

7.8

# Filmkritik



Rom. *Geschichte der Nacht*

BERLINALE James Stewart erzählt  
Gespräch mit Clemens Klopfenstein

Pier Paolo Pasolini

7.8

Bruno Schmidt präsentiert:  
16 mm Jubiläums-Schmalfilm-  
Verleihprogramm 1981/82

# 30 Jahre

Die Seewölfe kommen  
Die Wildgänse kommen  
Oscar der Zick-Zack-Fahrer  
Der Brausekopf mit den Sausebeinen  
Attila, die Geißel Gottes  
Die Brücke

Karl Mays „Sklavenkarawane“  
Die Fahrten des Odysseus  
Der Schinderhannes  
Der Hauptmann von Köpenick  
Des Teufels General  
Die Heiden von Kummerow...  
Scharfe Kurven für Madame  
Der Tod ritt dienstags

Der Hund, der Herr Bozzi hieß  
Kalle Blomquist lebt gefährlich  
Meisterdetektiv Kalle Blomquist  
Kalle Blomquist - Sein schwerster Fall  
Kalle und das geheimnisvolle Karussell  
Rasmus und der Vagabund  
Kalle auf der Millioneninsel  
Kalle und das Geheimnis der Blauen Möwe

Verflixte Rangen  
Lausbubengeschichten  
Balduin der Geldschrankknacker  
Oscar saust in Urlaub  
Fantomas bedroht die Welt  
Schwurgericht

H-8 ... Noch 10 Sekunden leben  
Taxi nach Tobruk  
Einer kam durch  
Robinson soll nicht sterben

Heidi kehrt heim  
Unternehmen Xarifa  
Erinnerungen an die Zukunft  
Made in Germany  
Sauerbruch - Das war mein Leben  
Der Schimmelreiter  
Herrliche Zeiten  
Kinder, Mütter und ein General  
sowie das große  
Standardprogramm!

Farb-Großkatalog gratis

Schmalfilmvertrieb  
Bruno Schmidt

Kurfürstendamm 187  
1000 Berlin 15  
Tel.: (030) 8811937  
Fernschreiber:  
01 83 089  
Telegramme:  
Schmalfilm Berlin

Millionenfilme  
Welterfolge  
Evergreens





REISENDER KRIEGER. BRD/Schweiz, 1981; Regie: Christian Schocher. – 16mm, Schwarzweiß, 195 Minuten.

Krieger ist Reisender, er reist in Kosmetikartikeln. Er fährt in der Schweiz herum und geht in die Frisiersalons, gibt den Frauen unter den Hauben Proben. Wenn jemand sagt, das Parfüm sei nichts Besonderes, antwortet er: So riecht es diesen Winter in der Schweiz. Die Kosmetikfirma ist ein amerikanischer Konzern und heißt *Blue Eye*. Man muß sich vorstellen, wie das auf Schweizerdeutsch klingt, im Schweizer Sprechen ist eine starke Behauptung des Regionalismus, und ein angelsächsisches Wort wie *Blue Eye* – ein Kollege Kriegers sagt von sich, er sei ein *big city guy* – erinnert an die kommerzielle Internationale, die die Welt überzieht. In diesem Zusammenhang gehören auch die hochdeutschen Untertitel, mit denen der Film in der BRD gezeigt wird; diese nehmen das gesprochene Wort ernst; indem sie es übersetzen, erklären sie es zum Original, aber wo es eine Übersetzung gibt, da wird die übersetzte Sprache auch zu einer fremden, unverständlichen erklärt.

Krieger ist vielleicht 45 Jahre alt und hat gekräuselte Haare, was eine Frau in dem Film einen *Afrolook* nennt. So, wie es immer weniger Städte gibt und immer größere Vorstädte: Krieger ist kein Prolet mehr, der Konsumismus hat ihn ausgefranst. Trotz seiner Locken, seiner Boutiquenkleidung und wie er diese trägt, trotz seines Vertreterköfferchens und seines Citroën CX gibt es noch die Erinnerung an einen Kern. Erinnerung an etwas Gebautes, das eine Ordnung und ein Entwurf ist.

Den Filmen, die diesem in einigen Methoden ähnlich sind, hat *Reisender Krieger* vor allem die Realitätserfahrung voraus. Die lange Einstellung, meistens aus dem fahrenden Auto aufgenommen, ist in den letzten zehn Jahren zu einem Signet für den kommerziellen Undergroundfilm geworden. Zu einem Markenzeichen der gemäßigten Moderne. Mit der Dauer der Einstellung wird behauptet, und das aufs geschwätzigste, man suche hinter den falschen Bedeutungen die wahren. In dem Film *Le Camion* von Duras werden die vorbeifahrenden Landschaften so geschnitten, wie man beim Boulevardfilm die Darsteller schneidet, Information und Stimmung. Straub muß die Bewegungsrichtung seiner Kamera ändern mit der gleichen Abruptheit, mit der eine Waschtrommel das tut, um diesem Blick etwas entgegenzusetzen.

Der Film fängt damit an, daß der CX von Krieger die Tiefgarage bei dessen Wohnblock verläßt, und am Ende des Films fährt der CX dort wieder hinein. In der Woche Erzählzeit, die dazwischen liegt, ist nichts Großes geschehen, und dennoch ist es so, als fiele ein Raumschiff nach hundert Jahren Irrflug durch das All zufällig in das Loch zurück, aus dem es startete. Was in dieser Woche geschieht, ist groß und klein zugleich. – Schocher schreibt dazu:

*Reisender Krieger ist Odysseus, der umherirrt 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.*

*Ithaka ist die Schlafstadt, von der er montags aufbricht und samstags heimkehrt, aber nicht die Heimat, die Odysseus vermißt.*

*Penelope: seine Frau, die zu Hause auf ihn wartet oder auch nicht.*  
*Der Zyklop: Kriegers Firma «Blue Eye», deren Signet ein stilisiertes Auge ist, das ihn begleitet, überwacht und beherrscht.*

*Troja: Kriegers Vergangenheit als Legionär in Algerien, die verdrängte Schlacht, die ihn wieder einholt.*

*Der Gefährte: sein Kollege Don Costa, der Kriegers Job durch zynische Jokes demaskiert.*

*Der Seher: ein verirrter Boddhisvata, der seine fernöstliche Message nicht an den Mann bringt und daran zerbricht.*

*Calypso/Circe: die Coiffeuse, die Kriegers sinnenleertes Leben und die «Arschlochigkeit dieser Welt» auf einen Nenner bringt. – Eine Doppelfigur, weil sie zwar «Männer zu Schweinen macht», aber diese «Scheißkerle» dennoch liebt.*

*Nausikaa: das Bauernmädchen, das dem Gestrandeten ein neues neues Land zeigt, das vielleicht die gesuchte Heimat ist, die er aber nicht mehr erkennen kann oder will.*

*Der Hades: Zürichs «Shopville», die unterirdische Geisterstadt, wo Krieger inmitten gespenstischer Alkohol-Leichen einen neuen Weg und einen Sohn findet:*

*Telemach, den Rock-Drummer, der Krieger durch seine letzte lange Nacht geleitet und den er schließlich als sein eigenes, freieres Spiegelbild, als Sohn akzeptiert.*

Krieger begegnet in dieser einen Woche einem Seher, trifft Nausikaa und findet einen Sohn, so daß diese Woche eine besondere ist. Aber jede Woche wird diese besondere sein, jede Woche wird diese Ereignisse erzählen können, die Schrift dieser Erzählung tritt jede Woche hervor und wird wieder verwischt. An etwas Griechisches habe ich zuerst gedacht, weil Krieger gleichmütig ist.

Der Boddhisvata ist ein vollbärtiger Tramper, der auf ein höheres Einverständnis rechnend zu Krieger ins Auto steigt. Wenn der CX steht, macht er gerne ein paar leichte Schritte über das dünne Autoblech. Auf einem Parkplatz will er Krieger auf das rührendste davon überzeugen, daß dieser mit ihm schlafen müsse. Später hält Krieger kurz an, um Boddhisvata rauszuwerfen – es muß nicht gezeigt werden, wie es dazu kommt. Boddhisvata macht auf dem Feld einen Kopfstand und stimmt einen Klagesingsang an, der an den Schlaf der Welt rührt, ohne gehört werden zu können. Der Boddhisvata will tatsächlich eine *Message an den Mann bringen*, und indem Krieger sich nichts verkaufen läßt, gibt er der Person des Trampers etwas zurück.

Das Bauernmädchen, das Schocher Nausikaa nennt, nimmt Krieger mit zu ihren Eltern auf einen Bauernhof in den Bergen. Nach dem Melken nimmt die Familie mit dem Gast das Abendessen ein, Krieger fragt danach, ob er rauchen darf, und bietet an, *Blue-Eye*-Proben herzuschicken. Der Bauer lehnt ab, das brauche man nicht hier oben, Krieger schlägt Rasierwasser vor, weil bei der kalten Bergluft nach dem Rasieren die Haut so juckt ... Als er zum Übernachten in das Dachzimmer steigt, schenkt er dem Mädchen ein kleines Fläschchen – vielleicht Eau de Cologne. Mehr nähert er sich ihr nicht, nicht, weil sie ihm so viel bedeutet, was eine pathetische Form der Annäherung wäre. Krieger ist, das Wort auf die Leberskunst angewendet, ein Profi.



Krieger fährt die ganze Woche herum mit seinen Pröbchen; am Abend, wenn er nicht im Hotelzimmer vor dem Fernseher liegen will, geht er in die Lokale. Er trinkt und kann damit umgehen, daß es nichts Wirkliches gibt. 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.

Harun Farocki

«Als ich die kleingeschnittenen Pfefferschoten zusammen mit gehackten Zwiebeln ins heiße Öl werfe, treibt mir der scharfe Dampf Tränen in die Augen. Heimweh? Ich habe mich in den letzten zwei Jahren ganz gut in dem Städtchen zurechtgefunden, gute Freundschaften geschlossen – ich fühlte mich in dieser Ambiente unendlich wohl und gelöst.

Als einziges Souvenir habe ich diesen Zweig Peperoncini aus meinem ehemaligen Garten mitgebracht.

Halte ich nichts auf mein Vaterland? Ich stehe mit meinen Gefühlen nicht allein, auch Markus fühlt sich hier nicht wohl. Diesmal versteht er mich. Wieso sind wir nicht stolz darauf, Schweizer zu sein? Die Zweifel müssen tief liegen. Ich bin nicht nur nicht stolz auf diese Heimat, ich hasse sie.

Ab und zu wurde ich auf mein Land hin angesprochen, nicht aus Aggression, die Leute kannten mich ja schon, und ich hatte viele Freunde gewonnen, sie wollten es einfach von mir genauer wissen. Da ich Schweizer war, mußte ich doch über Seveso, Schwarzenbach, die Fluchtgelder, die geraubten Kunstschätze, die geflüchteten Neofaschisten mehr wissen als sie. Sie glaubten, ich könne ihnen beweisen, daß Italien, ihre Patria, schuld sei an dieser Misere; sie trauen ihrer Heimat so wenig wie ich meiner. Es wäre einfach gewesen, die Schuld auf die Italiener selbst zu schieben, als Schweizer war man dazu schon fast programmiert. Ich wollte dies aber nicht, im Gegenteil, ich verkündete lautstark und jedem, der es hören wollte, daß ich es eine Sauerei fände, wie die Schweiz die Schwächen Italiens ausnütze, wie sie erzkapitalistisch die Fremdarbeiter aussauge und dazu schamlos die Faschisten begünstige. Schon unter Mussolini sei das so gewesen, die Schweiz habe als erstes Land die Eroberung Abessinians anerkannt.

Mit der Zeit wurde ich jedoch immer seltener mit solchen Fragen angegangen. Ich dachte mir erst, sie wunderten sich, weil ein Schweizer so heftig auf sein Land fluchte, bis ich eines Tages, eines Nachts, eines Besseren belehrt wurde.

Im Städtchen kannte ich viele Kommunisten. Das war auch nicht schwierig, besaßen sie doch im Gemeinderat eine komfortable Mehrheit von über 60 Prozent, und fast alle Jungen wählten PCI. Das Städtchen lag gemütlich in die Landschaft eingebettet, es hatte viele Kirchen drin, viele Kapellen drum herum, die Bevölkerung lebte von der Landwirtschaft und einer großen Möbelfabrik außerhalb der Mauern.

Die Leute aßen gern gut, die älteren Frauen waren schwarz gekleidet, kurzum, ein Fremder hätte nicht schnell geglaubt, daß hier zwei Drittel der Bevölkerung Kommunisten waren – oder wenigstens für die Partei stimmten. Im zweiten Sommer meines Aufenthalts veranstalteten die Kommunisten ein großes Sommerfest im Stadtpark draußen. Der Reingewinn sollte ihrer Zeitung, der «Unità», zukommen. Ich hatte zu dieser Zeit Besuch: Gaudenz, der Journalist, für den ich ab und zu knipsen konnte. Wir aßen und tranken lange bis in die Nacht hinein und entschlossen uns erst spät – und eher auf mein Drängen hin –, die Festa zu besuchen.

Draußen war's wärmer als drinnen: Obwohl schon Mitternacht, war der Stadtpark noch voller Menschen. Lampions und rote Fahnen hingen in den Bäumen. Die Kapelle spielte zum Tanz. Am Ausschank hing ein großes Schild mit einem Spruch von Togliatti: «Veniamo da lontano e andiamo lontano.» Die Bedeutung verstand ich erst am Schluß des Abends.

Ich stellte Gaudenz dem Bürgermeister und seinen kommunistischen Stadträten vor, wir wurden zum Wein eingeladen. Gaudenz stellte Fragen und hörte den Erklärungen zu, ich versuchte mich bei einem Glücksspiel, holte die Wirtin einer Osteria zum Tanz. Die Kapelle spielte zwei Stücke, als letztes «Bella ciao», dann packten die Musiker ihre Instrumente zusammen. Die Leute verließen allmählich in Gruppen den Park, das Fest war aus.

Ich kehrte zu Gaudenz zurück, der immer noch mit einem vollen Glas unter dem Togliatti-Schild stand und sich anscheinend bestens unterhielt. Einige meiner Freunde begannen mit Aufräumen, und ich half mit, Stühle und Tische in eine leerstehende Kirche zu tragen. Es wurde zwei Uhr, der Park war jetzt leer, aber noch hell erleuchtet. Nur noch das Kader, die Leute der Partei standen herum – und wir zwei Schweizer.

Ich will nach Hause. Als ich zu Gaudenz zurückkehrte, tritt der Bürgermeister hinzu und bittet uns zu bleiben, es gebe gleich für alle noch was zu essen, sie würden sich freuen, uns als Gäste der Partei zu empfangen. Er lacht verschmitzt. Es gebe Fagioli mit Cotiche und Bruschette. Gaudenz und ich schauen uns an, das können wir nicht gut ausschlagen. Wir begeben uns zu dem einzigen langen Tisch, der noch stehengeblieben ist und an dem sich nach und nach die ungefähre 40 Leute schwatzend und trinkend niedergelassen haben. Wir müssen uns in die Mitte, gleich neben den Bürgermeister setzen. Uns schräg gegenüber sitzt ein großer Mann mit einem roten Hemd, er scheint ein bißchen angetrunken. Ich habe ihn noch nie im Dorf gesehen.

Die Mannschaft vom Ausschank bringt neue Tischtücher, Flaschen und Gläser und die ersten Portionen der Fagioli, die sofort uns zugeschoben werden. Das Verhängnis beginnt: Der Bürgermeister, lauter als sonst, halb zum Volk gewendet, spricht, daß er sich freue, uns als Gäste aus der Schweiz zu empfangen und daher als erste zu bewirten. Der Rothemdige hat schon vorher argwöhnisch geguckt, aber jetzt, wo er versteht, woher die zwei Fremden stammen, reißt es ihn förmlich vom Stuhl. Haben die anderen vierzig kaum zugehört, was der Bürgermeister halboffiziell verkündet hat, so kehrt jetzt auf einen Schlag nächtliche Stille im Stadtpark ein! Der Rote brüllt in die gelähmte Tischrunde hinein, das sei noch nie vorgekommen, was er jetzt hier sehe, ob sie eigentlich noch bei Sinnen seien, wo denn ihr kommunistisches Gewissen, ihr Auftrag geblieben sei, ob sie sich bewußt wären, was für Leute sie hier an den Tisch gebeten hätten. Ignoranti seien sie!

Und jetzt packt er aus: Zwei hergeschmeite Schweizer, von denen niemand was Genaues wisse, Schweizer! Seveso, Nationale Aktion, Devisenschieber, Kapitalismus – alles kommt hoch. Ich blicke Gaudenz verstohlen an, er starrt geradeaus. Der Rote schreit noch lauter weiter: Und er? Er, Parteimitglied, schufte elf Monate im Jahr in den belgischen Kohlenminen, baue dort eine neue Zelle auf, sende das Ersparte nach Hause und einen Teil sogar an die Partei, an diese Partei hier – mit einer kreisenden Handbewegung zeigt er auf alle –, und was tun sie hier? Machen es sich gemütlich, feiern Feste, fressen und laden dazu noch Schweizer ein. Erzfeinde der Kommunisten, Schweizer, die möglicherweise gerade von der Rendite der belgischen Kohlenmine leben. Ein Skandal sei das! Und das sei seine Schuld, brüllt er dem Bürgermeister ins Gesicht. Darauf packt der Rote seinen Stuhl, schmeißt ihn über unsere Köpfe in den Park hinaus, wo er auf den Tanzboden kracht. Mit bebenden, leiser werdenden Worten spricht er seinen Schlußsatz, sein Urteil: Es sei an ihnen zu entscheiden, wer hier an den Tisch geladen werde, er als Compagno sincero oder – er zeigt auf uns – oder ihr aller Klassenfeind.



die Schweizer! Er bleibt schmaufend stehen und stützt sich mit seinen muskulösen Armen auf den Tisch. Kein Laut ist zu hören, kein Mensch bewegt sich – ich möchte in den Boden versinken –, das Fest ist vorbei, das ist klar. Der Rote hebt den Kopf, noch immer kein Laut. Macht er Anstalten wegzugehen? Ein Ruck neben mir: Gaudenz erhebt sich, ganz weiß im Gesicht, «Basler Nachrichten», «Bund», «NZZ», schwer verwundet. Ich schaue mich um, ich habe doch Freunde hier, Compagni, hilft mir denn keiner? Ich kann nicht so davonlaufen, ich lebe doch hier! Mit leiser Stimme beginne ich selbst: «Ti capisco bene, compagno, ma non tutti i svizzeri sono uguali –» Ich will weiterfahren, suche nach Worten, doch ich brauche sie nicht mehr, jetzt beginnen alle auf einmal zu sprechen, innerhalb einiger Sekunden geht die Stille in einer tosenden Diskussion unter. Jeder steht auf, Hände schnellen in die Höhe, ein Riesenmais bricht aus. Wie nach einem Blitzschlag setzt nun der Donner, der Orkan ein.

Es bilden sich erregte Gruppen, ich habe nichts mehr zu erklären. Freunde stürzen auf mich zu, andere halten Gaudenz zurück. In dem Tumult ergreift mich Giovannino bei der Schulter und brüllt mir ins Ohr: «Mach dir nichts draus, er ist betrunken, es ist nichts geschehen.» Ich schreie zurück: «Er ist nicht betrunken, es ist alles wahr, er hat gesagt, wie es ist, es stimmt! Auch ich denke so!» Giovannino schüttelt den Kopf: «Weißt du, in den Minen wird man so. Du denkst nicht so! Die Minen haben ihn aggressiv gemacht!» Ich winke ab, es hat keinen Sinn. Der Rote hat recht. Er ist umringt von etwa zehn Leuten. Man sucht ihn zu beruhigen. Der Bürgermeister steht neben mir, er blickt stumm und unsicher von einer gestikulierenden Gruppe zur andern. Wo soll er sich anschließen? Wo ist seine Mehrheit? Er bemerkt mich, lächelt gequält und zieht sich von mir zurück. Ich greife nach meinem Glas.

Zwei Stunden später können Gaudenz und ich uns zurückziehen, die Compagni stehen immer noch in Gruppen im Park, die Gespräche sind ruhiger geworden, ans Essen hat niemand mehr gedacht. Enttäuscht trägt die Küchenmannschaft den großen Topf mit den Bohnen gegen das aufkommende Morgenrot. Im Vordergrund steht immer noch Togliattis Spruch: *Veniamo da lontano e andiamo lontano.* Die Hälfte hat sich bei uns entschuldigt, die andere hat den Roten beruhigt, mit ihm selbst habe ich nicht sprechen können.

Am nächsten Tag, es war Sonntag, blieben Gaudenz und ich bis zwei Uhr zu Hause. Dann, als der Corso menschenleer war, verließen wir das Haus, nahmen seinen Wagen und fuhren in ein 20 km entferntes Dorf. Wir aßen Spaghetti mit Trüffeln und Geflügel am Spieß. Zum Dessert gab's Eis und Amaro und Kaffee. Gaudenz bezahlte alles, er bemerkte, die Lira sei ja wieder gefallen, da könne er es sich leisten. Ich bedankte mich.

Aus: *Die Migros-Erpressung*, von Marcus P. Nester und Clemens G. Klopfenstein. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980 (= rororo thriller 2523).

Filme, auf die sich die im folgenden protokollierte Unterhaltung bezieht:

*Geschichte der Nacht*, von Clemens Klopfenstein (s. a. *Filmkritik* 270, Juni 1979, S. 281 f.).

*Reisender Krieger* (Kamera: Klopfenstein).

*E nachtlang Füürland* (*Eine Nacht lang Feuerland*), von Clemens Klopfenstein und Remo Legnazzi.

*Tranes – Reiter auf dem toten Pferd*, siehe Seite 237 f.

Harun Farocki: *Ich bin neulich in der Nacht von München nach Berlin mit der Eisenbahn gefahren, an der Grenze, da wo Bayern etwas hügelig ist, lag noch eine Schneedecke. Zwei Waggons vor mir war ein elektrischer Kontakt kaputt, es ist ein Dieselzug, also wird es ein Kabel zur Versorgung des Zuges gewesen sein. Von diesem kaputten Kontakt gab es eine Folge kleiner Funken und ab und zu, wenn der Zug schlingerte, einen großen Blitz, der das Schneefeld ein paar hundert Meter tief erleuchtete. Das sah und hörte sich vom Zug aus großartig an, es müßte auch toll sein, wenn ein solcher Zug an einem in großer Entfernung vorbeifährt. Ich wußte, dies ist ein Bild für dich, ich habe dir diesen Augenblick sozusagen gewidmet. – Wie ist es zu Geschichte der Nacht gekommen?*

Clemens Klopfenstein: Wir drehten 1970 einen Dokumentarfilm in Basel, da ging es um das letzte Varieté, das dann geschlossen wurde. Da behielt ich etwas Material übrig und entdeckte das Kodak-Four-X-Material. 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. Da war ich noch voll auf den Melville abgefahren, von mir aus hatte es etwas mit Melville zu tun. Ich wußte, daß ich etwas wie er nie würde machen können – das heißt: später an der Filmschule habe ich einen fünfzehnminütigen Melville-Film gedreht, *Nach Rio* heißt er, da ist einer, der flieht angeschossen durch die nächtliche Schweiz ... Immer wenn ich Nächte durchmachte, 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, als Maler kriegte ich ein Stipendium nach Rom. Und da habe ich die Nacht von Rom entdeckt, das hat mich eingenommen. So könnte ich heute nicht mehr drehen, denn später, wegen der RAF und der Brigade Rosse wurde es furchtbar. Fünfmal ist das Überfallkommando gekommen, einmal ging es ganz knapp, noch eine falsche Bewegung, und da wäre ich erschossen worden. Bei *Reisender Krieger*, bei dem Drehen in Zürich, da hat die RAF sich bei einem Überfall als Filmequipe getarnt, mit einem Rollstuhl, und wir hatten auch einen Rollstuhl, das war furchtbar ...

*Schon Vigo und Kaufman haben einen Rollstuhl benutzt, um unauffällig zu drehen. Heute gibt es bei jedem Kameraverleih einen Rollstuhl, für einfache Kamerafahrten. Das sieht merkwürdig aus, daß ein Rollstuhl zum Filmmachen gehört ... Euer Buch Die Migros-Erpressung ist Kurt Früh und Werner Sauber gewidmet.*

Das sind zwei Leute, die am Schweizer Film gestorben sind. Früh hat in der



Schweiz fünfzehn Spielfilme gemacht, ein bißchen im René-Clair-Stil, er kam ein bißchen zu spät. Mit der Präsens-Film ging es schon bergab und die Filme aus der Kriegszeit waren schon vorbei, dann hat er noch den Niedergang des Schweizer Films erlebt, teilweise mitgefilmt. Er ist dann an die Filmschule Zürich geschwemmt worden und war da mein Lehrer.

*Ich bin mit Werner Sauber an der Filmakademie Berlin gewesen. Er hat dort einen sehr schönen Film gedreht, den es dort im Archiv gibt: Der einsame Wanderer, ein Film der (sich) an Murnau erinnert. Er versucht in den Häusern, die es heute gibt, eine vergangene Filmwelt zu entdecken. – Aber ich würde dem widersprechen, daß Werner Sauber am Film gestorben ist.*

*Als ich euren Roman las, fiel mir auf, wie sehr etwas Geschriebenes von der Handlung und Konstruktion abweichen kann; bei einem normalen Film mit Handlung dagegen folgt die Kamera immer der handelnden Person. Davon versucht ihr bei Reisende Krieger wegzukommen. Wenn Krieger irgendwo ist, sind die anderen Leute und die Dinge des Ortes genauso wichtig wie er.*

*Wie ging es zu: einmal spricht eine Frau in einem sehr vollen Lokal Krieger an. Hatte sie Stichworte für ihren Text, hat sie geprobt?*

Das war Wahnsinn! Ich will sagen, sie weiß heute noch nichts davon, daß sie gefilmt worden ist. Das war alles Zufall. Der Ton wurde meistens mit einem Knopflochmikrofon in der Sakkotasche vom Krieger aufgenommen, mit einem Ziertuch drüber. Die Frau hat die Kamera nicht gesehen, das weiß ich, sie hat mich zwar reinkommen sehen, aber das ist die einzige Stelle, bei der ich die Kamera auf den Tisch gestellt habe, ist auch ein bißchen von unten, so Ozu-Stil. Der Krieger hat mit ihr gesprochen und gesprochen, wir wußten nicht, über was. Es war ein bißchen eine schlimme Stimmung, da war eine Gruppe links von uns, die wollten nichts von uns wissen. Die Frau ist eine ältere Dirne.

*Die Frau hat etwas gesagt wie: Ich habe dich angesprochen wegen deiner schönen Augen ... Aus der Nähe gefälltst du mir nicht so sehr. – Es gibt eine Szene, da stehen Krieger und der Rock-Drummer in der unterirdischen Passage an den Telefonzellen, da passiert es, daß ein Mann aus der Zelle einen Gegenstand auf euch zu wirft – ein Kofferradio; er kommt heraus und sammelt die Reste auf. Ein paar Leute auf dem Weg zur Arbeit helfen ihm dabei.*

Wir sind fast zusammengebrochen, das glaubt uns ja keiner, daß das Zufall war. Der Schocher hat sich den Mann angesehen, in den Aufnahmen, die wir nicht verwendet haben: er hat vorher schon immer telefoniert und irgendwelche Nummern gewählt, dann sein möglicherweise sehr neues Kofferradio hingestellt und den Leuten Musik vorgespielt. Das war morgens um fünf, da werden die sauer reagiert haben. Und dann, stellen wir uns vor, hat es bei ihm ausgehängt und da schmeißt er dieses Ding hinaus, und mir noch in die Kadrage.

*Etwas gezittert hast du schon. Man merkt auch, daß die Darsteller etwas erschrecken.*

Sie verlieren für einen Augenblick den Faden.

*Dann sagt Krieger etwas wie: Der ist auch nicht glücklich. Der Mann mit dem jetzt kaputten Kofferradio geht in die Zelle zurück und wählt eine Nummer. Er würdigt euch keines Blickes.*

*Dann gibt es Circe, die Coiffeuse. Sie sitzt in einem Drehstuhl, wendet sich hin und her vor lauter Ausdenken und kritisiert das Leben von Krieger. Manchmal schaut sie zur Kamera herüber wie: Jetzt ist es wohl genug –*

– zur Regie, zum Schocher –

*– ja, und von dort kommt kein Zeichen, also macht sie weiter. Einerseits wird davon ihr Sprechen durchsichtig, das Erfundene des Sprechens. Außerdem ist es wie bei der Polizei, wenn man etwas zum zehnten Mal sagen kann, wird es wahrer.*

Das hat mir gefallen bei diesem Film: das Bis-zum-letzten-Auskosten. Ich habe drei volle Kassetten gehabt und habe gesagt: jetzt können wir 35 Minuten drehen. Dann habe ich gesagt: jetzt brauche ich eine halbe Stunde zum Wechseln, und habe wieder drei Kassetten geladen und dachte, jetzt kann man was draus machen. Aber wir haben nochmals drei Kassetten auf diese Frau verbraucht. – Wir haben für den Film 144 Kassetten zu 120 Meter verdreht, dabei, um zu sparen, noch mit 24 Bildern pro Sekunde aufgenommen. Das sind etwa 27 Stunden Material.

*Der Darsteller des Krieger, Ziegler, er war so inspiriert, daß er selbst Lust hatte, durch die Nacht zu laufen und etwas anzufangen?*

Ja, das ist ein Profisäufer, der kann voll durchhalten. Er kann nur nicht Auto fahren, das hat der Tonmann gemacht.

*Ja, die Autofahrten zu Beginn sind anders als der übrige Film, die Einstellungen aufwendiger, etwa: die Kamera fährt hinter dem Citroën CX her, auch eine Fahrtaufnahme von erhöhtem Standpunkt aus ...*

Am Anfang war da ein ganz normales Drehbuch, und der Schocher wollte einen Tiefaster mieten, um da den Wagen draufzusetzen und den fahrenden Wagen aus allen Richtungen drehen zu können. Und da hab ich gesagt: ich hab keinen Assistenten, wir sind nur zu zweit, und das geht nicht so.

Ja, es ist nicht ein Hirnfilm gewesen, der dann nur noch gedreht worden ist, wir haben uns total ausgesetzt. Die haben mich oft ganz allein sitzen lassen. Zum Beispiel die Szene, bei der Krieger in der Mitte der Straße entlang geht und ein bißchen schreit, so klagende Töne von sich gibt, da dachte ich immer, der Schocher ist hinter mir. Es war Polizeistunde, die Autos fuhren aggressiv los, und da war kein Mensch in meinem Rücken. Hugo Sigrist, der Tonmann, und Schocher sind die Autos holen gegangen, denn es war verabredet, daß der Krieger die Treppe zu einer Kirche hochsteigt, und da war das Licht weggegangen. Sie holten das Teamauto und den CX, um mit den Scheinwerfern die Treppe zu beleuchten, sonst wäre es mit dem Drehen aus gewesen. Währenddessen war das Tonbandgerät in der Tasche vom Krieger und lief weiter. Es gab bei diesem Film nicht den organisierten Schutz, den es beim Filmen üblicherweise gibt. So war es auch bei den Provokationen am Ende des Films, am Limmatkai, wo einer sagt: Schweizer Fernsehen ist Scheiße. Auch mit den Dirnen hatte ich große Schwierigkeiten. Die gehen natürlich immer auf mich los, auf die Kamera.



*Kannst du dich im Leben, ohne Kamera, ebensogut aussetzen?*

Ich kann kaum in die Ferien gehen, ich muß alles motivieren: alles zum Filmen. Wenn ich in Kneipen bin ohne Kamera, denk ich mir wenigstens, was Film sein könnte. Ich fühle mich viel sicherer, wenn ich das Ding auf der Schulter habe. Ich kann mich hinter den Sucher klemmen, und dann bin ich in einer anderen Welt. Ich vergesse dann auch Sachen, die mir gefährlich werden könnten, ich sehe dann wirklich nur noch das Bild.

*Wie ist es mit der Kadrage?*

Ich komme von der Kunstakademie, und dann habe ich noch eine Kameraschule mitgemacht. Und da wird einem eingebleut, daß es Stile gibt. Wenn du einen Stil hast, dann bist du zwei Jahre aktuell, und dann bist du schon weniger aktuell. Vielleicht gibt es das heute weniger, weil weniger in Studios gedreht wird, und das Licht prägt den Stil.

*Vielleicht ist der Regisseur heute der Stil, der nach zwei Jahren vorbei ist. Ich denke, die Kamerastile manifestieren sich heute nicht mehr, aber das Stilhafte durchzieht die Filme wie Redensarten ...*

Nehmen wir die lange Einstellung in Melvilles *Der Teufel mit der weißen Weste*. Ich warte sicher schon darauf beim Sehen: es gibt da zwei Stellen, an denen die Inszenierung und der rund 10 Minuten lange Kreisschwenk auseinanderlaufen. Man spürt den Reflex des Kameramanns. Es gibt da einen Reißschwenk, der wohl nicht vorgesehen ist. Sie wollten solch eine Einstellung unbedingt versuchen, und das gefällt mir, das Spielerische.

Ich will immer Räume machen. Ich kann nie etwas plan aufnehmen, ich habe immer Lust, einen Raum aufzunehmen, indem ich mich gegen die Achse stelle.

*Habt Ihr die Leute, die da mitspielen, vorher gekannt oder auch beim Drehen welche kennengelernt?*

Schocher kannte die Leute, zum Beispiel die Bauern in dem Bergdorf. Es ist wunderbar, wie man spürt in dem winterlichen Bergdorf, daß es jetzt bald Nacht wird. Das Mädchen, das da melkt, ist nicht die Tochter dieser Leute. Wir haben sie beim Seminar abgeholt – sie wird Lehrerin – und zu den Leuten verfrachtet, und es klappte sofort. Wir haben das Nachtmahl an einem Abend aufgenommen. Der Krieger hat wirklich nur warme Milch gekriegt – der trinkt ja nie warme Milch sonst. Um acht geht man da ins Bett, und wir zeigen, wie er da mit dem Bauch voll warmer Milch auf dem Bett sitzt, das wäre eine furchtbare Nacht für ihn geworden.

*Der Krieger zeigt einen nüchternen Respekt für die Leute. Er hat es auf sich genommen für die Leute, warme Milch zu trinken.*

*Es ist etwas anderes, ob man erzählt: ich sah gestern einen vom Kirchturm springen, oder: gestern ist einer vom Kirchturm gesprungen. Es gibt bei euch das Wunder des Tatsächlichen. Tatsächlich gibt es eine Schlägerei auf dem Fest der spanischen Gastarbeiter. Und tatsächlich gibt es das: man geht auf ein Fest, und in der Vorhalle kann man die Bilder finden, die man bei einer inszenierten Filmerzählung inszenieren würde: Leute, die langsam zum Ausgang streben ...*

Schocher und ich, wir haben uns dabei gestritten. Raus, wo die Penner sind, hin zum Leben, nächtelang herumstehen, das gefällt mir, aber manchmal finde ich es ausbeuterisch. Bei diesem Spanienabend gab es diese Schlägerei, da gab es einen, der mit blutender Nase in der Ecke lag, und da sollte ich draufhalten, und habe nach zehn Sekunden gesagt: ich kann das nicht. Wir haben dann wieder aus der Totalen gefilmt. Ein Spanier hat sich über uns aufgeregt und den Tisch, auf dem ich stand, umgekippt. Ich bin mit meiner neuen unversicherten Kamera in die Leute gefallen, es ging noch gerade gut. Ich habe ihn verstanden, die ganze Geschichte zwischen den Spaniern ging ja niemanden etwas an, es war eine Liebesgeschichte. Wir stehen die ganze Nacht mit den Obdachlosen rum, aber am Ende gehen wir doch noch ins Hotel.

*Aber in den Bildern ist etwas, das sich zum Bilderraub bekennt. An mehreren Stellen macht der Film deutlich, daß die Kamera ein Verhalten erst auslöst. Wobei es interessant ist, daß eine kleine Kamera schon als ein Zeichen der ganzen offiziellen Sphäre genommen wird: das Fernsehen, die Polizei, Benehmen und Danebenbenehmen.*

Ich habe schon einmal 1974 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. Noch etwas: der Krieger läuft in der weißen Kleidung herum, das mußte ich haben, weil in der Nacht siehst du kaum etwas, und während der Aufnahme ist das Licht (im Sucher) noch einmal fast um die Hälfte vermindert. Hätte er nicht die weißen Sachen angehabt, ich hätte ihm mit der Kamera nicht folgen können. Wir haben nach 40 DIN belichtet, das ist bei dem Four-X-Material drei Blenden unterbelichtet. Und da machte das Labor kaum noch mit. Sie konnten es sich aus Renditegründen nicht erlauben, es langsam durchlaufen zu lassen, also haben sie es fast gekocht, und das hat manchmal Schlieren gegeben. Ich will jedesmal etwas anderes machen – mit Schocher war es zum ersten Mal die 120-Meter-Kassette, der Direktton, Highspeedoptik, weitwinklig. Bei *Eine Nacht lang Feuerland* war es die Farbe und das 25mm-Objektiv. Ich wollte versuchen, ob ich einen Vorgang, wenn drei Leute miteinander sprechen, kriegen kann, wenn ich dabei bin, also mich unter ihnen bewege. *Transes* ist für mich mein erster Direkttonfilm. Wenn da die Lokomotive kommt und schnaubt, in den verschiedensten Tonfällen, das ist für mich wie der Anfang des Films, wie *L'Arrivée d'un train ...*





TRANSES – REITER AUF DEM TOTEN PFERD. BRD/Schweiz, 1982; Regie: Clemens Klopfenstein. – 16mm, Schwarzweiß, 86 Minuten.

Mit dem Auto durch die Nacht. Der Blick schweift über die Landstraße bis hin zur schwachen Linie des Horizonts. Die Bahn ist kurvig geschwungen, die Straßendecke uneben. Schnell wird man in die Bewegung des Fahrens hineingezogen, spürt den Effekt leichten Schwindels.

In der Dunkelheit fährt ein Moped über die Straße einer Ortschaft; aus überhöhter Perspektive sieht man es, vom Geräusch angekündigt, im Bild auftauchen und ein karges Lichtfeld von Straßenlaternen durchqueren. Die Kamera wird hier in ihren Bewegungen zum Subjekt, sie steigt Treppenstufen hinab, verharrt in einem Raum, in den graues, dämmriges Morgenlicht einfällt. Außerhalb startet ein Wagen; aus der Distanz wird gezeigt, wie er wendet und abfährt. Dann in seinem Innern: Durch die Frontscheibe gefilmt ist eine Fahrt vorbei an namenlosen Orten, über Straßen am Stadtrand, Ausfallstraßen durch Siedlungen, unter den feinsten Veränderungen morgendlichen oder abendlichen Zwiellichts, manchmal in Ländern, wo man auf der linken Seite fährt.

Später fährt das Auto an einem Industriebau vorbei, einer großen Halle. Sie ist vor einem aufragenden Bergmassiv gelegen, das den Bau wie ein dunkler, ungleichmäßiger Schattenriß umgibt.

Schwankend verläßt die Kamera, so als sei sie betont dem menschlichen Gang adaptiert, den Wagen und entfernt sich einige Schritte weit; er hat nahe der naß glänzenden Fläche einer Hafenanlage gehalten, im Hintergrund sieht man, in großem Abstand voneinander entfernt, erleuchtete Punkte. Eine Drehung seitwärts: nasse Ebenen, Hallen, Straßenleuchten.

Ein Zug, in dem die Kamerabewegung weitergetragen wird, durchquert gebirgige Landschaften. Die aus dem Fenster in der Perspektive der Fahrtrichtung gehaltene Kamera zeichnet die konkave Linie der gekoppelten Waggon auf. In den Kurven ist die hinter der Kamera auf der anderen Seite des Zuges steil ansteigende Bergwand sichtbar, vor der Kamera erstreckt sich ein zu einem Flußlauf hin abfallendes Tal. Weiden, Hütten, Waldsaum und Hintergrund sind oft schemenhaft und unscharf. Öfter passiert der lange Zug auf der am Hang gelegenen Gleisstrecke enge Tunnels. Manchmal ist schon vor dem Eintauchen in die Dunkelheit das andere Ende des Durchbruchs als sich bewegender Lichtfleck zu sehen. Bei der Ausfahrt senkt sich der Erd- und Steinwall allmählich wieder, der die Tunnelwand seitlich der Schiene noch ein kurzes Stück weit fortsetzt. Wie durch eine Blende, die sich nach unten versenkt, wird der Blick freigegeben. Monotones Rauschen gleichförmiger Geschwindigkeit.

In einer Bahnhofshalle. Die Menschen auf dieser Zwischenstation, innerhalb eines grauen, nächtlichen Szenariums bei diffussem Licht, bleiben entfernt und fremd; der Kamerablick setzt sie nicht anders als die weiten Ausschnitte topographischer Landschaftsaufnahmen ins Bild.

Grelles Sonnenlicht fällt schräg auf das Gestühl eines leeren Wartesaals. Die weni-



gen Reisenden achten kaum auf die Kamera, oder sie stellen sich gleichgültig. Ein gepreßtes, rhythmisches Geräusch habe ich anfangs für Atemzüge und den Ton eines schlagenden Herzens gehalten; man hört es kurze Zeit, bevor im folgenden Bild am Bahnsteig eine schwarze eiserne Lokomotive zu sehen ist, die stoßweise in weißen Wölkchen Wasserdampf abläßt. Sie fährt langsam an, seitlich gehen Bahnarbeiter vor ihr her, führen die Maschine, schließlich füllt die Dampflok beinahe das ganze Bild aus.

Die Abfahrt eines Zuges, mit der Kamera aus dem Abteiffenster schauend: Eine Beschleunigung ohne Rucken, begleitet vom einschläfernden konstanten Takt der Schienenschwellen; die Häuser des Ortes, den man verläßt, werden mit dem stetig zunehmenden Tempo immer spärlicher, dann sind nur noch weit verstreute, einzelne Gebäude zu sehen, die, gleich fernen Ausläufern, Knospungen der Stadt, tief ins offene Land hineinreichen. Sie sind als helle Punkte erkennbar.

Der Zug hält mit kreischenden Bremsen an einer Station. Sie besteht aus zwei kleinen Wartehäuschen, die Bushaltestellen ähneln, wie es sie zuweilen noch an Landstraßen zwischen Dörfern gibt. Zwei Männer mit Tüten unter dem Arm steigen hier aus. Es ist Abend. Von weitem sieht man die Lichterketten der nächsten Stadt.

Ein kurzer Aufenthalt. Die Kamera bewegt sich vom Vorplatz des Bahnhofes weg. Da sind Taxen abgestellt, man hört knatterndes Zweitaktergeräusch. Die Häuser in der Umgebung, der Platz, die Straßen können sich seit Jahrzehnten nicht sehr verändert haben, sie erinnern mich an Bilder der frühen Nachkriegszeit. An einer Kreuzung angekommen, schwenkt die Kamera zurück auf das Bahnhofsgebäude.

Wieder in der Bahn: Die Nähe von Personen, Mitreisenden im Abteil und im Gang, ihre aufs Objektiv gerichteten Gesichter erscheinen als bizarrer Eingriff in den weiten Blick.

Mitunter bildet der Ton ein Konzentrat, in das Geräusche aus dem nicht sichtbaren Raum außerhalb des Bildes hineindringen. Windbewegungen fließen ein, der Klang des Motors, Schritte des Filmenden und Fahrtdärm auf der Eisenbahnstrecke. Die verschiedenen orientalisches anmutenden Musikinstrumente, die eingespielt sind, sind für mich nicht erkennbar.

Die lange SchlußEinstellung ist eine für *Tranes* beispielhaft graphische Filmsequenz: die Perspektive einer schräg verlaufenden Linie vorüberziehender Telegrafmasten entlang der Bahnstrecke, darin die letzten Strahlen des Tages die Konturen der Masten schwarz vom Himmel abheben. Ein Dämmerungszeitraum ist in einer unveränderten Bildanordnung festgehalten, die sich bei abnehmendem Licht und mehrmaligem Schnitt in leicht variierende Entwicklungsgrade von Grobkörnigkeit und Grauwerten abstuft. Bilder wie diese führen graphische Zeichenfertigkeiten in der Bewegung fort, der Eindruck entsteht, als ob die pulverige Substanz von Kohle- oder Kreidestaub auf rauh strukturiertem Papier in das Flirren des Kornes auf der Leinwand versetzt werden könnte.

Jörg Becker

