982 / 1. Juni bis 26. Juni 1982, Bern, Montefalco, Bevagna, Cannara (Umbrien)

#### 1983. LET'S GO, DINGO / TERRY SCHOFIELD: „LET'S GO!“

Regie, Produktion, Schnitt: Joachim Kreck und Wolfgang Würker. Kamera: Clemens Klopfenstein. Mitwirkender: Terry Schofield. Uraufführung/Erstsendung: 18. 5. 1983, Der Sport-Spiegel (ZDF). Länge: 39 min. (25 B/s) (450 m). Drehzeit/-ort: 10. bis 20. Februar 1983, Göttingen (Godehard-Halle).

#### 1983/84. DER RUF DER SIBYLLA

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Clemens Klopfenstein. Mitarbeit am Buch: Serena Kiefer, Dieter Fahrer, Max Rüdlinger, Franz Rickenbach. Schnitt: Franz Rickenbach. Ton: Iwan Seiffert, Pavol Jasovsky,



Dieter Fahrer. Kamera-Assistenz, Standphotos, Licht: Andreas Schneuwly. Schnittassistent: Gerhard Grumbach (d. i. Clemens Klopfenstein). Dekor, Requisite, Script: Serena Kiefer. Bühnenbild (Stadttheater Jammers): Karl Weingärtner. Lichtbestimmung: Ruth Kägi. Mischung: Peter Begert, Iwan Seiffert, Hugo Sigrist. Darsteller: Christine Lauterburg, Max Rüdlinger, Michael Schacht, Hans Gaugler, Danilo Galli, Norbert Klassen, Jenny Rausnitz, Stefan Kurt, Valentina Croce, Fabio Cantalupo, Phillippe Schaad, Marianne Derendinger. Produktion: Ombra-Film (Clemens Klopfenstein) im Auftrag des ZDF u. SRG. Redaktion: Sybille Hubatschek-Rahn. Produktions- u. Aufnahmeleitung: Dieter Fahrer. Länge: 108 min. 49 sek. (1200 m). (= ZDF-Sendelänge). Format: 16 mm, Farbe. Uraufführung: 12. Dezember 1984, Bern (für Freunde); 26. Januar 1985, Solothurner Filmtage; 19. Februar 1985, Berlinale, 15. Internationales Forum des jungen Films 1985. Erstsendung: 27. Februar 1985, ZDF. Drehzeit: 4. 9. bis 4. 12. 1983 / 6. bis 14. Februar 1984 / 26. bis 29. 2. 1984 / 1. 6. 1984 / 10. 10. 1984. Drehorte: Jammers (d. i. Städtebundtheater Biel-Solothurn), Mailand, Padua, Rimini; in Umbrien: Bevagna, Montefalco, Assisi, Cantalupo, Croce, Castelluccio di Norcia, Piano Grande dei Monti Sibillini (die Sibyllinischen Berge). Anmerkung: Mit finanzieller Unterstützung von: Eidgenössisches Department des Innern, Kanton Bern, Kuratorium des Kantons Solothurn, Stadt Biel, Schweizer Fernsehen DRS, ZDF. Anmerkung zur Länge: ‚Zwischen der Vorführung von Bern und der Uraufführung in Solothurn, dann der in Rotterdam und in Berlin ist der Film jedesmal kürzer geworden; jetzt ist er anstelle von anfangs 121 Minuten 104 Minuten lang.‘ (Klopfenstein 1985 zur taz)

#### 1985. I HAN ES BIBELI!

Musikclip über die Dialektrockgruppe „Gassiga“, eine Produktion der Kulturabteilung des Fernsehens DRS, Zürich, zum Jahr der Musik. Regie: Clemens Klopfen-

stein. Kamera: Ruto Kaegi. Schnitt: Evelyn Naef. Text: Charles Bukowski. Musik: Gassiga. Produktion: TV-DRS – 15. bis 20. August 85. Erstsendung: 18. 10. 1985, TV-DRS „Schauplatz“. Länge: 3,5 min. (40 m), 16 mm, Farbe und s/w.

1986. OMAGGIO A SIGNORELLI –  
ÜBER PAUL WIEDMER

Film über den in der Nähe von Orvieto arbeitenden Schweizer Eisen- und Feuerplastiker Paul Wiedmer und dessen Ausstellung in Bezug auf die Fresken von Luca Signorelli im Dom zu Orvieto. Regie und Kamera: Clemens Klopfenstein. Assistenz: Res Ingold. Ton und Schnitt: Clemens Klopfenstein. Produktion: Kulturabteilung des Fernsehens DRS (Redaktion: Christian Eggenberger). Erstsendung: 14. 11. 1986, „Schauplatz“ (TV-DRS). Länge: 9 min. (100 m), 16 mm, Farbe. Drehzeit: 27. Juni bis 10. Juli 1986.

1988. MACAO – ODER  
DIE RÜCKSEITE DES MEERES

Regie, Buch, Kamera: Clemens Klopfenstein (Buch unter Mitarbeit von Wolfram Grodeck und Felix Tissi). Kameraassistent, Standphotos: Andreas Schneuwly. Schnitt: Fee Liechti, Mirjam Krakenberger. Licht: Andreas Schneuwly, Dieter Fahrner, Christof Seiler. Ton: Ivan Seifert. Mischung: Hans Künzi, Ivan Seifert. Lichtbestimmung: Ruedi Tresch. Dekor/Requisiten: Serena Kiefer. Maske: Barbara Roth. Continuity/Script: Regina Bärtschi. Labors: Schwarz-Film, Ostermundigen, Mandarin-Film, Hong Kong. Musik: (Schweiz): Christine Lauterburg, Res Margot, Susanne Jaberg, Thomas Keller, Esther Müller-Jaberg, Christoph Kuhn, Hanspeter Kuhn, Daniel Krieg; (China): Shirley Wong, David Ma, Tommy Ho, Michael Lam; Musikstudios: WeBa, Oberbottigen; Studio A, Hong Kong; Soundtrack: Zytrecord, Gümligen. Darsteller: Max Rüdlinger, Christine Lauterburg, Hans-Dieter Jendreyko, Hans Rudolf Twerenbold, Paul Spahn, Greti Isler, Joseph Wäfler, Res Margot, Che Tin Hong, Jeong Sio Heng, Chan

Yuen Shi, Chok Ka Cheng, Che Pui San, Wong Pui San, Shirley Wong, Antonio Correira de Lemos, Lo Veng Kin, Niels Vestergard, Rudy Vestergard, Hans Vestergard, Yeung Kwai Hei, Stig Jensen. Produktion: Ombra-Film (Clemens Klopfenstein) und Pandora-Film in Zusammenarbeit mit ZDF und SRG. Produzenten: Reinhard Brundig, Klaus Baumgartner, Roger Garcia, Ge Grumbach (d. i. Clemens Klopfenstein). Ausführender Produzent: Dieter Fahrner (+ Produktions- und Aufnahmeleitung Schweiz. Aufnahmeleitung Dänemark: Thomas Fahrner. Aufnahmeleitung Macao: Jim Shum. Production Runner: Comyn Mo). Redaktion: Lutz Kleinselbeck (SRG), Klaus Bassiner (ZDF). Länge: 90 min. (2060 m). Format: 35 mm, Farbe. (Deutsch/Schwyzerdeutsch/Kantonesisch). Uraufführung: 9. August 1988 (41er Festival international du film, Locarno). Erstsendung: Schweizer Fernsehen, 28. Mai 1990. Erstsendung ZDF: 4. März 1991 (Sendelänge: 89 min. 5 sek.). Drehzeit: 25. Juli bis 26. Oktober 1987. Drehorte: Biel, Gemmipass, Kloten; Skagen (Dänemark); Insel Coloane (Macao).

1990. STONES, STORM AND WATER:  
IN ARCADIA

Teil des internationalen Episodenfilms „City Life“  
Buch, Regie, Kamera: Clemens Klopfenstein. Produktion: Ombra-Film, Bevagna und City-Life-Foundation, Rotterdam. Drehzeit: Frühling bis Sommer 1989 in Biel (Schweiz) und Bevagna (Umbrien, Italien). Gewitteraufnahmen in Bevagna während mehrerer Jahre vorher. Darsteller: Max Rüdlinger, Tato Kotetischwili, Christine Lauterburg. Kamera-Assistenz und Licht: Vadim Jendreyko. Ausstattung: Serena Kiefer. Best Boy: Lollo Klopfenstein. Ton: Ge Grumbach. Schnitt: Remo Legnazzi und Clemens Klopfenstein. Musik: Die Totenglocken von Bevagna und sibillische Gesänge. Originallänge: 40 min.; 16 mm. Gekürzte Fassung für City-Life: 20 min.; 35 mm (blow up), Breitwand. Uraufführung: Film-International, Rotter-

dam, 15. Januar 1990; Internationales Forum des jungen Films, Berlin, 19. Februar 1990. (Die weiteren Episoden sind von Tato Kotetischwili, Carlos Reichenbach, Eagle Penell, Krzystof Kieslowski, Alejandro Agresti, Dick Rijneke und Mildred Leeuwarden, Béla Tarr, Gabor Altorjay, José Luis Guerin, Ousmane William M'Baye, Mrnal Sen.)

1990. DAS VERGESSENE TAL  
Fernsehfilm für SRG, NDR und NOS (Hilversum). Buch von Francois Cartier und Clemens Klopfenstein. Redaktion: Niklaus Schlienger (SRG), B. Michael Fincke (NDR). Regie: Clemens Klopfenstein. Kamera: Peter Wullschlegler. Kamera-Assistenz: Rolf Steiner, Alex Boren. Ausstattung: Rolf Engler. Kostüme: Marion Steiner. Musik: Ben Jeger, Hans Koch. Ton: Markus Rüdüsühli, Hugo Poletti. Schnitt: Vendula Roudnicka. Schnitt-Assistenz: Maeve Farias. Licht: Armin Erzinger, Kurt Naumann. Tonmischung:

## In Arbeit

### WOHÄRE GEISCH? / WOHIN GEHST DU? oder FÜÜRLAND (II)

Zehn Jahre nach „E nachtlang Füürland“ eine neue Umschau in der Berner Szene. Drehbeginn: 12. August 1991 während der Jubiläumsfeierlichkeiten zu ‚800 Jahre Kanton Bern‘ und ‚700 Jahre Eidgenossenschaft‘. Buch und Regie: Clemens Klopfenstein und Remo Legnazzi. Produktion: BE-Pictures, Bern (Legnazzi-Klopfenstein). Kamera: Clemens Klopfenstein. Assistenz: Andreas Schneuwly. Ton: Iwan Seiffert. Schnitt: Remo Legnazzi. Schnitt-Assistenz: G. Grumbach. Darsteller: Marco Morelli, Polo Hofer, Res Ingold, Max Rüdlinger, Ruedi Matthes, Carlo Lischetti, Christine Lauterburg u. v. a. Fertigstellung: Frühling 1992

Harry Schlösser. Regie-Assistenz I: Anton Reichlin. Regie-Assistenz II: Katharina Bürgi. Aufnahmeleitung: Martin Steiner, Yvonne Amstutz. Script: Stefanie Erni. Requisiten: Samuel Siegrist, Thomas Aufschläger. Maske: Ronald Fahm, Caterine Tosin, Heinz Hartl. Bau und Bühne: Heinz Brehm, Thomas Walter. Garderobe: Ruth Vontobel, Elsbeth Vondra. Kostüm-Assistenz: Katharina Moser. Produktionsleitung: Hans Weber. Darsteller: Corinna Kirchhof, Roland Schäfer, Erwin Kohlund, Silvia Reize, Trude Breitschopf, Roger Burckhardt, Hanns Zischler, Uli Eichenberger, Andreas Löffel, Hans Gaugler, Daniel Plancherel, Pia Haenggi, Rico Herold. Drehzeit: 22. 7. bis 17. 9 1990. Drehort: Gasterntal (Berner Oberland), Frutigen, Kandersteg, Interlaken. Länge: 95 min. Format: 16 mm, Farbe. Uraufführung: 22. 1. 1991, Max-Ophüls-Preis, Saarbrücken (Eröffnungsfilm); Solothurner Filmtage, 24. 1. 1991 und Film-International-Rotterdam, 2. 2. 1991 (Abschlussfilm)

## In Vorbereitung

### SWISS WERWOLF OR THE NOWHEREMAN

Eine absonderliche Geschichte aus den Berner Alpen und der ganzen Welt. Spielfilm, geplant für 1992/93. Drehorte: Tschingelhorn-Gletscher und Oeschinensee, Macao, Panama, Feuerland.

WINTER IM LAND DER HEILIGEN  
Experimental-Leinwand-Kamerafilm.  
„Seit Jahren sammle ich altes, unbelichtetes Filmmaterial, damit will ich während des folgenden Winters das metaphysische Licht Umbriens aufzeichnen und es auf meine Mal-Leinwände projizieren“. Drehbeginn: Dezember 1991

MARTIN SCHAUB

# DER SCHATTENSPIELER

Der Zeichner, Maler,  
Fotograf, Filmer und Schriftsteller  
Clemens Klopfenstein



BILD MARTIN SCHAUB

*Ich betrachte das näher rasende Biel. Ein langer Viadukt streckt sich wie ein Bandwurm auf Nahrungssuche aus der Taubenlochschlucht ins Bözingermoos herunter. Sonst kann ich nicht viel Neues entdecken. Die «Omega» gibt's noch. Ein Güterwagen trägt die Aufschrift «Darf die Schweiz nicht verlassen». Armer Siech!*

(Die Migros-Expressung, rororo-Thriller, 2523, Seite 72)

Man – oder ich – konnte es nicht lassen: Wenn Giotto's Fresken vom Leben des heiligen Franz am Weg sind, darf man einfach nicht vorbeirasen. Ich hielt also in Assisi an und staunte hinauf an diesen phantastischen Comic strip, einen «franziskanischen Comic strip», den ich – im Gegensatz zu den heute handelsüblichen – zu lesen imstande bin. (Und ich dachte keinen Augenblick daran, dass der heilige Franz und das «Franziskanische», als Ideologie oder als Lebenshaltung, anderntags noch und noch herbeizitiert werden sollten. Ich war unterwegs zum Schweizer Filmemacher Clemens Klopfenstein; der heilige Franz stand noch in keinem Zusammenhang; das war 11. und 14. Jahrhundert; ein Bildungsabstecker, wie ich ihn mir selbst auf «Dienstreisen» leiste.

In Foligno verliess ich die Via Flaminia, wo die Autos rasen, in 28 Richtung Bevagna auf einem dieser

schönen italienischen Strässchen, auf denen man einherfährt. Erst am Eingang des Städtchens kam mir die Adresse etwas rudimentär vor. Bevagna scheint immerhin ein paar tausend Einwohner zu haben; entsprechend vorsichtig fragte ich den Dorfpolizisten, ob er vielleicht wisse, wo der Schweizer *regista* und *pittore* Klopfenstein wohne, oder ob er wisse, wo man's allenfalls erfahren könne. Klopfenstein? Ja, Clemente. Aaa, Clemente! Das sei etwas kompliziert zum Erklären, ich solle Platz schaffen: Der Beifahrer dirigierte mich bis zum *Vicolo dell'Osteria*, empfahl mir noch, die Autotüren zu verriegeln, zeigte mir das Haus und ging zum *pranzo*. Ich hätte auch im Blumenladen mit dem öffentlichen Telefon, in der Bar «Roma», an der Tankstelle fragen können, oder bei den Männern, die da im Schatten bei der Trattoria sassen, bei den Frauen, die auf niederen Schemeln vor den Haustüren sassen: Mann und frau kennt Clemens Klopfenstein, der seit etwa sechs Jahren in der Gegend wohnt, hier besser, als wenn er seit zwanzig Jahren in Willisau wohnte. Das ist der Unterschied. Und wegen dieses Unterschieds unter anderem wohnt Klopfenstein hier, nimmt Anteil am Dorfleben, hat sogar ein Amt – er ist Abgeordneter des PCI im «Fremdenverkehrsamt» von Bevagna. Er lebt und arbeitet da, «franziska-

nisch», wie er bald einmal sagte. Der Liter Tischwein kostet hier etwas weniger als der Liter Benzin (und er ist dazu noch trinkbar); die Leute – «sogar» der Polizist – sind Leute, nicht Schemen. Und man wohnt billig und geräumig.

In der riesigen Wohnküche beugen sich Serena und – als Gast – die Hedde aus Bern über die Töpfe. Aus dem oberen Stock tönt eine eigentümliche fernöstlich-amerikanische Musik leise hinunter, und Film läuft auf einem Schneidetisch vor und zurück. Clemens stellt sein neuestes Opus, «Das Schlesische Tor», eine Auftragsarbeit des dritten Programms des Senders Freies Berlin, fertig, 22 Minuten exakt, für 20 000 Mark. Nur wer franziskanisch arbeitet, kann einen solchen Auftrag annehmen.

In dem weiten Arbeits- und Schlafzimmer unter dem Dach sitzt Clemente am Schneidetisch, einem ziemlich wackeligen, transportablen Modell. Er sitzt und schwitzt, bei 30 Grad im Schatten. Auf dem kleinen Bildschirm vor ihm defilieren die Lichter und Schatten eines Zimmers in Berlin, wo er dank eines Stipendiums das letzte Jahr verbracht hat; die S-Bahn rauscht tonlos von links unten im Bild nach rechts oben; vor einem japanischen Tempel steigen Rächlein in einen grauen Himmel; in einer erleuchteten Telefonkabine (in Berlin) hängt eine junge Frau

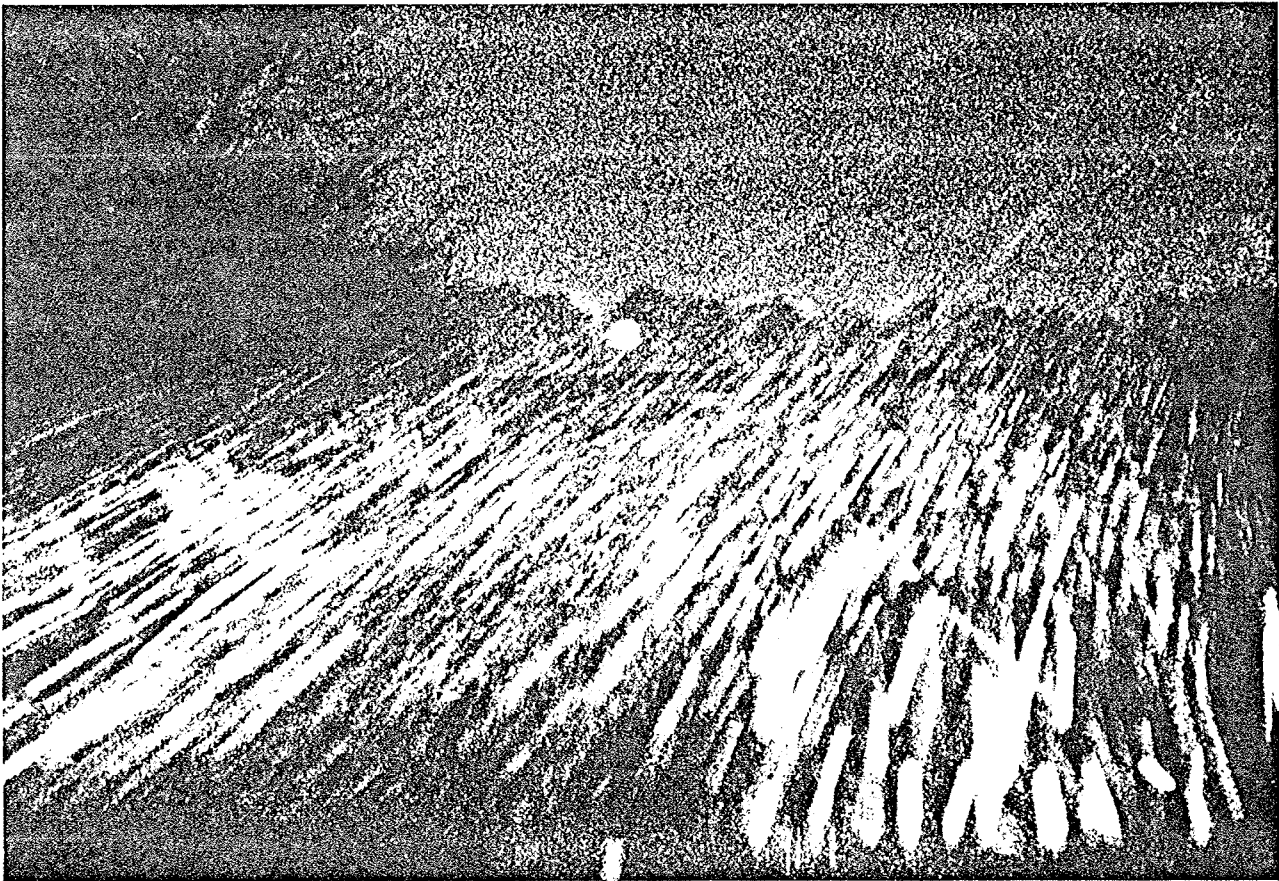
am Hörer; vor der Telefonkabine führt ein Schatten seinen Schattenhund spazieren; riesige, unendlich hohe Mietskasernen schweben langsam vorbei (Klopfenstein hat sie in Hongkong aufgenommen); und wieder kehrt das Bild zurück in den engen Raum des Zimmers, in dem eine Matratze liegt, wo auch ein Telefon auf dem Boden steht und ein weisser Tisch; auf dem Tisch drei Briefe. Aus dem kleinen Lautsprecher neben dem Schneidetisch flötet sehnsüchtig die Stimme der Chinesin, die durch viele Strophen hindurch mit einem Saxophon wetteifert. Sie zieht uns mit Macht in diese fremden Bilder hinein, in diese Räume, die Bühnenbilder, die wir mit unserer Sehnsucht, unseren Phantasien und Träumen füllen. Es ist fremd und vertraut, führt uns von uns weg und in uns hinein: Klopfenstein-Bilder, seine sanfte, suggestive Gewalt, seine verführerische Erbkönigsprache. Wie weit ich schon weg gewesen bin, in Gegenden, die ich noch nie gesehen, in Träumen, die ich noch nie geträumt habe, merke ich, als Clemente den Film anhält und ich mich da umsehe, wo ich tatsächlich bin.

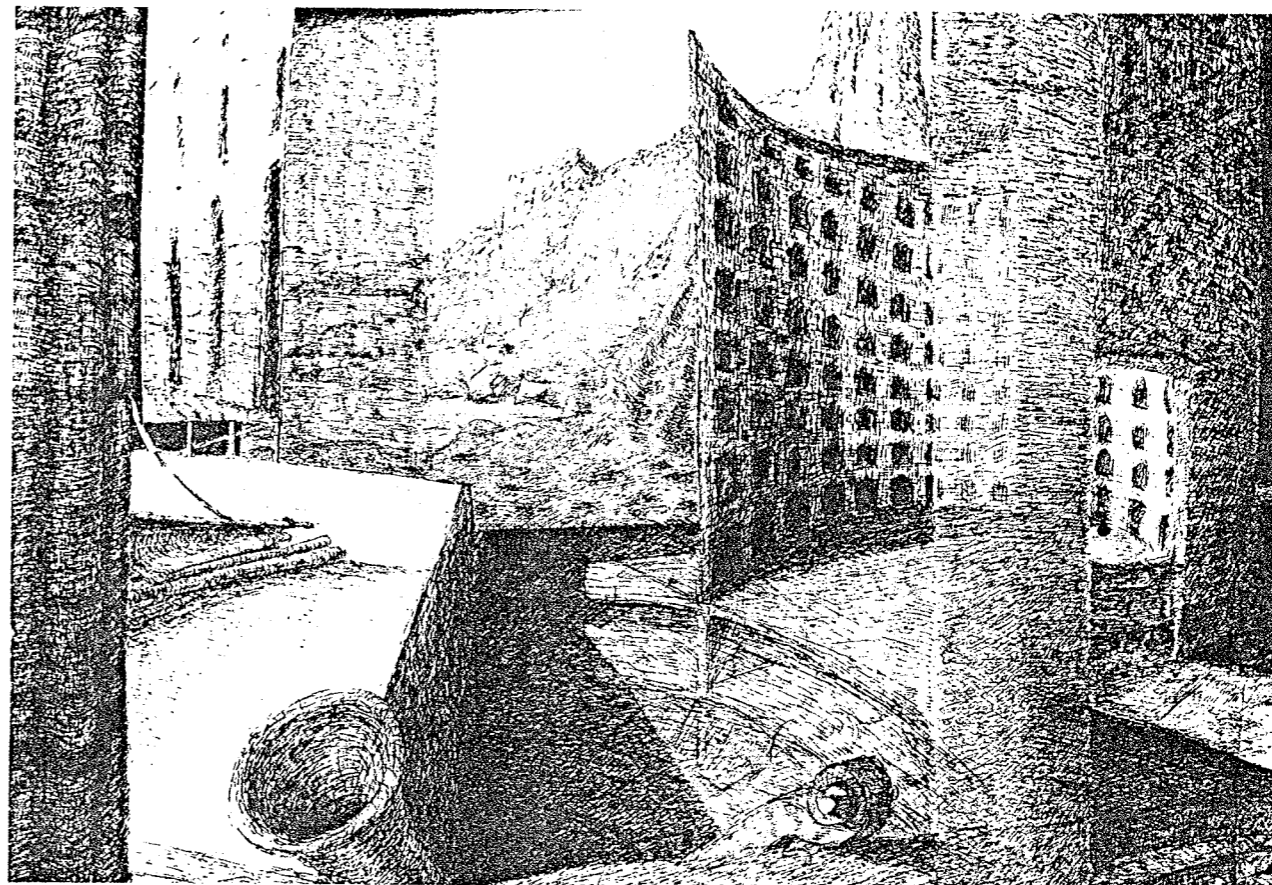
Gleich neben der Schneidetischsche, etwas erhöht, steht Klopfensteins Zeichentisch, so breit wie das Fenster, das den Blick über ein sanft abfallendes Ziegeldach auf das





«Geschichte der Nacht» (oben) und «Trances»: Filme eines Lichtmalers, extrem und doch nah, unserer Nacht- und Traumexistenz.





Rechte Hälfte des «Teatro vuoto», 1977, 100x70 cm. «Als ich zeichnete, fühlte ich mich so wohl wie in einem Schwimmbad».

Tal des Clitunno und die umbrischen Hügel freigibt; auf der gegenüberliegenden Seite des Raums hat der dritte Tisch Platz gefunden, der Schreibtisch, auf dem sich neben der elektrischen Schreibmaschine Korrespondenzberge erheben: der Arbeitsplatz des Brief- und Schriftstellers Klopfenstein. Auf dem Gestell neben dem Schneidetisch steht der Projektor; er wirft seine Bilder auf eine noch unberührte Leinwand des Malers Klopfenstein; bearbeitete Leinwände, Acrylbilder der Jahre 1975 und 1976 dienen als Jalousien. Um bei den Tischen zu bleiben und Klopfensteins «Schwächen» zu nennen: In der Wohnküche unten türmen sich die Bücher, jede Menge Neuerscheinungen; da ist der Leser Klopfenstein zu Hause. Und im Zentrum steht ein langer Tisch mit Marmorplatte, der Platz für den geselligen Menschen, den Gefährten, den Freund vieler Freunde, für jene, die ihn Cle nennen.

Filmemacher, Zeichner, Maler, Fotograf, Journalist, Schriftsteller – nur Musik macht er keine. («Leider, ich habe zwar dreizehn Jahre lang Klavierunterricht gehabt, aber das war ein Horror.») Klopfensteins Vielseitigkeit wäre niederschmetternd, käme sie nicht so sanft daher; es gibt wohl kaum einen weniger arroganten und weniger verkniffenen Schweizer Künstler. Man denkt, er könnte eigentlich noch

mehr machen, als er macht (und er macht verhältnismässig viel), manchmal meint man sogar eine gewisse Ungeduld zu spüren, vor allem, wenn er von den notorischen Finanzierungsschwierigkeiten des Schweizer Filmemachers spricht, von den Projektentwürfen und Erklärungen, die man da immer herstellen muss, anstatt zu arbeiten, anstatt durch den Sucher der Kamera zu schauen, leicht flackernde Räume und Bewegungen im Auge und das kaum vernehmliche Rauschen der Filmspule im rechten Ohr, diese Erregung. Die Ungeduld ist kein Frust mehr; das war nicht immer so.

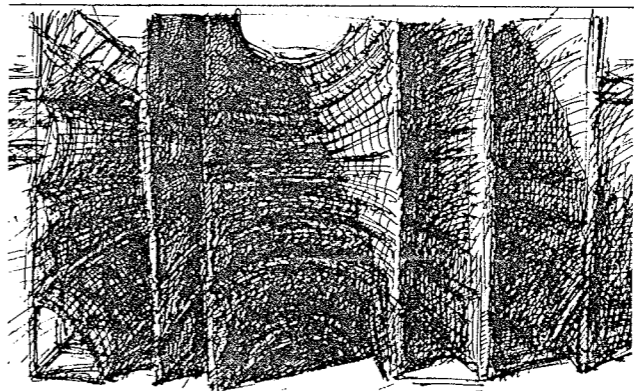
Clemens Klopfenstein, der Sohn eines Juristen, wurde 1944 in Biel

geboren und ging, irgendwie automatisch, aber nicht ohne Schwierigkeiten, zur Mittelschule. Der Vater hätte es gerne gesehen, wenn der Sohn nach der Matur ein Jusstudium begonnen hätte. Eine gewisse, aber nicht die richtige Faszination war zwar von den – heimlich gelesenen – Akten des Vaters ausgegangen, von diesen dunklen Geschichten aus dem Bieler Uhrenmilieu. Aber sich mit ihnen herumschlagen vor Gericht oder als Richter, das konnte sich Klopfenstein nicht vorstellen.

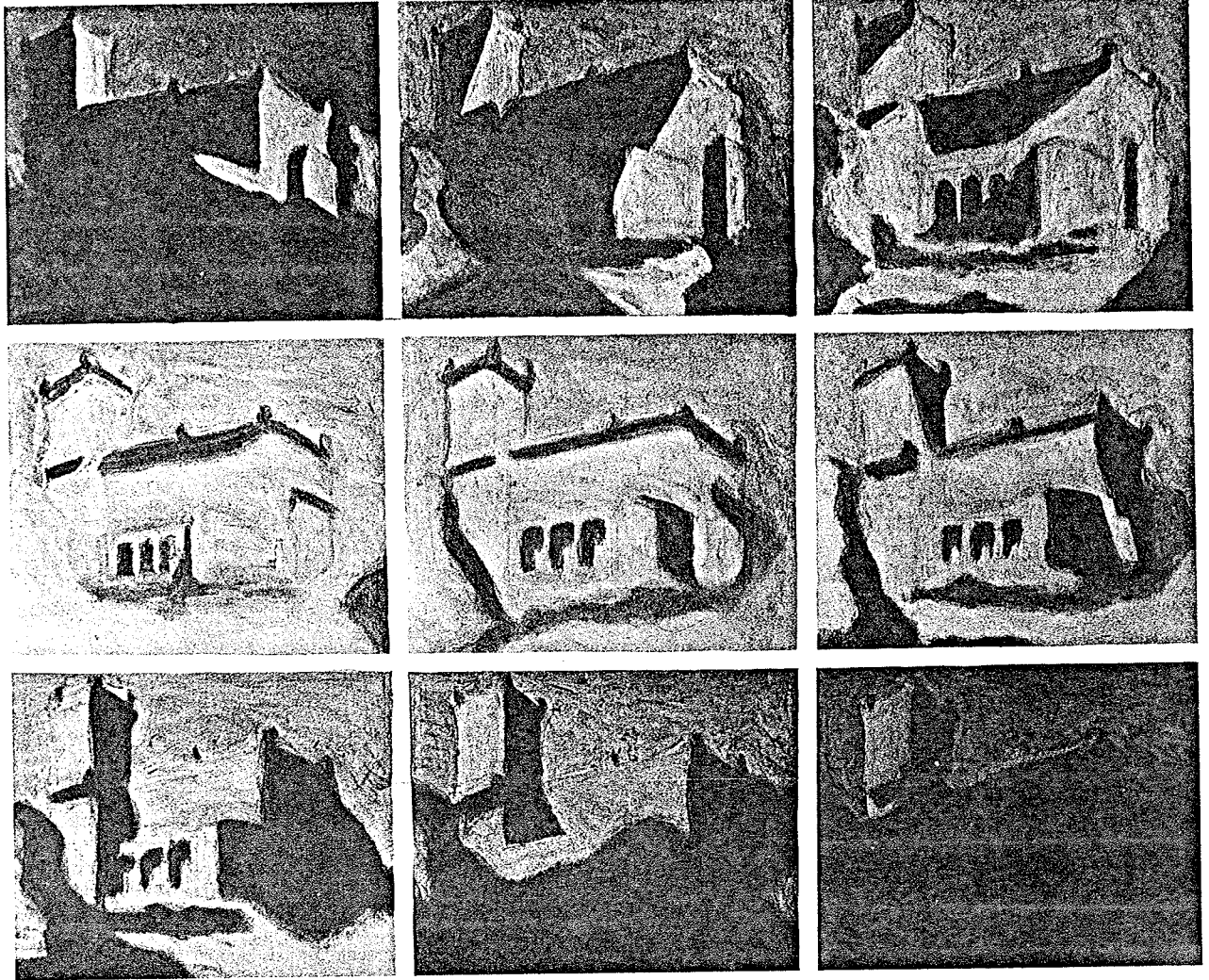
Der Zwanzigjährige wollte «zum Film» und trat deshalb als Hilfslaborant in den Dienst der Schwarzfilmtechnik in Ostermundigen; aber da begriff er bald, wie weit

dieser Weg sein würde, und er wechselte zum Zeitungsfach hinüber, zunächst als Korrektor, dann als Journalist beim «Bieler Tagblatt». Vielleicht bewirkte das vernünftige Zureden des Vaters, dass Klopfenstein dann doch eine Ausbildung in Angriff nahm. Nach einem halbjährigen Vorkurs an der Uni Bern schrieb er sich an der Basler Kunstgewerbeschule ein; er wollte Zeichenlehrer und Kunstzeiger werden. Lenz Klotz, Walter Bodmer und Georg Schmidt waren seine Lehrer; Georg Schmidt, der zwei Stunden lang über ein einziges Gemälde von Giotto reden konnte; Lenz Klotz, der bei seinen Zeichenschülern eine ungeahnte Disziplin zu provozieren vermochte – «vier Stunden in einer Strasse und die Fluchtlinien genau festhalten, vier Stunden am Mittwochmorgen im zoologischen Garten vor den Pavianen, das war ganz verreckt, das hat mir unheimlich gefallen».

«Zum Film» ist Klopfenstein in jener Zeit schnell gekommen, zusammen mit den beiden Freunden vom Bieler Gymnasium, Urs Aebbersold und Philip Schaad, die auch «zum Film» wollten. Die drei, die sich die AKS-Gruppe nannten, fingen einfach mit Filmen an, an den Wochenenden, unter Mithilfe und Mitwirkung zahlreicher Freunde und Freundinnen. «Promenade en hiver» hiess das erste Gemein-



Tuschzeichnung aus der ersten Römer Zeit, 1974.



«Dä Tag isch vergange», Rom 1975, Phasenbild, Acryl aus der Serie «La luce romana».

schaftswerk, einer jener zahlreichen «Waldläuferfilme» der frühen Zeit des neuen Schweizer Films. Zart wie Blütenhaut sei die Kameraarbeit in dem Film, hat ein Westschweizer Filmkritiker in seinem Bericht aus Solothurn, wo «Promenade en hiver» uraufgeführt wurde, geschrieben. Seit damals nennt er die Bolex-Federwerkamera, die noch heute in Betrieb ist, *Fleur de peau*. *Fleur de peau* gehört zum Standardgepäck Klopfensteins; sie ist in allen Ländern Europas gewesen, hat die südlichsten und die nördlichsten Nächte gesehen; sie war letztes Jahr auch in Tokio und Hongkong, als Klopfenstein den Japanern seine «gute alte «Geschichte der Nacht» vorführte», wie er mir, über dem Nordpol schwebend, schrieb, und wo er auch gleich die Sehnsuchtsbilder des «Schlesischen Tors» mitnahm.

Zurück zur Wochenend-Filmcompany AKS. Im Kino war gerade die Zeit der Italowestern und die Zeit Godards; in kleinen Zirkeln erschienen ab und zu amerikanische Undergroundfilme. Die kleinen Filme von AKS, «Umleitung» (1966),

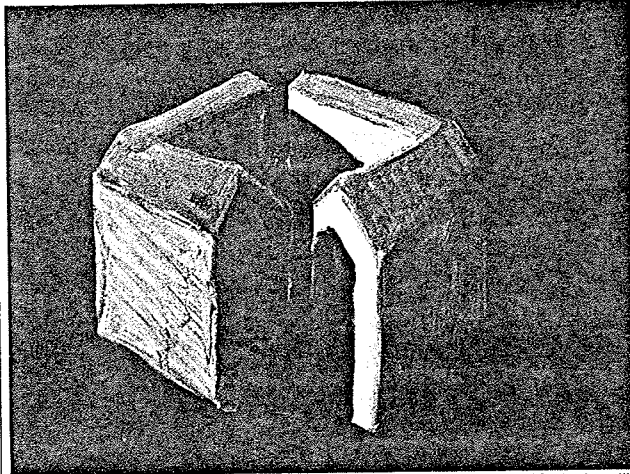
«Wir sterben vor», «Lachen, Liebe, Nächte» (1967) und einige andere, lassen darauf schliessen. Es sind experimentelle und zugleich parodistische Filmchen – zum grossen Teil im Zeitraffer gefilmt, nicht nur, weil das Filmmaterial so teuer war (aber auch darum), sondern auch aus Freude an den schnellen Bewegungen, am Zucken der Schatten und

Lichter. Klopfenstein machte die Kamera: stehend, kniend und liegend, gehend, laufend, fahrend, immer wieder fahrend; mit gewagten Reisschwenks und Rundumzitterpanoramen. Es waren Stummfilme, die mit einschlägiger Musik aufgehört wurden. Aebersold, Klopfenstein und Schaad suchten menschenleere Räume, abgelegene und

spinnige Drehplätze, und sie liessen sich und ihre Freunde (sowie immer wieder einen Amerikanerschlitte) ins Dekor purzeln: Licht, Rhythmus, Bewegung, Geschwindigkeit... und keine Botschaften. Botschaft war der Film selbst, seine Form.

Trotz der intensiven Filmerei gelangen das Zeichenlehrer- und Kunstzieherdiplom und auch einige Bilder. Das amerikanische *action painting* stand damals hoch im Kurs, und Klopfenstein handhabte den Pinsel wie die Kamera, nicht weniger unakademisch, nicht weniger wild.

Statt nun auf Dauer Mittelschülern seinerseits den Giotto zu erklären, schrieb er sich am zweiten Filmkurs der Zürcher Kunstgewerbeschule ein, wo er ein (Mini-)Diplom als Kameramann und Regisseur machte; doch er gehörte zu der Gruppe, die den dritten Kurs verliess, als sich dieser mit einem Werbefilm für die Milchzentrale selber finanzieren musste. Als Abschlussarbeit legte Klopfenstein einen Nachtfilm von 14 Minuten Dauer vor, «Nach Rio», mit Fred Tanner in der Hauptrolle eines Gangsters,



Aus der Serie «La luce romana», 1975, vierteilig.

en  
er  
n)  
th-  
ig-  
m.  
ne

ge-  
md  
ni-  
ion  
rs,  
len  
ger  
f.  
hü-  
klä-  
ten  
ver-  
Di-  
gis-  
der  
ver-  
ber  
uss-  
nen  
mer  
ers.

TAM 42/82

TAM 42/82

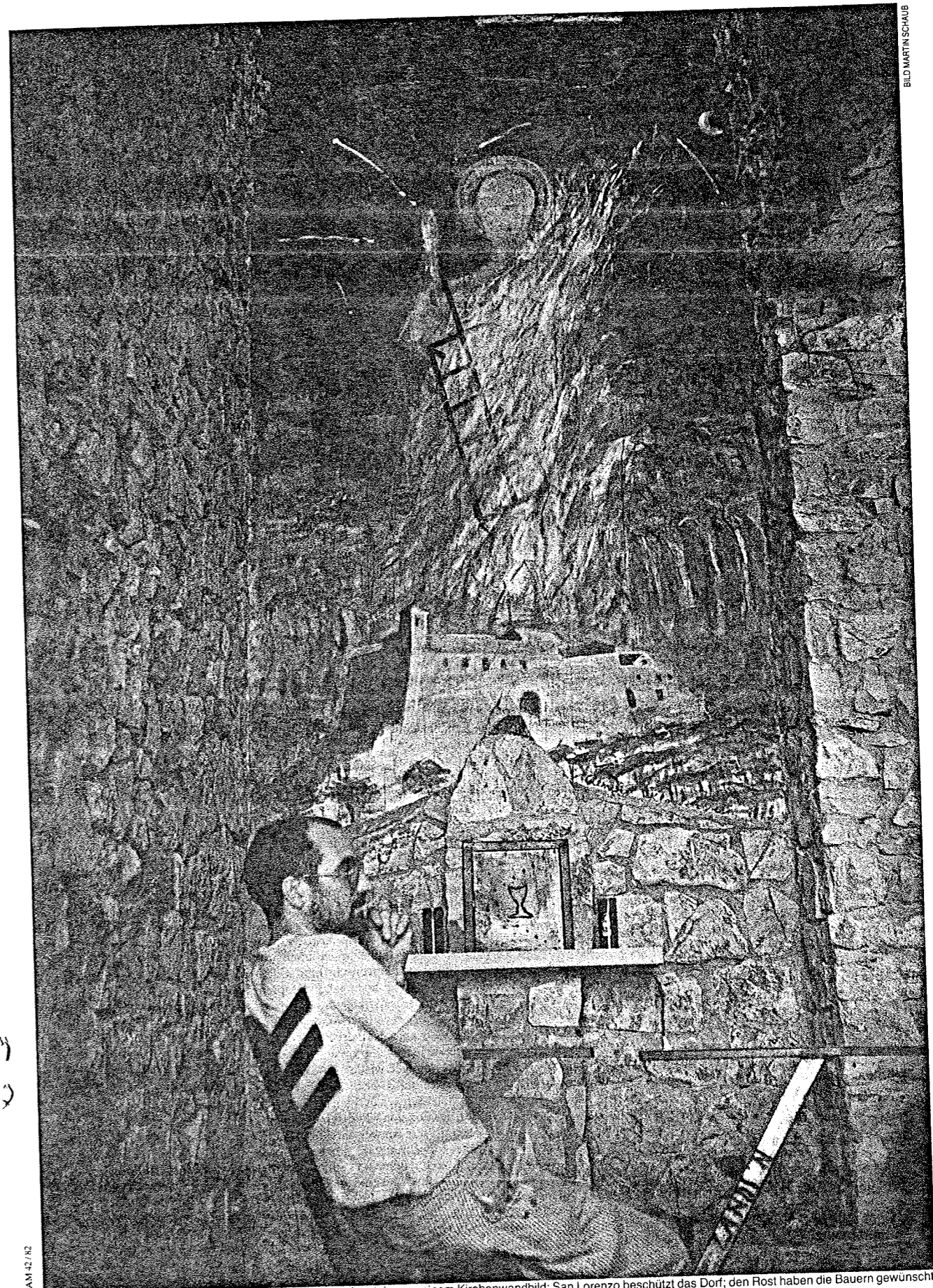


BILD MARTIN SCHAUB

Clemens Klopfenstein vor seinem Kirchenwandbild: San Lorenzo beschützt das Dorf; den Rost haben die Bauern gewünscht.



Die Equipe von «E nachtlang Füürland»: Klopfenstein mit Kamera, Remo Legnazzi, Hugo Sigrist und Pavol Jasovsky, die beiden Töner: mehr braucht's meistens nicht.

der abhauen will, ein Film wie ein Filmende bei Jean-Pierre Melville, den Klopfenstein noch heute so verehrt, dass er ihn in den neuen Filmen – mit seinem bürgerlichen Namen Jean-Pierre Grumbach – als künstlerischen Mitarbeiter nennt.

Nach dem Filmkurs machten die AKS-Freunde noch den Dokumentarfilm «Variété Clara», und dann begann das lange (und erst kürzlich mit der letzten bezahlten Rechnung abgeschlossene) Spielfilmabenteuer «Die Fabrikanten». Sieben Drehbuchfassungen, Geldsuche, Budgetüberschreitung, Misserfolg an der Kinokasse. Die Story der «Fabrikanten» kam ziemlich direkt aus der verbotenen Jugendliteratur, den Gerichtsakten des Vaters; es geht um Schieberereien und Schmuggel; es wird Auto gefahren und sogar geschossen.

Auf das Abenteuer folgten Brotarbeit und Zeichnungen. Klopfenstein versenkte sich unter anderem in Jan Potockis phantastischen Roman «Die Handschrift von Saragossa», zeichnete die Welt einer seiner Hauptfiguren, die Pandesowna-Serie: hochkomplizierte Räume und Perspektiven, verschlungen, verzackt, Bilder in Bildern in Bildern, unendliche Korridore, Ruinen, Säulen, Bögen, helle und schwarze Fenster. Dafür bekam er ein eidgenössisches Kunststipendium, und René Wehrli, der damalige Direktor des Zürcher Kunsthause, der in der Kunstkommission sass, sagte: Der muss nach Rom, mit dieser Kunst. So finden wir Clemens Klopfenstein zum ersten Mal da, wo er noch heute ist: in Italien, im Turmzimmer des Istituto svizzero an der Via Ludovisi in Rom.

«In Rom merkte ich: So schlimm kann es mit mir doch gar nicht stehen. Ich war schaurig froh, dass ich diese tausend Kilometer zwischen mich und die Schweiz legen konnte. Hier hatte ich nicht dauernd das Gefühl, vor Autoritäten bestehen zu müssen.» Etwas anderes mag beigetragen haben zu der (Er-)Lösung, die in Klopfensteins Schaffen sich nun vollzog: Er lebte nicht mehr in dem Futterneidklima des Schweizer Films, in der zermürbenden Plackerei darum, dass man

überhaupt arbeiten darf. Er fand am Istituto svizzero einige Künstlerfreunde, die nicht gegeneinander, sondern miteinander arbeiteten: Verena Brunner, Albert und Madeleine Cinelli, Urs Stooß und Hannah Villiger. Der Kunsthistoriker Werner Oechslin liess ihn teilnehmen an seiner Passion für Labyrinth und Bühnenbilder des 17. Jahrhunderts und die Theorie des «Ingannare gli occhi» (Die Augen täuschen). Der Philosoph Elmar Hohenstein machte ihn mit den grundlegenden Theorien der Perspektive, die Klopfenstein so virtuos beherrscht, bekannt, mit Edmund Husserls Beschreibungen des Wahrnehmungsraums. Tagsüber sass Klopfenstein in seinem Turmzimmer und malte Perspektiven und Veränderungen dieser Perspektiven im Tagesablauf – «De Tag isch vergangen», «Langsamer Rückzug von einem fremden Gebäude», «Temporale mattinale» oder auch «Travelling rückwärts» heissen die damals entstandenen farbigen Phasenbilder –, zeichnete menschenleere Bühnenlandschaften, die Piranesi und Ferdinando Bibiena (den Favoriten Oechslins) heute weiterführen sollten. Nachts durchstreifte er mit dem Velosolex die Weltstadt bis in die äussersten Borgate, immer wieder verweilend in Räumen, die man nur nachts wahrnehmen kann. «Den ganzen Tag hast du ja dauernd ein Casino um dich herum, in Rom speziell. Darum ist es befreiend, nachts in den Strassen zu stehen und das Zeug einmal wirklich anzuschauen. Mitten in der Strasse.»

*Fleur de peau* war auch dabei. Seit 1972 filmt Clemens Klopfenstein nachts, seit vier Jahren mit den phänomenalen (und teuren) Highspeed-Objektiven, die er sich kaufen konnte, als er die schweizerische Bundesfilmförderung – was nicht leicht war – und das Zweite Deutsche Fernsehen davon überzeugen konnte, dass man nachts ohne eigens installierte Lichtquellen filmen kann und dass das einen ganz besonderen Reiz haben konnte, wenn man keine Geschichte erfindet als Vorwand für Nachtaufnahmen, wenn die Nachtaufnahmen zum Inhalt eines Films werden.

Die vier letzten Jahre sind Filmjahre gewesen. Schlag auf Schlag erschienen «Geschichte der Nacht», «Reisender Krieger» (Regie Christian Schocher, Kamera Clemens Klopfenstein), «E nachtlang Füürland» (von Remo Legnazzi und Klopfenstein), «Tranes» und «Das Schlesische Tor»; noch dieses Jahr soll «Der Aschenbecher und das Paradies» – so der Arbeitstitel –, der erste Film von Klopfensteins Tonmann, Hugo Sigrist, herauskommen; Kamera Klopfenstein.

«E nachtlang Füürland» ist erfolgreich im Kino und am Fernsehen gelaufen. Die «Cahiers du Cinéma» haben enthusiastisch über die letzten Filme geschrieben; die deutschen Filmzeitschriften «Filmkritik» und «Filme» haben Klopfenstein grosse Artikel und sogar ein Titelblatt gewidmet. Godard und Straub waren beeindruckt.

Die Malerei näherte sich irgendwie einem undefinierbaren Ende; Klopfenstein spürte, dass er sie nicht mehr erweitern, sondern nur noch perfektionieren konnte. «Plötzlich hatte ich Mühe, in der Malerei weiterzukommen. Ich hätte eigentlich nur ganz neu, ganz von vorn, so naiv wie möglich beginnen können. Auf der anderen Seite drohte so eine Existenz wie M. C. Escher, der ja wirklich spitze ist. Aber ich liebe seine Sachen nicht; das tötelet.»

Nicht um seine Vielseitigkeit zu demonstrieren, sondern einfach, weil er verschiedenes ausprobieren musste, schrieb Klopfenstein nun für Schweizer Zeitungen aus Italien, begleitete den Journalisten Victor Willi als Fotograf, komponierte die Fotosequenz «Paese sera» und schrieb zusammen mit dem Freund Peter Nester ein früheres Drehbuch zu einem Kriminalroman um. «Die Migros-Erpressung» erschien 1976 im Zytlogge-Verlag und drei Jahre später, bereichert um eine Fortsetzung, als rororo-Thriller. 1977 setzte sich Cle hin und zeichnete seine beiden Monstertuschezeichnungen «Teatro vuoto I & II», die Summe seiner Perspektivfindungen, Strich für Strich, monatelang, alles wegwerfend, was sich ihm dem Morbiden zu nähern schien: 3 Meter auf 70 Zentimeter und 2 Meter auf 70 Zentimeter.

«E nachtlang Füürland» ist erfolgreich im Kino und am Fernsehen gelaufen. Die «Cahiers du Cinéma» haben enthusiastisch über die letzten Filme geschrieben; die deutschen Filmzeitschriften «Filmkritik» und «Filme» haben Klopfenstein grosse Artikel und sogar ein Titelblatt gewidmet. Godard und Straub waren beeindruckt.

«E nachtlang Füürland» ist erfolgreich im Kino und am Fernsehen gelaufen. Die «Cahiers du Cinéma» haben enthusiastisch über die letzten Filme geschrieben; die deutschen Filmzeitschriften «Filmkritik» und «Filme» haben Klopfenstein grosse Artikel und sogar ein Titelblatt gewidmet. Godard und Straub waren beeindruckt.

Dass dieses Jahr an den Solothurner Filmtagen wieder – wie drei Jahre zuvor bei «Geschichte der Nacht» – viele Schweizer Filmfans aus der Projektion von «Tranes» herausliefen, ist nur ein weiteres Zeichen für die fortschreitende Erstarrung des Schweizer Films und seines Stammespublikums, für seine toten Augen.

Zunächst hat die Faszination, die von den Schwarzweissfilmen «Geschichte der Nacht», «Reisender Krieger», «Tranes» und «Das Schlesische Tor», damit zu schaffen, dass Klopfenstein dann filmt, wenn

«man gar nicht filmen kann», in der Nacht nämlich. Die Filme beweisen, dass es trotzdem möglich ist, mit höchstempfindlichem Filmmaterial (Kodak 4X), das bei der Entwicklung extrem «gestossen», fast gekocht wird, und mit den lichtstärksten Objektiven. Aber es bleibt nicht bei der Faszination, die mit jener des Extremalpinismus zu vergleichen wären. Nachhaltiger wirkt die spürbar abwartende Haltung des Filmers. Klopfenstein braucht für seine Nachtaufnahmen kein Stativ; die Kamera liegt auf der rechten Schulter, ist immer leicht bewegt; man spürt sozusagen das Ein- und Ausatmen dessen, der sie hält; er kommt einem ganz nahe. Es ist eine sehr bewegliche Kamera eine, die auf Unerwartetes eingeht (meistens schon, bevor es dann wirklich im Bild erscheint; «blind» reagiert der Nachtvogel auf Geräusche ausserhalb des Bildkaders und sucht es). Der Zuschauer spürt ein geweitetes Auge und ein offenes Ohr, er spürt – besonders in «Geschichte der Nacht» – das Warten, die Disponibilität. Oft, sagt Klopfenstein, habe er lange an einer Hausecke gestanden und geschaut und gewartet, sich vertraut gemacht mit einer nachtfremden Umgebung. Und nichts sei passiert. Und dann habe er das Auge an den Sucher gedrückt und laufen lassen. «Wenn du durch den Sucher blickst und der Film läuft, passiert dann immer etwas. Das heisst: Jetzt erst siehst du's, jetzt, da du dreihundertprozentig da bist. Wenn du durch den Sucher blickst und dann drückst, beginnt ja das Bild zu flattern; das ist für mich eine Ekstase, eine Erregung. Ich denke, wenn sich dann etwas tut im Sucher, wenn ich ihm folgen kann, wenn es immer drin bleibt und ich es nicht verliere (ich weiss ja, dass ich keinen Ausschnitt vergrössern kann wie in der Fotografie, dass ich nur herauschneiden kann, was nicht gut ist), wenn alles gelingt, dann denke ich: Jetzt bist du eins gewesen mit aussen. Da glaube ich dann auch, dass ich mit dem Betrachter direkter kommunizieren kann.»

Das kommt der Definition der Faszination, die von diesen Bildern ausgeht, näher. Bei schwarzweissen Nachtaufnahmen werden die Montageanschlüsse leichter; Nacht ist schwarz, und Schwarz ist Nacht; Nächte in Lissabon sind zwar etwas dunkler als Nächte in Stockholm, aber man kann sie trotzdem aneinanderschneiden. So entsteht ein Kontinuum von Stimmung, ein unendlicher Raum für Projektionen, der für den wachen Zuschauer zur Stimulierung wird. Selten fühlt man sich vor der Leinwand so als Autor wie in «Geschichte der Nacht». Und die anderen genannten Filme wirken ähnlich, selbst «Reisender Krieger» von Christian

«Das Furter Fachwerkhaus hat Zukunft. Das hat schon die Vergangenheit bewiesen.»



Ein Haus mit jahrhundertalter Bauverfahren. Die hervorragende Bauqualität und besonders auch der Charme des Fachwerkhauses sind unbestritten.

Gerade heute, wo Umweltschutz und Landschaftspflege als echte Anliegen erkannt werden, hat das Fachwerkhaus mit seinen guten bauphysikalischen Eigenschaften und seiner ehrlichen Architektur eine grosse Zukunft. Verlangen Sie die Gratis-Dokumentation oder besuchen Sie unsere Musterhäuser in Dottikon und Fehraltorf.

## FURTER FACHWERK- HAUS

GUTSCHEIN FÜR GRATIS-DOKUMENTATION

Name \_\_\_\_\_

Strasse \_\_\_\_\_

PLZ/Ort \_\_\_\_\_

Furter Holzbau AG  
5605 Dottikon, Tel. 057/24 19 78  
8320 Fehraltorf, Tel. 01/954 22 04

TAM



## Nervös? Schlaflos?

Wenn Schlafstörungen oder Einschlafschwierigkeiten nervöse Ursachen haben, nehmen Sie Melisana vor dem Schlafengehen. Melisana, echter Klosterfrau Melisengeist, ist ein altbewährtes Destillat aus der Melisse und weiteren Heilpflanzen. Sie werden selbst sehen: Melisana kann helfen. In Apotheken und Drogerien.

**Melisana hilft**

## DER SCHATTENSPIELER

FORTSETZUNG VON SEITE 34

Schocher, wo einen eine Handlung und ein Cicerone durch die verschlafenen Schweizer Städte und die Überhöckerbars führt. Selten hat man im Kino so das Gefühl, dabei zu sein wie hier, wo sich der Kameramann an alles hingibt. 27 Stunden Rohmaterial waren schliesslich vorhanden für die Odyssee des Reisenden in Kosmetika. Was in den fertigen Film Eingang gefunden hat, gehört zum Besten, was Klopfenstein je aufgenommen hat. Manchmal scheint er wie in Trance gehandelt zu haben: in einer Rockerbeiz, wo er die Kamera ganz nah draufhält; im Zürcher Shop-Ville, wo er einfach alles, was sich da um fünf Uhr morgens tut, «erwischt»; am Limmatquai und an einem Spanierfest, wo es – natürlich vor allem für den Kameramann, denn der ist am auffälligsten – gefährlich wurde. Aber da ist nun Klopfenstein auch an eine Grenze gestossen, mindestens an einen Punkt, wo er neu zu überlegen beginnt. Als ihn die Teilnehmer des Festes mitsamt seiner Kamera vom Tisch, auf dem er stand, hinunterkippten, hatte er natürlich Angst um den eigenen Hals und um die unversicherte Kamera. Gleichzeitig wusste er auch, dass die, die ihn da ausleerten, recht hatten, dass die Bilder, die sie boten, nicht den Filmern, sondern ihnen selber gehörten.

Der Geschichtenerzähler regt sich wieder jetzt, der Spielfilmautor, Inszenator. «E nachtlang Führland» war eine Art Beweis für ihn und seinen Mitautor Remo Legnazzi: dass man nämlich mit leichtem «Geschirr», ohne «Kisten und Kabel», einen richtigen Spielfilm machen kann – nicht nur einen Geheimtip für die eingefleischtesten Cinephilen – und sogar einen populären. In diese Richtung soll es jetzt weitergehen, in Richtung eines «franziskanischen», das heisst sich aufs Wesentliche beschränkenden Spielfilm. Und weil er in Umbrien, dreissig Kilometer südlich von Assisi, lebt, denkt Cle an einen Franz-Film, keinen Kostümfilm natürlich, sondern die Geschichte eines Schweizers, den es in diese Gegend verschlägt – auf einer Dienstreise sozusagen – und der entdeckt, dass er falsch fährt.

Die Story ist noch nicht geschrieben. Es gibt nur bereits Szenen im Kopf von Klopfenstein... und Zeichnungen von möglichen Handlungen, möglichen Drehorten, möglichen Abfolgen.

Er könnte jetzt auch wieder zeichnen, sagt er. Oder schreiben. Und er muss sich nicht sogleich in etwas Neues stürzen. In Ruhe – weil er nicht fünftausend Franken im Monat braucht, sondern eineinhalbtausend – kann er abklären, was ihm am meisten reizt, wozu er Lust hat.

Nicht zu früh am Morgen steht er auf, füttert die Enten, die er an der Lotterie der letzten *Festa dell'Unità*

gewonnen hat, und geht mit Serena durchs Gässchen hinauf zur Piazza, fragt die Nachbarn, wie's geht und weshalb denn der kleine Nicola gestern nacht so geschrien habe, begrüsst die notorischen Morgengäste in der Bar «Roma», wo hinter der Theke Mutter und Tochter walten (und aussehen wie jüngere und ältere Schwestern). Wenn er alles vom Dorf erfahren hat, ist auch die Zeitung angekommen, die berichtet, was auf der Welt alles gelaufen ist; die liest er dann ausgiebig. Und dann gibt es weitere Dinge zu tun im Dorf oder im nächsten. Man könnte ja auch dem Pfarrer ein Besuchlein machen, der einem ja auch immer die Freunde beherbergt und der ein Katholik ist, wie es sie wohl nur in Italien gibt, ein Kommunist vielleicht? Oder ein Existentialist? Jedenfalls nicht ein päpstlicher als der Papst. (Deshalb hat ihm Clemens Klopfenstein ja auch einen San Lorenzo gemalt in der eigenartigen Hochzeitskapelle, die irgendwie nach den Plänen des Priesters gebaut worden ist.) Clemente gehört dazu, wie man hierzulande kaum dazugehören kann, es sei denn, man lebe im kleinsten Dorf, wo sich Fuchs und Hase gute Nacht sagen.

Den *uomo universale*, ein altes Ideal jener Landstriche, in denen Clemens Klopfenstein seit bald zehn Jahren lebt – mit gelegentlichen Unterbrechungen, vor allem wenn er dreht –, gibt es nur noch

selten. Das Ideal des Renaissance-Humanismus ist der Spezialisierung, der immer halbsbrecherischen Verfeinerung zum Opfer gefallen. (Die Verfeinerung des Ausdrucks hat Mao in seiner berühmten Yenan-Rede zu kulturellen Fragen übrigens sehr einleuchtend interpretiert – ein Text, den man den klugsten Klugscheissern manchmal empfehlen möchte.) Vor der Spezialisierung, der fachidiotischen Konzentration warnt und beschützt Clemens Klopfenstein eine «automatische» Scheu vor der Perfektion und vor der Eskalation. Das letztere hat er lernen müssen mit dem Misserfolg seines grossen Kinofilms mit dem bezeichnenden Titel «Die Fabrikanten»; das erstere war immer da. Escher habe sich zu Tode gezeichnet, sagt Klopfenstein. Er hat ein untrügliches inneres Gefühl für den Moment, da in der Kunst das Leben ins Sterben umschlägt, das Wesentliche ins Unwesentliche. Und er merkt sogar, wenn die Kunst überhaupt zum Unwesentlichen gehört.

In Italien hat er eine Art Schutzpatron oder Vor-Bild gefunden: Es ist nicht der geniale, verrückte, «steile» Leonardo, sondern der heilige Franz, der mit der Kutte und den Sandalen, der sein Haupt auf einen Stein gebettet haben soll und der mit den Leuten besser zu reden verstanden hat als die weisen Theologen mit ihren spitzfindigen Gottesbeweisen.

Öffentliche Verkehrsmittel kennen eine Anzahl gesetzlicher Pflichten. Die Betriebspflicht. Deshalb erhalten wir unseren Betrieb dauernd aufrecht. Die Fahrplanpflicht. Deshalb fahren wir regelmässig, nach festem Fahrplan. Die Beförderungspflicht. Deshalb befördern wir auch wirklich jedermann. Die Tarifpflicht. Deshalb fahren alle Fahrgäste bei uns gleich günstig. Wir nehmen unsere Pflichten während 365 Tagen im Jahr sehr ernst. Davon können auch Sie profitieren!

**SZU Sihltal-Zürich-Uetliberg-Bahn**  
Sicher, günstig, bequem und vernünftig.

14. Februar 1987

832  
2

## Am Anfang war die Malerei

### Gemälde des Filmers Clemens Klopfenstein in Biel

**Die Frage, warum ein Filmemacher malt, ist im Fall von Clemens Klopfenstein müssig. Er malte, bevor er, ein bisschen zufällig, an der Kunstgewerbeschule Basel mit Kollegen zu filmen begann. Eine Anzahl älterer und neuerer Werke sind noch bis zum 26. Februar im Bieler Kunsthauskeller ausgestellt.**

Es sind Bilder mit poetischen Titeln wie «Morgen bei San Feliciano», «die Sibyllinischen Berge» und Stimmungen, die seinen Filmen entliehen sein könnten. Mit der gleichen handwerklichen Ehrlichkeit und Offenheit, mit der Clemens Klopfenstein die Handkamera führt, handhabt er den Pinsel. Farbläufe blei-

ben als sichtbare Spuren der Arbeit auf der Leinwand. Und wie in seinen Filmen erweist er sich als Meister im Umgang mit dem Licht. Sanfte Lichteinfälle verwischen die Härte von grellen Farben, verzaubern eine verlassene nächtliche Piazza.

Klopfenstein sagt, er brauche die Malerei aus Ausgleich zum Stress des Filmemachens. Sie verschaffe ihm die Möglichkeit des unabhängigen kreativen Schaffens, ohne komplizierten Produktionsapparat.

Es fällt schwer, der Versuchung zu widerstehen, ständig Querverbindungen zwischen seiner Malerei und dem filmischen Schaffen herzustellen. Solche Querverbindungen las-

sen sich auf fast allen Bildern ausmachen. Die Kamera etwa, das wichtigste Arbeitsmittel des Filmemachers, erhält die Wichtigkeit einer Figur und wird porträtiert. Drei Szenen aus dem nächtlichen Rom erinnern an den Film «Geschichte der Nacht». Und die neuesten Werke geben Stimmungen wieder, welche die Bilder des nächsten, im Entstehen begriffenen Klopfenstein-Films «Macao» vorausahnen lassen.

*Lili Sommer*

Bilder von Clemens Klopfenstein: Bis 26. Februar im Kunsthauskeller, Alte Krone in Biel. Öffnungszeiten: Di bis Fr 16 bis 18 Uhr und 20 bis 21.30 Uhr; Sa und So 10 bis 12 Uhr und 16 bis 18 Uhr.

wegen: Bilderausstellung von Clemens Klopfenstein im Bieler Kunsthauskeller

# e Bilder stehen blieben

**Klopfenstein in Biel be-  
trifft einmal dem «Ma-  
pffenstein, der,  
schen Berufung  
bruar dort seine  
lungen ausstellt.**

Klopfenstein macht Klopfenstein lange Ausstellungen «stehenden» Bildern ist die Nähe der filmischen Schaffen auch hier schöpft er aus seiner sublimen und er befasst sich mit ähnlichen Problemen, Umgang mit der Ka-

haltliche Interessen aufgenommen. Nur den unangenehmen wie dem Ringen oder der vorangehenden Kommissionen und die Realisation eines So erweisen sich ihn als geradezu er-

künstlerischen Ausdrucks (action painting) war leben – ist seine unheimliche dem Pinsel zu handhaben, die verlaufenen der Ehrlichkeit ein Schaffensprozess, sprachvollziehbar sein Art von gekünsteltem ein Greuel ist.

**Überarbeitungen**

– sie werden am Eingang gezeigt – lassen teilen, die wesentliches Schaffens ver-

Damit ist die Brücke zur zweiten Gruppe, alter, bereits überarbeiteter Bilder, geschlagen. Es sind dies Annäherungen an Gebäude, Ausschnittsvergrößerungen, die durch zusätzliche Lasuren, wie sie die Acrylfarbe zulässt, eine «weiche Überblendung» erfahren haben.

Die Auseinandersetzung mit Räumlichkeit, mit Perspektiven und den zu bewältigenden Licht-Schatten-Problemen zieht sich wie ein roter Faden durch Klopfensteins Werk, ob es nun eher gegenständliche oder abstrakte Formen annimmt.

## Begegnung mit dem Süden

Mit der ausserordentlichen Farbigkeit, die jedenfalls wir Nordkulturmenschen so empfinden, wird eine weitere Lebenssituation des Künstlers reflektiert, nämlich die Begegnung mit Italien, wo er sich

vor mehr als zehn Jahren niedergelassen hat.

Mitte der siebziger Jahre ermöglichte ihm ein Stipendium die Reise nach Rom. Auf den Spuren Piranesis, der seinerseits vor mehr als 200 Jahren Rom zweimal besucht hatte, liess auch er malerische Lichtkontraste, hervorgebracht durch Morgen- und Abendstimmung, auf alt-ehrwürdigen Tempelanlagen ihr Spiel treiben. Er nahm den Vanitasgedanken in sich auf und entdeckte die Romantik des Mystischen: Alles Elemente, die sich bis ins jüngste Schaffen, mehrheitlich Produkte des letzten Sommers, niederschlagen.

Am Geschaffenen haftet gewissermassen der Bühnencharakter; die Bilder lassen vermuten, dass eine Handlung vor dem kulissenartigen Hintergrund sich bereits vollzogen hat oder unmittelbar erfolgen wird, erzeugen also eine Auf- und Abtretstimmung.

