

Peter Liechti

Künstlerische Assoziation

Eine Präsentation und ein Gespräch

Wenn ich hier einleitend ein paar Statements zur Filmerei abgebe, so erhebe ich damit keinerlei Anspruch auf allgemeinere Gültigkeit; ich versuche lediglich, in ein paar Sätzen *meine* bisherigen persönlichen Erfahrungen als Filmemacher und Kinogänger zusammenzufassen – und die Schlüsse, die ich daraus ziehe.

Sowohl bei der Arbeit wie im Kino hat mich die Erfahrung gelehrt, dass feste Regeln beim Film ebenso wenig Sinn machen wie die fortwährenden Versuche, allen Filmen eindeutige Kategorien zuzuweisen. Jeder Film erfordert seine eigenen Strategien und Konzepte, um das, worum es mir geht, am besten zum Ausdruck zu bringen. Und da bei mir zu Beginn eines Projekts meistens noch sehr offen ist, was ich genau zum Ausdruck bringen möchte, ist die Arbeit an einem Film für mich vor allem ein Klärungsprozess – auch in formaler Hinsicht. Voraussetzung dabei ist eine möglichst übersichtliche Versuchsanordnung. Innerhalb dieser Struktur arbeite ich dann eher intuitiv. Ich denke, dass es grundsätzlich reicht, wenn ein Filmemacher oder eine Filmemacherin sehr genau hinschaut und hinhört – auch auf sich selbst, und zwar in allen Phasen des filmischen Prozesses – , um seinen/ihren Weg zu einer persönlichen Filmsprache zu finden.

Bestenfalls erfahre ich im Kino etwas, was ich nur durch dieses Medium erfahren kann – also das Gegenteil einer simplen Imitation realer Abläufe oder gar eines Realitäts-*Ersatzes*. Ein interessanter Film schafft eine Parallel-Realität zur wirklichen Welt – fast möchte ich sagen: ergänzt unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit, reflektiert sie und fordert sie immer wieder neu heraus. Unser Blick wird erweitert um das, was wir normalerweise nicht sehen, vor allem aber nicht ausdrücken oder formulieren können. Auf dieser Ebene suche ich denn auch eine gewisse Identifikation im Kino: auf der Ebene einer Sichtweise, einer Herangehensweise an eine bestimmte Sache – und nicht in der manipulativen Identifizierung mit irgendeiner Ideologie oder den suggerierten Gefühlen eines Darstellers.

Im Kino geht es immer um Übersetzungsformen von Wahrnehmung und Perspektive; ich wünsche mir deshalb eine möglichst transparente Machart, eine persönliche, gleichsam signierte Einladung zum Mit-Sehen und Mit-Fühlen – und keine anonymen Mitteilungen. Ob in einem Film mehr



FILMAUSSCHNITTE

Peter Liechti nimmt in seinem Text Bezug auf konkrete Filmausschnitte. Annette Brütsch hat die Ausschnitte mit besonderer Berücksichtigung der Tonebene protokolliert. Die Zeitangaben beziehen sich auf die jeweilige DVD.

DISKUSSION

Das Gespräch mit Sabine Gisiger und Christian Iseli fand anschliessend an Peter Liechtis Präsentation statt.

dokumentarische oder mehr fiktionale Arbeitsweisen zum Einsatz kommen, interessiert mich nur wenig. Viel wichtiger ist mir das Gefühl, dass ich nie zu irgendeiner Position oder Identifikation gedrängt werde, sondern dass ein Vertrauensverhältnis entsteht zwischen Autor und Publikum. Eine Offenheit, die mir als Zuschauer die Möglichkeit belässt, meine eigene Welt mit einzubringen und mit zu reflektieren, während ich mich mitreissen lasse vom Bilderstrom auf der Leinwand. Erst wenn ich das volle Vertrauen in den Erzähler aufgebaut habe, mag ich mich auch voll auf seine Geschichte einlassen. Einen Film anzuschauen ist immer etwas Gegenseitiges: Der Film schaut zurück, schaut auch mich an, und ich möchte mich wohl fühlen unter diesem Blick von der Leinwand. Natürlich gilt dies auch für die neuen Flachbildschirme, also auch fürs Fernsehen.

Wenn ich Ihnen hier einige Ausschnitte aus meiner eigenen Arbeit vorstelle, so möchte ich damit nicht irgendwelche Thesen oder Theorien belegen. Die paar Beispiele sollen einfach die Entwicklung einer bestimmten Filmsprache über die letzten 20 Jahre hinweg veranschaulichen, aber auch deren Anpassung an die spezifischen Bedürfnisse jedes einzelnen Projekts.

Ich beginne mit meinem letzten Film *THE SOUND OF INSECTS – RECORD OF A MUMMY*, nach der Novelle «Wie ich zur Mumie wurde» des japanischen Autors Masahiko Shimada. Hier habe ich zum ersten mal mit einem Fremdtext gearbeitet, und zwar mit einem, den ich im Original nicht einmal selber lesen konnte...

Einführend erzählt Shimada in seiner Geschichte, wie im abgelegenen Hochland die mumifizierte Leiche eines Unbekannten gefunden wird, zusammen mit seinem Tagebuch. In diesem Tagebuch – einem eigentlichen Sterbe-Bericht – finden sich minutiöse Aufzeichnungen über die letzten zwei Monate im Leben des anonymen Toten, der vor einem halben Jahr offensichtlich Selbstmord durch Verhungern begangen hatte.

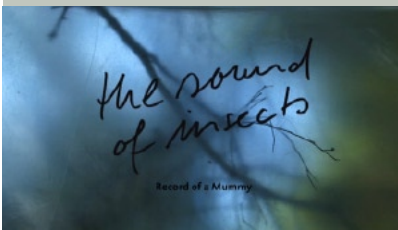
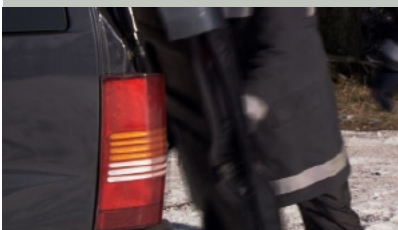
Der Film übernimmt diese Einführung und beginnt mit einer fiktional gedrehten Szene, die an herkömmliche Kriminalfilme erinnert. Damit wird dem Publikum erst einmal ein <objektiver> Blick auf das Geschehen gewährt; in weiten Landschafts-Totalen erhalten wir einen letzten Überblick über den Ort des Geschehens. Im Off schildert eine Frauenstimme in einer Art Polizei-Rapport, was sich hier abspielt respektive abgespielt hat vor einem halben Jahr. Dieses einführende Voice-over endet vor dem Filmtitel mit den Worten: «Im Folgenden werden die Aufzeichnungen des Toten zur Gänze wiedergegeben...».

Damit ist auch schon angedeutet, dass nach dem Titel eine klare Verschiebung folgen wird – nicht nur zeitlich, sondern vor allem auch perspektivisch: vom objektiven, nüchternen Bericht in die subjektive Welt eines fiktiven Protagonisten.

Ausschnitt 1:

THE SOUND OF INSECTS

0:01:20 – 0:04:05



Winterlandschaft, Polizeibeamte und Sanität sind anwesend. Eine Bahre wird zum Transporter getragen. Die Bahre wird abgestellt und die Leiche darauf (nicht sichtbar) von den Anwesenden begutachtet. Schliesslich wird sie eingeladen und die Autos fahren los.

Off-Text, gelesen von weiblicher Stimme in der Art einer objektiven, wenig emotionalen Berichterstattung:

Am 30. Januar letzten Jahres stieß der Fleischhändler S. auf der Hasenjagd im tiefverschneiten Hochmoor des Nordens auf eine halb verfallene Hütte aus Plastikplanen. Er dachte, das wäre ein guter Ort zum Rasten, guckte hinein, und entdeckte zu seiner Überraschung, dass schon jemand da war. Auf einer strohbedeckten Pritsche lag eine Mumie. Sie trug warme Kleidung und war mit einer feinen Schicht aus Staub und Rauhreif überzogen. Irgendwie war der Leichnam der Verwesung entgangen und völlig ausgetrocknet. Damit er zur Mumie werden konnte, hat er wohl schon zu Lebzeiten tüchtig abnehmen müssen.

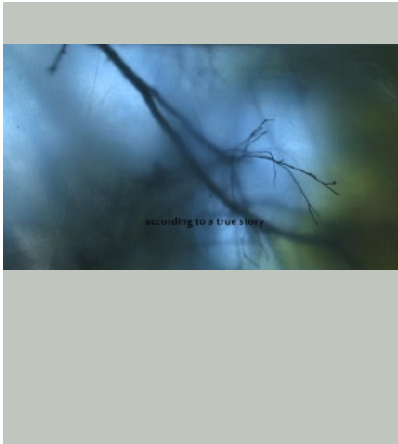
Winterlandschaft, das Polizeiauto und der Transporter entfernen sich auf einer schnurgeraden Straße.

Zwischen den Beinen des Toten lag ein Notizheft. Der Mann war so freundlich, einen gewissenhaften Bericht zur eigenen Todesursache zu hinterlassen. Aufgrund dieser Aufzeichnungen und der Leichenschau, kamen die Beamten zum Schluss, dass es sich um einen Selbstmord durch Verhungern handelte. Die Tat war minutiös geplant, das Motiv blieb jedoch unklar. Der Verstorbene war etwa 40 Jahre alt, 1,76 Meter groß und 36 Kilo schwer. Er war seit ungefähr 100 Tagen tot. Da es keinerlei Hinweise gab auf seinen Namen und Beruf, oder wie er früher ausgesehen hatte, war eine Identifizierung äusserst schwierig. Anscheinend wurde er von niemandem vermisst. Er schien von der Welt vergessen zu sein und man kann annehmen, dass er sich dessen sehr wohl bewusst war. Im Folgenden werden die Aufzeichnungen des Toten zur Gänze wiedergegeben.

Einblendung Titel:

THE SOUND OF INSECTS

RECORD OF A MUMMY, ACCORDING TO A TRUE STORY



Die gesamte Szene ist mit einem eher monotonen Soundteppich unterlegt. Der starke Hall und das Verschwimmen der einzelnen Töne vermitteln den Eindruck einer sehr weichen, in einer Kirche aufgenommenen Orgel. Ebenso erinnert die Tonfolge an traditionelle sakrale Choräle.

Ab hier wechselt die Perspektive radikal, und die Frage heisst von nun an: wie kann dieses Tagebuch filmisch nach-erzählt werden, die ganze Geschichte – angefangen mit den letzten Tagen des Toten in der Stadt, seiner anschliessenden Reise ins Hochland, die Ankunft im Wald, der Aufbau der Hütte – und schliesslich die endlos lange Zeit des Sterbens?

Ich wollte zuerst einmal selbst für eine gewisse Zeit mit der Kamera in den Wald gehen und die physische Präsenz der Natur, das Wetter, die Pflanzen, die Nacht, die Geräusche etc. möglichst <hautnah> nachempfinden, um dieses Gefühl dann später in möglichst suggestiven Bildern auf die Leinwand bringen zu können. Die äussere Welt des unbekanntes Protagonisten reduziert sich bald einmal auf ein paar Ausschnitte aus seiner nächsten Umgebung im Wald und das Innere seiner Hütte; mehr ist auch für die Zuschauer nicht zu sehen. Da ist kein Darsteller, der den Verstorbenen verkörpert und dem man einfach einen Film lang beim Verhungern zuschauen könnte. Das Publikum ist eingeladen, sich selbst in dieses Szenarium hinein zu versetzen, um den Wald in seiner grausamen Gleichgültigkeit ebenso <hautnah> und direkt nachempfinden zu können. Sehr willkommen war mir dabei die Konstruktion einer Hütte aus Plastikwänden; diese boten sich gleich als wunderbare «Projektionsflächen» an, durch welche sich auch die wechselnden Jahreszeiten und das Vergehen der Zeit visualisieren liessen: ich brauchte nur ein paar Plastikplanen aufzuspannen im Wald, um die fortschreitenden Veränderungen und Ablagerungen auf deren Oberfläche während der kommenden Wochen und Monate zu dokumentieren.

Wenn ein Mensch über längere Zeit völlig mit sich alleine ist, richtet sich sein Blick parallel zur Wahrnehmung der äusseren Umgebung auch immer wieder nach innen, auf sein eigenes <Kino>, das vor dem inneren Auge abläuft: Erinnerungsfetzen, Sehnsüchte, Träume. Diesen Zustand, die Wahrnehmung eines nur noch sich selbst überlassenen Menschen könnte man als <fluktuierend> bezeichnen – einmal ganz im Hier und Jetzt, dann wieder

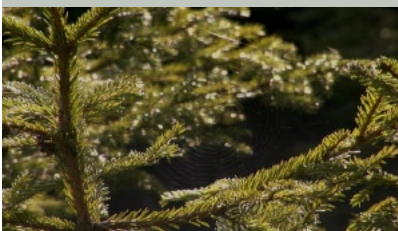
weit abschweifend, assoziativ, halluzinierend. Im Film habe ich versucht, dieses äusserst aktive, sprunghafte Innenleben des Protagonisten mit der stoischen Gleichgültigkeit der Natur in seinem äusseren Blickfeld zu kontrastieren. Mit der verfliessenden Zeit vermischen sich die verschiedenen Bildebenen mehr und mehr zu einer ganz eigenen, von der sichtbaren Welt fast gänzlich losgelösten Wirklichkeit.

Der folgende Filmausschnitt schliesst direkt an den ersten an, also an die Titelsequenz und dauert etwa bis Minute 11; spätestens bis zu diesem Punkt sollte die Geschichte, die Erzählform und der Rhythmus des ganzen Films etabliert sein. Während der ersten 10 Minuten (maximal) kann ich bei den ZuschauerInnen auf eine grosse Offenheit zählen – zumindest im Kino; noch wollen sie nicht gleich alles verstehen und einordnen, noch sind sie bereit, zu warten. Wenn ich es geschafft habe, sie in dieser Zeit auf meine ganz spezifische Erzählform einzustimmen, so werden sie mir auch weiterhin folgen, und ich darf mir innerhalb dieser Struktur sehr grosse Freiheiten erlauben. Habe ich es aber verpasst, das Publikum am Anfang an meine Sprache zu gewöhnen, werden sie schnell einmal ganz aussteigen und für den Rest des Filmes draussen bleiben.

Ausschnitt 2:

THE SOUND OF INSECTS

0:04:00 - 0:11:12



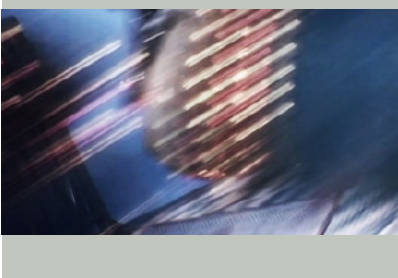
Nadelwald. Schwenk über sonnenbeschienene Äste. Danach Detailaufnahmen in einem Spielsalon.

Off-Text, gelesen von männlicher Stimme:

Erster Tag, 7. August. Ich habe aufgehört, zu essen. Letzte Mahlzeit an einem Imbissstand in der Stadt. Obwohl es das letzte Mal war, konnte ich nicht mehr essen als sonst. Weil es billig war, blieb mir eine ganze Menge Geld übrig. Es heisst, Geld könne im Notfall immer gebraucht werden. Doch da der Notfall bei mir bereits eingetreten war, verspielte ich den Rest im Spielsalon.

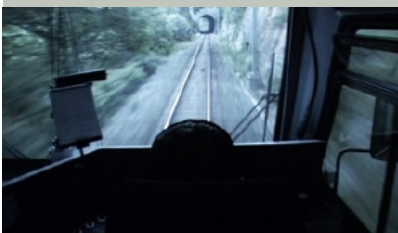


Zunächst ist im Ton eine lebhaftere Waldatmosphäre mit zwitschernden Vögeln und dem Geräusch <vorbeifliegender> Käfer und Insekten zu hören. Unter der Sprache blendet sich dazu zunächst ein hoher Sinuston ein und daraufhin, in Ankündigung des Ortswechsels im Bild, eine Art Rattern, das das Flackern der Lichter von Spielautomaten und Leuchtanzeigen unterstützt. Nachdem die Sprache unter den Bildern der <anderen Welt> verschwindet, wird das Geräusch immer mehr verfremdet.

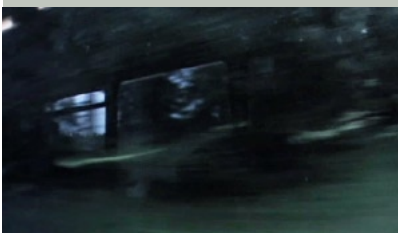




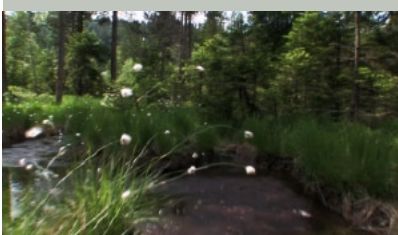
Waldlichtung, dann Zugfahrt aus der Sicht des Lokomotivführers.



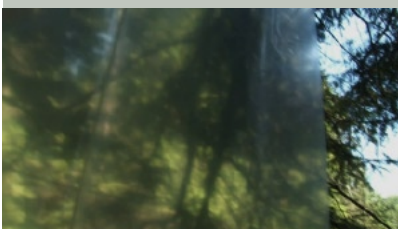
Alles, was ich für meinen Selbstmord brauchte, war schon im Rucksack verstaut. Doch sicherheitshalber ging ich in den Supermarkt, um Verschiedenes einzukaufen. Kerzen, Batterien für das Radio, einen Schlauch, einen Trichter, Magentabletten, Köllnisch Wasser, Rasierzeug, Spiegel und so weiter. Der Ort, den ich für die ungestörte Ausführung meines Plans ausgewählt habe, ist ein Waldstück im nördlichen Hochmoor. Nicht, dass ich zu dieser Gegend eine besondere Beziehung hätte, ich kam nur einmal als Student hierher und dachte mir schon damals, das wäre ein guter Platz zum Sterben.



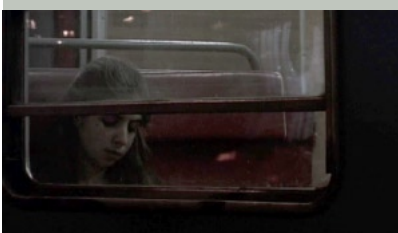
Zurück im Wald, wird das Geräusch der Spielautomaten deutlich leiser und das Rattern verlangsamt sich. Dazu ist auch erneut das Zwitschern der Vögel zu hören. Mit dem Umschnitt auf die Zugfahrt setzt ein hohes, schleifendes Geräusch ein, das immer noch leise hörbare Rattern wird monotoner.



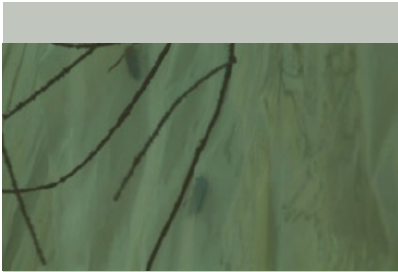
Bewegte Kamera auf der Höhe von Gräsern und Blumen. Plastikplane, Insekten. Dazwischen Details aus dem Spielsalon, eine einsame Frau im Zug.



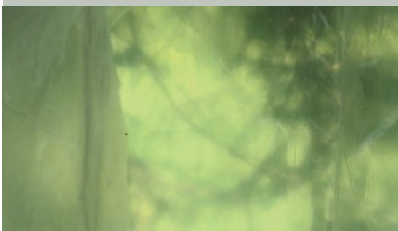
Nachdem ich den Radweg verlassen hatte und etwa eine Stunde zu Fuß gegangen war, beschloss ich, meine Hütte an dieser Stelle zu errichten. Unter geschicktem Einbezug von Bäumen ließe sich eine Größe von etwa 6 Quadratmetern erreichen. Gerade recht. Ich hieb ein paar dicke Äste zurecht, verband sie mit vier Baumstämmen und spannte drei Lagen Plastikplanen darüber. Bei Einbruch der Dunkelheit war der Rohbau fertig. Hastig sammelte ich Stroh und dürres Zeug und verstreute es auf dem Boden. Wegen der vielen riesigen Mücken entfachte ich ein Feuer. Schon bald stanken meine Kleider nach Rauch.



Der im Text erwähnte «Einbruch der Nacht» wird akustisch begleitet von unheimlichen, spannungsvollen Geräuschen. Vordergründig hörbar wird diese Ebene erst mit dem Umschnitt zurück in die andere Welt.

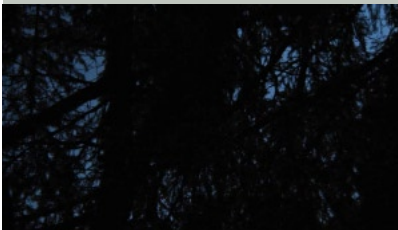


Durch die Plastikplane sind Äste im Wald sichtbar. Insekten.

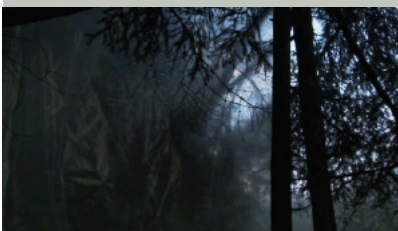


8. August. Keinerlei Hungergefühl. Es heisst, ohne Wasser schaffe man es eine Woche, mit Wasser einen Monat. Diese Sache in einer Woche hinter mich zu bringen wäre wünschenswert. Doch da es ohne Wasser ziemlich hart sein soll, habe ich eineinhalb Liter Mineralwasser mitgebracht. Ich hatte noch einen halben Liter, schaffte es aber, ihn aus Unachtsamkeit zu verschütten. Werde ich deshalb früher sterben?

In der Hütte ist das Summen und Brummen der Insekten sehr deutlich hörbar, begleitet vom leisen Knistern der Plastikplanen.



Einbruch der Dunkelheit. Im Ton verändert sich die Soundebene hin zu den choralartigen Klängen, die der Zuschauer bereits aus dem Prolog kennt. Die gleichwertig präsenten Waldgeräusche werden von zirpenden Grillen dominiert.



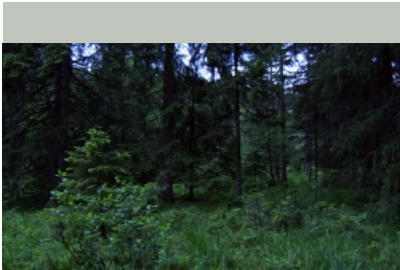
Dritter Tag, 9. August. Keine besonderen Vorkommnisse. Der Boden ist völlig durchnässt, deshalb habe ich mir aus zusammengeführten Ästen ein einfaches Bett gefertigt. Danach baute ich ein Regal, um die mitgebrachten Bücher und die anderen Sachen hineinzustellen. Um den Boden zu entwässern, zog ich einen Graben um die Hütte. Hart gearbeitet. In der Nacht hatte ich starke Hungergefühle. Ich trank Wasser in grossen Schlucken. Ich würde gerne etwas Süßes essen.



Mit dem Einsatz der Stimme, reduziert sich der Ton auf die Umgebungsgeräusche des Waldes, der schliesslich mit einem entfernten Donnerrollen ergänzt wird.



Der Umschnitt in die <andere≠ Welt> (Spielautomaten, vorbeifahrender Zug) wird erneut vom stark abgeschwächten Geräusch der Spielautomaten begleitet. Danach wieder Waldgeräusche und schliesslich Umschnitt zurück in den Wald.



Im Wald setzt Wind ein, man hört die Vögel zwitschern.

*Vierter Tag, 10. August. Stuhlgang. War es bereits das letzte Mal?
Am Abend Johann Sebastian Bach im Radio gehört. Als ich mich
ganz darauf konzentrierte, verschwand das leere Gefühl im Ma-
gen. Ist Musik vielleicht essbar?*



Nachdem die Stimme aufhört zu sprechen, wandelt sich der Wind in einen Sturm. Mit dem lauten Rauschen konkurriert eine Art entfremdeter Minnesang, der von Zupfinstrumenten und hohen Glockentönen begleitet wird.

Danach Schnitt auf Tannenwipfel bei Nacht, Halbmond.

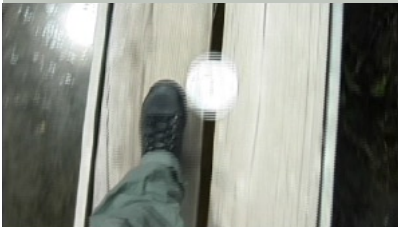
Der nächste Filmausschnitt stammt aus dem Film HANS IM GLÜCK – DREI VERSUCHE, DAS RAUCHEN AUFZUGEBEN. Wie der Titel sagt, geht es dabei um das Rauchen respektive um das Aufhören. Um seinen Entzug zu bewältigen und zugleich zu profitieren von der besonderen Gereiztheit und Aufgeladenheit dieses Zustands, begibt sich der Protagonist – in diesem Falle bin ich das selbst – auf einsame Wanderschaft durch sein Heimatland. Das ganze Raucherthema erweist sich mehr und mehr als Vorwand, um in einem selbstauferlegten Ritual drei ausgedehnte Pilgerreisen durch die Ostschweiz anzutreten.

Auch in diesem Film versuche ich, eine äussere und eine innere Reise auf sehr verschiedenen visuellen und inhaltlichen Ebenen zusammenzubringen. Dabei geht es mir nicht in erster Linie um erzählerische Verdichtung, sondern vor allem um einen möglichst präzisen Spiegel meiner tatsächlichen Wahrnehmung des Unterwegsseins, der ganzen gefühlsmässigen Schwankungen und assoziativen Sprünge, während ich alleine durch die Gegend wandere – im Grunde also um etwas sehr Reales. Mit dieser Methode war es mir zudem möglich, meine absurdesten und befremdlichsten Erfahrungen (oder Erwanderungen) von Wirklichkeit mitten im scheinbar Bekannten zum Ausdruck zu bringen.

Nicht zu unterschätzen ist bei solchen Unternehmungen auch die Wirkung der Langeweile; wo scheinbar keine äusseren Attraktionen mehr zu finden sind für das Auge, lenkt die Langeweile unsere Aufmerksamkeit immer wieder auf überraschende, reiche Nebenwege.

Ich möchte Ihnen nun einen längeren Streckenabschnitt aus der ersten Wanderung zeigen. Sie führt über weite Strecken dem überschwemmten Bodensee entlang. Gleichzeitig kommen Erinnerungen an Sibirien hoch – oder die Gedanken wandern zu meinen Recherchen in Afrika, die parallel zur Arbeit an HANS IM GLÜCK in Namibia am Laufen sind.

Ausschnitt 3:
HANS IM GLÜCK
 0:09:34 - 0:18:11



Überflutetes Seeufer. Zwei Kinder stehen mit einem Hund im Wasser. Schlamm wird weg geschaufelt. Der Protagonist setzt seinen Weg fort. Überflutete Innenstadt, Zugfahrt.

Off-Text, gelesen von männlicher Stimme)<<<

Der Tag hat gut angefangen und dann stetig nachgelassen. Eine dicke, zähe, über den ganzen grauen Drecksee sich ausbreitende Langeweile hat mehr und mehr von mir Besitz ergriffen. Alles ist schon aufgenommen, die Bilder sind mir verleidet und den Gestank kann man nicht filmen. Den fischig, fauligen Kellergeruch, der diesen Häusern und Gassen entströmt wie schlechter Mundgeruch. Das einzige, was ich heute vollbracht habe, war etwas nicht zu tun. Tatsächlich habe ich auch heute nicht geraucht, bin nur von Steckborn nach Kreuzlingen und von dort wieder zurück gefahren. Gefahren, nicht gelaufen. Im Zug zurück nach Steckborn habe ich mich in den <Raucher> gesetzt. Die Gesichter im Raucher gefallen mir besser. Doch keiner hat geraucht in dem verdammten

Zug, alle saßen sie im Nichtraucher und ich, der einzig wahre Nichtraucher, saß allein im Raucher.

Auf der Tonebene blenden sich neben den O-Tönen immer wieder unharmonisch vibrierende Klanglagen ein. Nach einer Grossaufnahme eines Zigarettenspenders folgt eine Schwarzblende.

Fahrt im Regionalzug. Ein Junge spielt auf der Harmonika ein lustiges Lied. Während die Musik weiterläuft, ändert sich die Bildebene hin zu ausgebleichten Super8-Aufnahmen aus einem sibirischen Dorf. Ein Tankfahrzeug fährt durch einen Fluss. Ein junger Mann schaut in die Kamera. Ein Helikopter fliegt weg.

Sibirien, das Wasserauto. Meine alten, russischen Filme auf Super8. Eis und Dreck und Wasser. Vor allem aber Juri, Juri der Dorftrötel. Dauernd hat er um Zigaretten gebettelt. Rauchen gegen die Kälte, gegen die ganze Aufregung. Juri hatte den unglaublichsten Radar, wenn irgendwas im Anzug war. «Bepmonem» heisst Helikopter. Aus der grössten Ruhe heraus ist er plötzlich aufgesprungen, lange bevor es für die anderen zu hören war. Bepmonem! Bepmonem! Er hat sich nie getäuscht. Genauso, wie er immer gewusst hat, wenn jemand wieder geht. Schon Stunden vor dem Abschied stand er auf dem Flugfeld, tanzte von einem Bein aufs andere. Bepmonem! Bepmonem!



Die Musik verschwindet hinter dem Geräusch des Helikopters, danach setzt jazzige Schlagzeugmusik ein. Wiederum endet die Sequenz mit einer Schwarzblende.



Radfahrer gleiten über eine Landstrasse. Ein Mann sitzt am Seeufer, Spuren der Überschwemmung. Auf der Tonebene wird das Thema der vibrierenden Klänge wieder aufgenommen. Der Protagonist beginnt ein Gespräch mit dem Mann. Die Klänge verschwinden unter dem O-Ton. Man hört das Wasser gegen die aufgerichteten Barrikaden schwappen.



O-Ton (Dialog):

- *Wahnsinnig, die Säcke, die hier überall noch rumliegen.*
- *Ja, der See war halt Mauereben. Dort, jene Berberitzen hat man frisch gesetzt; 70 oder 80 Prozent davon sind kaputt.*
- *Es sieht aus wie im Krieg mit diesen Sandsäcken.*
- *Ja, damals hatten wir aber keine rumliegen, damals im Krieg. Wir konnten jeweils nur zuschauen, wie sie Friedrichshafen bombardierten. Dort rechts sieht man zwei Türme, sehen sie das? Das ist Friedrichshafen, dort liessen sie die Ware runter.*

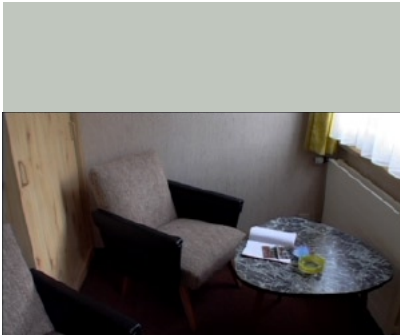


Es kommt ein Gewitter auf, die Menschen flüchten sich in die Häuser. Zeitgleich ändert sich das Thema auf der Bild- und Tonebene; zunächst ein Bild eines altmodischen Kleinflugzeugs, dann der Umschnitt in eine Sequenz aus Archivmaterialien des Zweiten Weltkriegs. Der Ton setzt sich aus diversen, nicht restlos trennbaren Elementen zusammen. Deutlich hörbar ist eine alte Aufnahme festlicher Marschmusik, ausserdem das Heulen der Bombenwarungen. Schliesslich verschwinden Bild und Ton.



Seit das Rauchen kein Problem mehr ist, wird mir das Denken zum Problem. Kaum höre ich auf mit dem Rauchen, fange ich schon an mit dem Denken. Wo früher das Denken gewissermassen limitiert war, da denke ich heute völlig ungebremst drauf los. Das bedeutet nicht grössere Denkschärfe oder Denktiefe, vielmehr ist es eine Art gedankliches hyperventilieren. Schon am Mittag hat sich mein Denken im Grunde erschöpft bei dieser Gedankenraserei. Dann geht's aber den ganzen Tag noch weiter.





Ein Tisch in einem Hotelzimmer mit einem Aschenbecher darauf.
Ein Bild eines überschwemmten Parkplatzes.
Mit dem Umschnitt in das Postauto, beginnt der Off-Text.



Sonntag Morgen, ausgeschlafen. Ein wunderbarer Morgen. Ich wünsch mir eine Fahrt im Postauto. Nur der alte Mann am Steuer und ich, der einzige Passagier. Nur wir beide und der grosse Wagen. Immer wieder gehe ich die leeren Sitzreihen hinauf und hinunter. Dann setze ich mich ganz nach vorn, neben den alten Chauffeur. Einfach immer weiter fahren. Irgendwann hätten wir angehalten, das Postauto in den Schatten gestellt und ein Bier getrunken, vielleicht ein Nickerchen gemacht. Dann wären wir weiter gefahren durch den endlosen Thurgau. Geredet hätten wir kaum, die Gegend gibt nicht viel zu reden. Kurve um Kurve, immer tiefer wären wir in dieses Grün hinein gefahren, ganz sachte hätten wir abgehoben, kaum merklich, und irgendwann hätte der alte Mann den Motor ganz abgestellt.



Die Traumreise wird akkustisch begleitet von disharmonischen Synthesizer-Melodien und Klängen, die die Erzählung musikalisch interpretieren.

Als nächstes zeige ich Ihnen einen Ausschnitt aus dem Film SIGNERS KOFFER – UNTERWEGS MIT ROMAN SIGNER. In diesem sogenannten «Künstlerportrait» suchte ich nach einer Formensprache, die mich als Filmemacher zum Gesprächspartner des Porträtierten – und nicht nur zu seinem Porträtisten machen würde. Einerseits sollte der Fokus auf Signers künstlerischen Interventionen in der Landschaft gerichtet sein, andererseits wollte ich auch auf die <Nebengräusche> achten, auf den Klang der Umgebung, um sie zusammen mit meinen eigenen «Super-8-Notizen» in einen Dialog mit Signers Arbeiten zu bringen.

Einmal während der Dreharbeiten fuhren wir zu zweit in Signers winzigem Appé (Dreirad mit Vespa-Motor) von St.Gallen nach Frankreich; Roman

Signer nannte diese Reise einen «Versuch zur idealen Reisegeschwindigkeit». Diese ideale Reisegeschwindigkeit sollte im ganzen Film, der sich aus mindestens zehn Reisen zusammensetzt, nach Möglichkeit erhalten bleiben. Die nun folgenden Szenen wurden vor etwa 16 Jahren in Island gedreht, und zwar im Sommer, etwa um Mitternacht. Müdigkeit, Schlaflosigkeit, Traum und die halluzinogene Landschaft Islands fliessen zusammen in einer Art psychedelischen Grundgefühls, dem Signer mit seiner Installation Form und Ausdruck verleiht. Seine präzise auf die dortigen äusseren und inneren Verhältnisse abgestimmte Aktion ist reinste Inszenierung. Die Szene im Film ist also keine Dokumentation, sondern einfach die Visualisierung einer Idee, wie sie nur das Medium Film leisten kann. Im Übrigen hat sich bisher auch niemand daran gestört, dass in der weiten Einöde Islands, wo Signer seine grosse Lautsprecher-Anlage aufbaut, gar kein Strom vorhanden ist...

Ausschnitt 4:

SIGNERS KOFFER

0:57:48 - 1:02:00



Der Blick aus dem Fenster eines fahrenden Autos auf die Landschaft, Mitternachtssonne.

Off-Text, Roman Signer:

Es ist so eine Stimmung in der Natur, die Nacht bedeutet, obwohl es Licht hat. Aber Nacht ist offenbar auch ein Rhythmus. Es ist halt doch Mitternacht. So eine Andacht ist in der Natur, so eine Ruhe, so ein Warten. Sie liegt so da, diese Landschaft, so verhalten, und erwartet den neuen Tag.



Das Auto kommt auf eine Wiese gefahren, eine Männerstimme, die ein isländisches Lied singt. Signer macht es sich in seinem Zelt im Schlafsack bequem, über ihm ist ein Mikrofon montiert, draussen auf der Wiese stehen Lautsprecher, die sein Schnarchen laut wiedergeben.



Einige Bilder von Geysieren, die ihr Wasser als Fontänen ausstoßen.



Einige Männer baden im heißen Wasser, im Hintergrund ist eine Fabrik zu sehen. Begleitet wird die Szene von einer Geigenmelodie.



Ein Experiment mit einem Tisch: An die Beine des Tisches sind Feuerwerksraketen gebunden. Als sie zünden, hebt der Tisch kurzzeitig ab und fällt dann auf die Seite.



In einem weiteren Experiment, das diesmal in einer weißen Schneelandschaft stattfindet, sind kleine Sprengsätze an den Beinen des Tisches befestigt. Der Tisch verliert in kurzen Abständen ein Bein nach dem anderen.



In der Dunkelheit ist das laut quietschende Beförderungsband einer großen Maschine zu sehen. Eine Zugfahrt durch industrielles Gebiet.



Zwei Männer, die rauchend vor dem «Stadion der Chemiearbeiter» stehen, erzählen in starkem sächsischen Dialekt davon, wie hart es ist, in Bitterfeld zu leben.



Es folgt eine Art inszeniertes Experteninterview – Roman Signer erklärt die Umstände der Industriestadt Bitterfeld:

Bitterfeld ist eine Vorwegnahme der Apokalypse, Apokalypse natürlich im modernen Sinn, einfach des Unbewohnbar-Machens. In dieser Hinsicht ist Bitterfeld einfach eine Vorwegnahme. Und so wird es dann zum Studienobjekt. Wir sind ja nicht die einzigen, die dort hin gehen; da hat es Biologen, Soziologen. Wie lebt man überhaupt, kann man überhaupt noch leben in einer dermassen zerstörten Landschaft ...



Auf derselben Strasse, auf der zuvor die beiden Männer interviewt wurden, findet nun ein weiteres Tisch-Experiment statt: Unter dem Tisch wird ein roter Ballon aufgeblasen. Schliesslich wird er so groß, dass er den Tisch von den Füßen hebt und zu Fall bringt. Der Ballon zerplatzt, die Tischbeine bleiben diesmal intakt.

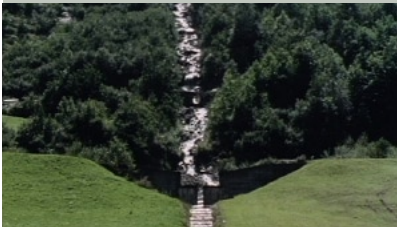
Die Dreharbeiten zu GRIMSEL - EIN AUGENSCHHEIN liegen über 20 Jahre zurück; der Film hat das Projekt eines gigantischen Staudamms in einer schon damals stark belasteten Bergregion in der Schweiz zum Thema. Hier stellten sich uns ganz andere Probleme der Visualisierung: Wie lässt sich die extreme Topografie dieser Gegend zeigen, wie können wir im Film die gewaltigen Dimensionen einer schon bestehenden Staumauer am wirkungsvollsten ins Bild bringen, das Gefährliche, aber auch das Imponierende und Grossartige eines solchen Bauwerks?

Zuerst fahren wir mit dem Bildhauer und Jäger Adolf Urweider in seinem Geländewagen von seinem Wohnsitz hoch oberhalb Meiringens nach Innertkirchen zum Hauptsitz der KWO – der Kraftwerke Oberhasli. Wir fahren auf einer typischen Bergstrasse, die so steil ist, dass Urweider in jeder Kurve zweimal wenden muss; die Topografie der wilden Gibrigslandschaft wird also buchstäblich er-fahren.

Ausschnitt 5:

GRIMSEL - EIN AUGENSCHHEIN

0:10:35 - 00:13:45

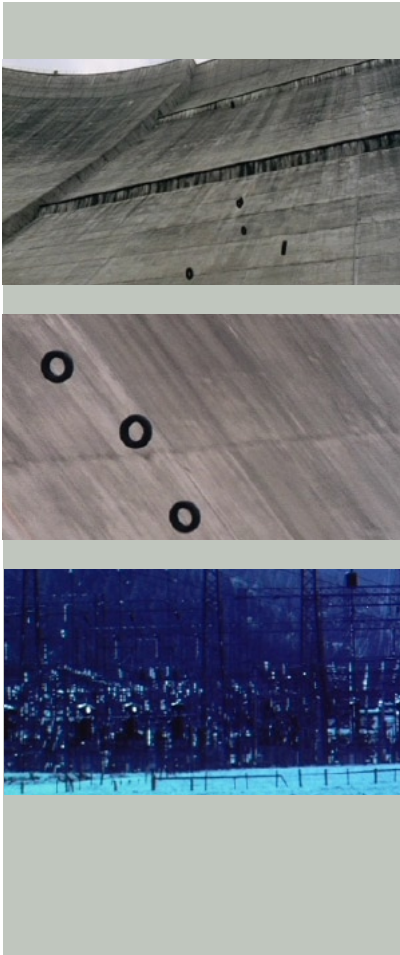


In Ton und Bild wird hart von Bildern der Natur und dem Plätschern des Flusses, zur grauen Betonwand und dem Geräusch großer Baumaschinen umgeschnitten.

Es werden einige Ausschnitte aus grafischen Darstellungen und Diagrammen gezeigt. Darüber wird ein Mundart Gedicht rezitiert. Man sieht die Seilbahn über die Schlucht fahren und hört neben dem O-Ton vereinzelte Töne einer elektrischen Bassgitarre.

Auf einer abenteuerlichen Autofahrt die Serpentine hinunter erzählt der Fahrer:

Wenn da hinten gebaut werden sollte, was wollen wir dann? Die letzten unberührten Landschaften zerstört, alles Wasser gefasst ... Auswandern? Wie früher. Eine Art Wirtschaftsflüchtlinge, wegen zuviel Wirtschaft, nicht wegen zu wenig. Das ist das Paradoxe, was da entsteht. Es ist ein interessanter Prozess, der da stattfindet. Wir schaffen uns mehr und mehr künstliche Natur: Hallenbäder, Wellenbäder, Sprudelbäder mit Meeresrauschen. Kletterwände in Hallen, Tennishallen. Und um diese künstliche Natur zu betreiben und zu bauen, müssen wir die richtige Natur immer mehr zurückbinden und zerstören. Das ist ein interessanter Prozess. Ich schliesse mich natürlich nicht aus, aus diesem Prozess. Ich gehöre dazu, und er fasziniert mich ein wenig. Aber ja, manchmal zweifle ich schon, muss ich sagen.



Im Off wird weitergesprochen:

Wo und wann mir der menschliche Eingriff in die Landschaft gefällt, ist mir nicht ganz klar. Ich bin mir total bewusst, dass ich mich mit mir selber im Widerspruch bewege, und ich habe ihn nicht gelöst. Am Anfang, als ich mich gegen dieses gigantische Projekt zu wehren begann, fragte ich mich, ob ich mich gegen die Pyramiden gewehrt hätte, wenn ich damals gelebt hätte. Die Zeichen, die der Mensch hinterlassen hat in dieser gefühllosen und feindlichen Landschaft, sind für mich unheimlich schön und faszinierend. Plötzlich eine gerade Linie, oder ein rechter Winkel, oder ein Kreis in einer unberührten Landschaft, das kann unheimlich schön sein.

Unter der Stimme ist ein dumpfes Rauschen zu hören. Es handelt sich nicht um einen O-Ton – der Aufprall der die Schlucht hinunter rollenden Pneus ist nicht hörbar. Es folgt ein Umschnitt in eine Sequenz aus blau gefärbten Bildern einer Super 8 Kamera, darunter ist ein unangenehmes elektrisches Surren zu hören.

Zum Abschluss komme ich noch einmal zurück auf *THE SOUND OF INSECTS* – fast 20 Jahre später entstanden. Obwohl thematisch vollkommen anders gelagert und auch formal sehr verschieden von *GRIMSEL*, bemühen sich doch beide Filme, das Publikum nicht nur auf einer Ebene – bei den vielbeschwoeren Emotionen – abzuholen, sondern die ZuschauerInnen etwas ganzheitlicher anzusprechen, auch ihren Verstand und ihre ganz eigenen, persönlichen Seiten. Es klingt sehr vermessen, ich weiss, aber am schönsten wäre es trotzdem, wenn Körper, Seele und Geist gleichermaßen angesprochen würden durch unsere Filme.

Ich habe *THE SOUND OF INSECTS* grob in fünf Akte gegliedert: Nach dem Prolog im Winter folgt die Ankunft und das Installieren im Wald. Darauf folgt das lange Warten, Zweifeln und Ausharren. Schliesslich kommt die Agonie, und ganz am Schluss dann der Epilog, die Erlösung.

Sie sehen jetzt einen Ausschnitt aus dem dritten und längsten Akt, dem Warten. Ich hoffe, Sie finden einigermaßen den Anschluss an die früher gezeigten Szenen.

Ausschnitt 6:

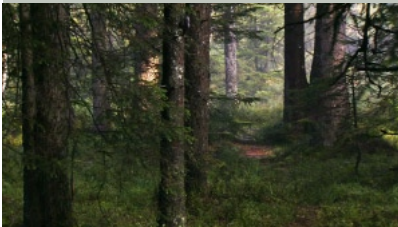
THE SOUND OF INSECTS

0:28:28 -0:32:36



Bilder vom Wald. Nah ist eine Spinne in ihrem Netz zu sehen, in einer Totale klettert ein Specht einen Stamm hoch.

Umschnitt auf körniges Schwarzweiss-Material: Vor einem hellen Fenster hängen nasse Teddybären an einer Wäscheleine.

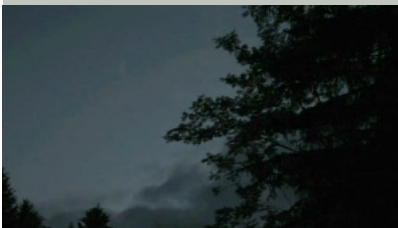


25. August. Den ganzen Tag an Magen- und Kopfschmerzen gelitten. Am Nachmittag ein unerwarteter Gast. Ein Tausendfüßler kam über mein Bett gekrabbelt. Ich habe von einem Kind gehört, das von seinen grausamen Eltern, ohne auch nur ans Essen zu denken, in eine winzige Kammer gesperrt wurde und das dort Insekten und eine Maus, die an seinem Ohr zu knabbern wagte, gefangen und aufgegessen hatte. Leute, die Kinder misshandeln, sollten einmal zum Hungern verurteilt werden.



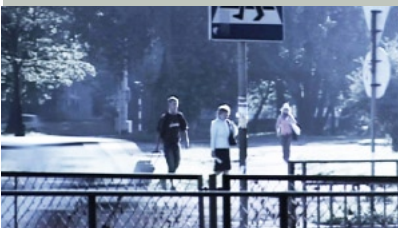
Wieder Bilder vom Wald. Zuerst noch mit Sonne, dann in der Dunkelheit.

Es sind die Umgebungsgeräusche des Waldes zu hören, vereinzelte Töne einer akustischen Gitarre, zudem in variabler Intensität eine Art fein ratterndes Störgeräusch. Mit Einbruch der Dunkelheit verändern sich auch erneut die Umgebungstöne des Waldes.

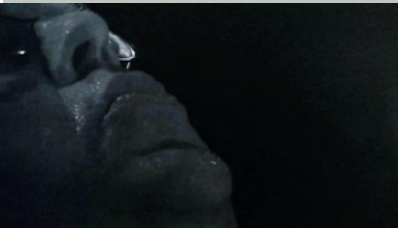
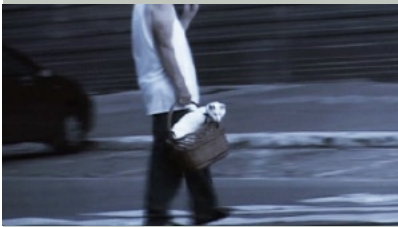
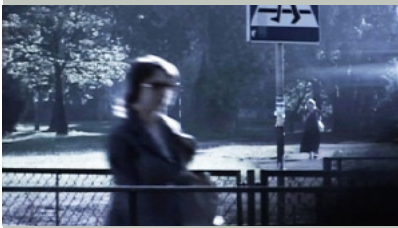


Umschnitt auf kontrastreiche und entsättigte Bilder aus der Stadt: Krähen picken auf einem Fussweg nach Essensresten.

Danach Teleobjektivaufnahmen von Passanten in einer Art Parkanlage.



Zwanzigster Tag, 26. August. Ich habe Brechreiz, obwohl es nichts mehr zu erbrechen gibt. Ab Mittag kehrten wieder die üblichen Bauchschmerzen zurück. Noch ist es nicht zu spät. Wenn ich den Weg, den ich gekommen bin, zurück ginge, könnte ich ins Leben zurückkehren. Wenn ich nur eine Stunde lang ginge, müsste ich eigentlich auf jemanden stossen. Ich bräuchte mich nicht zu schämen, Hungern ist ja kein Verbrechen. In einer Woche hätte



ich wieder mein altes Gewicht von 75 Kilo und ich hätte wohl noch weitere 20 oder 30 Jahre zu leben. Oder besser, ich wäre gezwungen, zu leben. Wie bisher, ohne jedes Interesse und völlig unbeteiligt am Lauf dieser Welt. Da diese Welt nicht für mich geschaffen ist, habe ich beschlossen, in die andere Welt überzusiedeln. Es ist zu spät, jetzt noch umzukehren. Diese Welt hat keinen besonderen Reiz für mich. Das hat zu meinem Entschluss geführt, mich auf diesen Selbstmord durch Verhungern vorzubereiten. Ich glaubte, mit diesem Tod, der Bedeutungslosigkeit meines Lebens doch noch irgendetwas eigenes entgegenhalten zu können. Es gibt schon Anzeichen meines Todes, doch es wird wohl noch etwas dauern, bis ich dran bin. Am 7. August habe ich aufgehört zu essen. Heute befinde ich mich also ziemlich genau auf halbem Weg zwischen Leben und Tod. Deshalb sind mir wohl auch Zweifel gekommen. Ich bin also genau halbtot. Hoffentlich lassen ab morgen die Schmerzen etwas nach.

Das Geräusch des Waldes bleibt hinter den Bildern der <anderen Welt> bestehen. Im Hintergrund sind Krähen zu hören.

Unter der Sprache rückt in einem langsamen Übergang eine neue Soundebene in den Vordergrund, die aus schiefen, sich verschiebenden, industriell gefärbten Tönen besteht.

Mit dem Umschnitt zurück in den Wald, verändert sich die Tonebene hin zu einem entfremdeten, morbiden Minnesang («Meinen Tod, meinen Tod, süßer als eine Seelennot»).

Es folgt die Grossaufnahme von Sänger Christoph Homberger bei einem Konzert. Danach wieder Umschnitt auf den Wald.

«Ich arbeite sehr intuitiv.»

Diskussion mit Peter Liechti

moderiert von Sabine Gisiger und Christian Iseli

Christian Iseli: *Ich habe den Eindruck, dass bei deiner Arbeit die Bildebene stark von der Tonebene beeinflusst wird. Oft überraschst du mich als Zuschauer mit Tönen, die mich die Bilder anders lesen, anders empfinden lassen. Ab welcher Phase arbeitest du in der Montage mit suggestiven Tönen?*

Peter Liechti: Ich bin sehr froh, dass es den Tonfilm gibt und ich in einer Zeit arbeiten kann, in der es diese tongestalterischen Möglichkeiten gibt. Sie sind eine wesentliche Dimension meiner filmischen Arbeit. Ich kümmere mich sehr früh um den Ton, und damit meine ich natürlich nicht den O-Ton, sondern die Gesamtheit von Klängen und Musik. Meine Soundtracks sind sehr künstlich, das heisst, sie entstehen zu einem grossen Teil im Studio. Wann immer möglich versuche ich einen Musiker dazu zu bringen, den Ton herzustellen. Meine Fragen an ihn lauten dann etwa: «Kannst du mir einen Wind machen mit einem Instrument oder kannst du mir ein Gewitter machen?» Manchmal geht das, manchmal geht es nicht. Am Schönsten ist es, wenn wir Naturklänge mit künstlichen Klängen zusammenmischen. Meine Filme sind so konzipiert, dass sie eine Art symphonischen Charakter haben. Sie sind musikalisch aufgebaut. Der Rhythmus ist entscheidend. Jeder, der schon Filme gemacht hat, weiss, wie der Ton das Gefühl für Längen und Rhythmen verändert. Und deshalb brauche ich den Ton so früh wie möglich und arbeite möglichst von Anfang an mit dem Musiker zusammen. Das ist eine sehr enge Zusammenarbeit.

Sabine Gisiger: *Du bist nie gestorben, nie verhungert und musstest innere Bilder suchen für den Zustand eines Sterbenden. Es hat mich frappiert und stark berührt, weil du zum Teil Bilder gezeigt hast, die ich aus den Erzählungen meines sterbenden Vaters kannte. Wie bist du auf diese Bilder gekommen, hast du auch jemanden im Sterben begleitet?*

Peter Liechti: Ich arbeite sehr intuitiv. Das ist besonders bei den schwarz-weißen Super8-Bildern der Fall. Das ist meine persönlichste Spur im Film. In diesem Bereich habe ich auch am meisten riskiert. Sie funktioniert jedoch nicht für alle Zuschauer. Oft wird sie als beliebig empfunden. Aber gleichzeitig glaube ich doch an gewisse kollektive Sehnsüchte und Bilder – nicht nur wegen C.G. Jung. Man stellt das auch bei Kindern fest, wenn sie aufgefordert werden, etwas zu zeichnen. Es gibt einfach gemeinsame, unabgesprochene Gebiete, Vorstellungen, Träume und natürlich auch Ängste. Was macht Angst, was macht Freude, wo fühlen wir uns wohl, wo wird es ungemütlich? Ich habe versucht, dies zu visualisieren. Ich bin intuitiv vorgegangen und habe mir bei der Suche grosse Freiheiten genommen. Etwa zu einem Viertel habe ich mich dabei aus meinem persönlichen Archiv bedient. Seit ungefähr 20 Jahren drehe ich nämlich immer wieder mit meiner alten Super8-Kamera.

Dinge, die mich interessieren, wenn ich unterwegs bin. Dabei entstand und entsteht so etwas wie ein psychisches, ein seelisches Archiv. Das ist vielleicht vergleichbar mit dem, was ins Bewusstsein dringt, wenn man stirbt. Man bedient sich dessen, was man einmal erlebt oder gesehen oder geträumt hat.

Sabine Gisiger: *Hast du auch recherchiert zum Thema des kollektiven Unterbewusstseins oder zu Erfahrungen von sterbenden Menschen?*

Peter Liechti: Nein, eigentlich nicht. Ich habe mich inhaltlich sehr eng an den japanischen Originaltext gehalten. In der japanischen Bildungsbürgerschicht gibt es eine grosse Liebe zu den europäischen Klassikern, sowohl in der Musik als auch in der Literatur. Im Text war mir das manchmal ein bisschen viel: Dante taucht immer wieder auf, und auch Goethe. Einerseits hat mich das eingeengt und andererseits habe ich mir gedacht, offenbar gibt es auch ein universales Gedankengut. Etwas, das alle verstehen oder verstehen möchten.

Christian Iseli: *Es gibt das Bild von den nassen Teddybären, die an einer Wäscheleine hängen. An dieser Stelle im Film geht es unter anderem auch um die Misshandlung eines Kindes und du hast hierzu eine beeindruckende und berührende Visualisierung gefunden. Hast du diese Bilder speziell für diese Stelle im Film gedreht oder waren sie schon in deinem Archiv?*

Peter Liechti: Ich kann nicht immer herleiten, wie ich genau auf eine Idee komme. Ich habe nach einem Bild gesucht, das die Kinderwelt, die Grausamkeit und Kinderangst zusammenbringt und bin irgendwann auf diese Teddys gekommen. Da, wo ich arbeite, gibt es einen Caritas-Laden mit billigen Teddybären. Ich habe mir eine kleine Sammlung angeschafft und sie an die Wäscheleine gehängt. Das sah dann aber komisch oder auch zu künstlich aus. Also habe ich sie nass gemacht, damit es glaubwürdiger wirkt, wenn sie hängen. Jetzt sind sie halt am Trocknen... ein Trockenraum auf dem Lande.

Christian Iseli: *Du arbeitest mit Kameramännern zusammen, wenn du nicht gerade selber drehst. Wie beschreibst du ihnen die Bilder, die du haben willst?*

Peter Liechti: Das ist manchmal ein schwieriger Prozess, weil ich im Grunde genommen die Kamera gar nicht so gerne abgebe. Ich bin jeweils ein bisschen misstrauisch, weil ich damit ein Stück weit die Kontrolle über das Bild verliere. Mit Peter Guyer habe ich bei mehreren Filmen zusammen gearbeitet, und wir verstehen uns mittlerweile ziemlich genau. Bei THE SOUND OF INSECTS war auch Matthias Kälin dabei, der leider vor anderthalb Jahren gestorben ist. Es war einer seiner letzten Filme, und er hatte die schwierige Aufgabe, die Stadtaufnahmen zu machen. Es sind diese bläulich-blassen Bilder, die ich als Erinnerungsspur bezeichnen würde. Ich habe zu Matthias gesagt, dass er versuchen solle, das Gegenteil von dem zu machen,

was man üblicherweise in einer Stadt mache: Nicht immer auf etwas zu fokussieren, sondern so zu filmen, dass man keinen Halt findet; dass einem immer wieder alles entgleitet, was man anschauen möchte. Das war eine interessante Aufgabe und wir haben vier Tage lang intensiv geübt, am Objekt vorbeizufilmen.

Sabine Gisiger: *Hat Matthias Kälin den Text gelesen?*

Peter Liechti: Ja, er hat sich intensiv damit befasst.

Sabine Gisiger: *Das ist eindrücklich, weil er in dieser Zeit selbst schon schwer krank war und sich mit dem Tod auseinandersetzen musste.*

Peter Liechti: Matthias ist ein unglaublich intensiv lebender Mensch gewesen. Ich wusste, dass er sehr krank war, aber wenn man fünf Minuten mit ihm am Arbeiten war, vergass man das vollkommen, weil er eine grosse Vitalität ausgestrahlt hat bis zum Schluss. Ich glaube, dass ihn der Film schon sehr fasziniert hat. Aber wir haben kaum konkret über seine Auseinandersetzung mit dem Tod gesprochen.

Publikumsfrage: *Du sagst, du gehst mit dem Film in ein Tonstudio und arbeitest mit einem Musiker oder einem Toningenieur zusammen. Sind die Filme tatsächlich zuerst visuell fertig und werden dann vertont, so wie das ja üblich ist, oder machst du es anders?*

Peter Liechti: Ich versuche eine Gleichwertigkeit der drei Ebenen Text, Bild und Ton zu schaffen. Wenn mir das gelingt, dann habe ich grosse Freude, weil ich sie alle drei gleich gern habe. Und es ist natürlich nie ganz ausgewogen. Es gibt immer wieder Episoden, in denen das Bild im Grunde genommen nur den Ton unterlegt oder der Text absolut führend ist oder in denen der Text nur noch ergänzt wird oder einen Hinweis gibt. Insgesamt suche ich, formal gesehen, eine Parallelität dieser drei Spuren, damit sie als Ganzes daherkommen. Aber wie gesagt, das ist meine Art einen Film anzugehen. Ich liebe auch sehr spröde Filme, die absolut reduziert sind auf fast gar nichts, und ich liebe den Stummfilm. Bei THE SOUND OF INSECTS war zuerst der Text da. Dann habe ich mich gefragt, ob es überhaupt möglich ist, noch einen visuellen Raum hinzuzufügen, ohne dabei Gefahr zu laufen, den Imaginationsraum, der beim Lesen eines Textes entsteht, zu zerstören, indem man ein Bild dazu gibt. Das ist auch immer die grosse Frage, die ich mir stelle, wenn ich zum Beispiel einen Film über Musiker oder Künstler mache. Künstler sind ja Leute, die sich selbst vermitteln mit ihrer Kunst, warum braucht es dann einen Film? Ein Film kann nur weniger sein als das, was sie machen, wenn ich einfach versuche, ihre Kunst eins zu eins abzufilmen. Also suche ich nach einer Begründung. Ich muss einen Zugang finden, der mir eine Berechtigung gibt, ihre Kunst in einen Film umzusetzen. Der Film muss etwas mehr können, eine Dimension mehr liefern als das Ausgangsmaterial.

In *THE SOUND OF INSECTS* war es der Text, der eine grosse Herausforderung war. Diesem starken Text eine Form zu geben, mit Bild und Ton – davor habe ich mich gefürchtet. Die Musik war bereits da, weil der Text als CD an mich herangekommen ist, als Performance, die in Österreich stattgefunden hat, von österreichischen Musikern mit japanischen Musikern, die diesen Text aufgeführt haben, zusammen mit improvisierter Musik. Ich brauchte dann zwei Jahre, um mich dazu zu überreden, es zu versuchen und eine Bildspur dazuzugeben.

In anderen Fällen, bei *HANS IM GLÜCK* etwa, war ich mit der Kamera und dem Notizbuch unterwegs. Das heisst, ich habe nicht gleichzeitig, aber am gleichen Tag gefilmt und geschrieben, und hatte am Schluss einfach viel zu viel Text und viel zu viele Bilder und musste im Schnitt an beidem arbeiten. Bei *GRIMSEL* war es wieder anders, eher traditionell. Am Schluss ist dann einfach noch die Filmmusik hinzugekommen, um etwas zu verstärken. Bei *SIGNERS KOFFER* war der Text nicht so wichtig im Sinne von Text – es gibt keinen Text, Off-Text. Hingegen war es mir wichtig, mit Roman Signer gute Gespräche zu führen. Wir haben viele Gespräche geführt und ich habe unheimlich viel Material, das ich alleine mit ihm gedreht habe, auf billigem VHS Band damals. Aber ich würde jetzt nicht sagen, dass dies das wichtigste Ausgangsmaterial war. Bei Signer stand das Bild im Zentrum.

So hat jeder Film eine andere Entstehungsgeschichte. Da gibt es noch *HARDCORE CHAMBERMUSIC*, das ist einfach Musik, das wollte ich auch so, und ich wollte versuchen, ob ich etwas sichtbar machen kann, das im Live-Konzert nicht sichtbar ist.

Publikumsfrage: *Glauben Sie, dass eine konsequente Darstellung für einen Film gefunden werden muss, damit er in sich einen Charakter hat? Oder: Wie hoch kann die Anzahl an verschiedenen Darstellungsformen sein, damit man sich noch hineinleben kann?*

Peter Liechti: Wenn Sie so fragen, würde ich sagen, unendlich viele. Aber wenn Sie nur von sich sprechen, dann gibt es nur eine Form, jene, die für Sie stimmt. Ich mache die Filme so, Hans-Dieter Grabe macht eine vollkommen andere Arbeit.

Publikumsfrage: *Die Frage war eher, ob Sie selber glauben, dass es möglichst viele Ebenen braucht, um ein Gefühl zu verstärken?*

Peter Liechti: Beim Filmemachen kommt manchmal eine gewisse Verspielt-heit hinzu, und das ist etwas ganz Persönliches. In *GRIMSEL* haben wir immer wieder Staudämme aufgenommen, von oben, von unten, von der Seite, und das hat mich gelangweilt. Denn es ging eigentlich immer nur darum zu zeigen, wie hoch, wie riesig, wie gefährlich sie sind, wie man Angst kriegt, wenn man oben steht. Irgendwann ist einer von uns auf die Idee gekommen, etwas runter zu werfen und dies zu filmen. Das war die Idee dahinter, aber

ich würde das nicht als Ebene im Film bezeichnen. Es ist einfach eine kurze, augenzwinkernde Bemerkung im Sinne von: «schaut mal, wie wahnsinnig hoch das ist und wie das dann aussieht». Was mir gefallen hat ist die Synergie zwischen dem, was Adolf Urweider sagt, wenn er von geraden Linien und rechten Winkeln spricht, von Eingriffen in die Natur, und es so ist, als ob wir einen Moment lang zuschauen könnten, wie diese Linien entstehen. Das hat mir gefallen, und ich habe das dann so stehen lassen.

Aber ich habe nicht das Gefühl, dass es zwangsläufig möglichst viele Ebenen braucht. Das hat mehr spezifisch mit diesen Filmen zu tun, in denen ich versuche, mein Erleben möglichst real wiederzugeben. Dieses hat verschiedene Schichten, ich erlebe nicht nur auf einer Ebene. Ich schaue genau zu, was Roman Signer macht, ich versuche es einerseits möglichst genau wiederzugeben, und andererseits kriege ich die ganze Zeit mit, was links und rechts läuft. Das beeinflusst mich, es beeinflusst ihn, es beeinflusst nachher auch uns im Kino. Ich wollte dies miteinbeziehen, es hat mich interessiert. Und bei einem Film wie *THE SOUNDS OF INSECTS* bietet es sich noch mehr an. Was mache ich da? Ein Mensch, der allein unterwegs ist – ob es nun der Wanderer bei *HANS IM GLÜCK* ist oder eben jemand im Wald mit dieser totalen Einsamkeit –, der macht bestimmt nicht den ganzen Tag Sightseeing und der schaut sich nicht permanent um. Meistens schaut er in sich hinein. Die Bilder, die entstehen, entstehen im Kopf. Man ist ganz selten wirklich da, wo man ist. Man denkt an etwas oder hat Bilder im Kopf. Diese Art von Befindlichkeit wollte ich ausdrücken mit den verschiedenen Ebenen.

Sabine Gisiger: *Wenn wir von diesem Bild in *GRIMSEL* sprechen mit den Pneus, die herunterrollen, empfinde ich es als eine Visualisierung dessen, was Adolf Urweider sagt. Es geht um die widersprüchlichen Gefühle von Bewunderung und Freude an diesem riesigen Werk und der Bedrohung. Es gibt also einen Subtext, einen anderen Inhalt als nur die Grösse.*

Peter Liechti: Wir hatten den Text von Adolf Urweider noch nicht, als wir die Einstellung gedreht haben. Das hat sich einfach so ergeben. Für mich passt es. Und ich denke, wenn man diese wahnsinnsschweren Wagen, Porsche und andere, sieht, dann hat das einerseits etwas wirklich Brutales, Gefährliches, und andererseits gibt es ja viele, die – ich möchte mich da nicht ganz ausschliessen – eine kindliche Freude an tollen Autos haben. Es ist beides da. Diese Ambivalenz wollte ich zum Ausdruck bringen.

Publikumsfrage: *Ich habe eine Frage zu *THE SOUNDS OF INSECTS*. Mir ist schon früher aufgefallen, dass die Textebene immer sehr wichtig ist bei dir, in deinen Filmen. Und bei *THE SOUNDS OF INSECTS* war es für mich die absolut tragendste Ebene. Es gibt ja offenbar ein originales Notizbuch, das diesen japanischen Schriftsteller inspiriert hat zum Text, den du jetzt verwendest. Hast du diesen Urtext angeschaut?*

Peter Liechti: Nein. Dass es kein sauberes dokumentarisches Verfahren ist, weil ich die Novelle zum Ausgangspunkt genommen habe, wird mir

auch oft vorgeworfen. Die Novelle stammt von Shimada Masahiko, das ist ein japanischer Schriftsteller. Am Schluss dieser Novelle steht, dass sie auf einer wahren Begebenheit basiert und dass dieses Buch, ein Tagebuch, im forensischen Institut der Kriminalpolizei in Tokyo liegt. Und ich muss auch zugeben, ich habe Shimada Masahiko nicht einmal getroffen, mit ihm gesprochen schon. Aber ich habe vergessen ihn zu fragen, ob er das Buch gesehen hat, weil es mich einfach nicht interessiert hat. Für mich war die Geschichte wahr genug, sie hätte so sein können. Was Masahiko nun genau übernommen hat und wo er sich als Autor die grössten Freiheiten genommen hat, weiss ich ehrlich gesagt nicht, es hat mich auch nicht interessiert. Für mich hat es so gestimmt, ich habe das so angenommen und ich glaube ihm, dass die Novelle auf einer wahren Begebenheit basiert.

Die Skepsis, die mir in diesem Projekt «entgegengewogt» ist, hatte vor allem damit zu tun, dass es ein sehr japanisches Thema ist, der Selbstmord, die ganzen Harakiri Geschichten... Ich habe jedoch immer gesagt, dass es mir nicht so ergangen ist, dass es mich sehr direkt getroffen hat und ich keine Übersetzungsarbeit zu leisten brauchte. Und während wir am Schneiden waren, wurde in Deutschland, irgendwo bei Hannover tatsächlich eine mumifizierte Leiche im Wald gefunden, eine unglaubliche Geschichte, geradezu unglaublich parallel. Ein Jäger hat den Mann gefunden, der in einem Jägerhochsitz Selbstmord durch Verhungern begangen und ein Tagebuch geschrieben hat, Tag für Tag darin beschrieben hat, wie sein körperlicher Zerfall stattfindet. Das stand überall in der deutschen und österreichischen Presse und auch in der Schweiz. Also geh ich davon aus, dass es stimmt.

Publikumsfrage: *Du könntest deinen Film im Prinzip auch als Novelle bezeichnen. So wie du ihn anlegst, kommt er als Dokumentarfilm daher, aber das müsste eigentlich nicht sein. Ist das überhaupt wichtig für dich?*

Peter Liechti: Ja, das ist tatsächlich so. Man könnte auch sagen, der Ursprung des Projekts ist ein Dokument, dieses Tagebuch, das in Tokyo bei der Kriminalpolizei liegt. Daraus ist ein fiktionaler Text entstanden. Ich wiederum habe versucht, diesen fiktionalen Text mit dokumentarischen Mitteln gewissermassen zurückzubringen an den Tatort und dies auch so zu präsentieren. Ich leide ein bisschen unter diesem permanenten Zwang, mich kategorisieren zu lassen, es macht einfach keinen Sinn. Es macht öfter mal keinen Sinn. Für mich spielt die Kategorisierung wie gesagt keine Rolle. Ich würde auch gerne, wenn ich den Film anmelden muss, zum Beispiel bei Festivals, auf diesen Onlineformularen alle drei Kategorien ankreuzen, also Dokfilm, fiktional/Spielfilm und von mir aus auch noch Experimentalfilm. Nur ist es so, dass wenn man zwei Felder ankreuzt, das System versagt. Daher entscheide ich mich meistens für den Dokumentarfilm.

Publikumsfrage: *Da es an dieser Tagung um Visualisierung im Dokfilm geht, finde ich das Genre schon wichtig. Ich finde, es macht Sinn, weil dieser Film absolut kein Dokumentarfilm, sondern eigentlich eine Literaturverfilmung ist. Es macht Sinn,*

weil es im Dokfilm ja oft schwierig ist, Visualisierungsmöglichkeiten zu finden, während man im fiktiven Film ja völlig frei ist.

Peter Liechi: Was die Visualisierung anbelangt, sind diese Plastikplanen für mich der dokumentarischste Teil am Ganzen. Ich habe sie von Anfang an eingeplant, ich musste sie im Wald sichern, damit nichts passiert, ich habe sie über vier Monate hinweg befestigt. Was mit diesen Planen passiert ist eine Dokumentation des Zerfalls. Die Jahreszeiten und ihre Veränderungen, auch die Wahrnehmung und die Veränderung der Wahrnehmung lassen sich anhand von simplen Plastikplanen zeigen. Das ist, könnte man sagen, rein dokumentarisch aufgenommen. Aber ausgewählt hat den Film Christian Iseli oder Sabine Gisiger.

Sabine Gisiger: *Ich kann dazu einfach sagen, dass das Suchen nach inneren Bildern oder nach der Visualisierung von inneren Bildern in jedem Dokumentarfilm, in dem auch von inneren Prozessen erzählt wird, ein Thema ist. Und wir fanden, dass dies in diesem Film extrem schön und frappierend gut gelöst ist. Genau so, wie man nach Visualisierungen sucht für Verbrechen, die nicht dargestellt werden sollen oder können oder wie es Orte gibt, über die man erzählen möchte und für die man eine gute visuelle Form finden muss, um darüber zu erzählen. Das war eigentlich der Hintergrund.*

Peter Liechi: Für mich hätte es für das Thema «Zeigen. Nicht Zeigen» nicht die Kategorie Dokumentarfilm gebraucht. Kino hätte genügt.

Christian Iseli: *Ich glaube auch, dass das Thema nicht an den Dokumentarfilm gebunden ist, aber ich denke, dass gerade bei deinem Film, weil du von diesem Text ausgehst und der Text noch mal auf ein Dokument zurückgeht, es ja so ist, dass du praktisch mit einer dokumentarischen Methode die Visualisierung suchst. Nicht nur, aber zu einem grossen Teil, mit dieser Plane, dem Wald und den Bildern in der Stadt und so weiter. Das ist eine Methode, die sehr verwandt ist oder die eben praktisch identisch ist mit einem, in Anführungszeichen, reinen dokumentarischen Verfahren. Es ist etwas sehr Typisches für die Problematik der Visualisierung, dass wir gegebene Inhalte haben und aufgrund dieser gegebenen Inhalte – das können Interviewaussagen, Texte oder Dokumente sein – eine Visualisierung suchen. Bei THE SOUND OF INSECTS gibt es eine Textvorlage, und das Vorgehen war zu einem grossen Teil sehr ausgeprägt dokumentarisch. Aber eben, der Begriff «dokumentarisch» lässt sich relativ weit fassen. Wir hatten vor zwei Jahren zum Thema Authentizität einen Film hier, der zuerst ein Theaterstück war und schlussendlich noch ein Film wurde. Es geht uns immer um bestimmte Arbeitsmethoden. Beim Film von Andreas Veiel (DER KICK) war ebenfalls eine ausgeprägte dokumentarische Methode vorhanden. Ähnlich wie bei dir, Peter: der Ursprung ist ein Dokument, daraus wird eine literarische Form, und du arbeitest dann wieder mit dokumentarischen*

Methoden, um deine Visualisierung zu finden –, das führt zu Verbindungen und Grenzüberschreitungen.

Peter Liechi: Grundsätzlich interessiert es mich eigentlich mehr, mit einem Medium, sei es nun Film oder Malerei oder was auch immer, etwas sichtbar zu machen, das ich vielleicht sonst nicht sehe als einfach das Sichtbare wiederzugeben. Aber es kann bei einem bestimmten Projekt auch richtig sein, etwas sehr realitätsnah ins Bild zu bringen. Trotzdem bleibt Realität eine Illusion. Es gibt Stellen in meinen Filmen, in denen ich provokativ darauf hinweise, dass die Leute, die reden, das Gefühl haben, die Kamera sei abgestellt. Die meisten Leute haben ja keine Ahnung, was es bedeutet, in einem Film mitzumachen; sie haben keine Ahnung, was mit ihnen passiert am Schneidetisch, grausame Geschichten passieren am Schneidetisch. Das heisst, sie liegen so oder so in unserer Verantwortung. Ich empfinde Respekt einer Person gegenüber, und sie kann mir vertrauen, dass ich sie nicht in ein falsches Licht setze. Was findet die Person und was finde ich – klar bleibt dabei eine Grauzone.

Publikumsfrage: *Ist der Film in Japan gelaufen?*

Peter Liechi: Der Film ist auf der ganzen Welt gelaufen, ausser in Japan.

Publikumsfrage: *Mich hätten die Reaktionen in Japan interessiert.*

Peter Liechi: Sie lehnen den Film ab. Ich weiss nicht, womit es zu tun hat. Vielleicht mögen sie den Film einfach nicht, aber vielleicht gibt es auch zwei konkrete Gründe dafür. Einer ist, dass Shimada Masahiko zwar sehr bekannt ist in Japan, aber auch als sogenannter Linker, Linksintellektueller, Nestbeschmutzer gilt. Und das ist in Japan sehr schlimm; die Japaner reagieren da sehr hart. Das heisst, die japanischen Intellektuellen, die nicht auf der Hauptlinie funktionieren, haben es sehr schwer in Japan. Japan ist sehr konventionell, sehr, sehr konservativ. Das könnte ein Grund sein. Der andere Grund könnte sein, dass sie es einfach nicht so interessant finden, von einem Schweizer ein japanisches Thema vorgesetzt zu bekommen.

Sabine Gisiger: *Wir danken Peter Liechi für dieses Gespräch.*

Peter Liechi

ist Filmmacher in Zürich, bekannt vor allem durch seine Essay-Filme. Er leitet auch Seminare und Workshops, unter anderem an der ZHdK. Sein letzter Film THE SOUND OF INSECTS – RECORD OF A MUMMY gewann den Europäischen Filmpreis 2009.

Filme (u.a.): **HARDCORE CHAMBERMUSIC** (2006), **NAMIBIA CROSSINGS** (2004), **HANS IM GLÜCK – DREI VERSUCHE, DAS RAUCHEN LOSZUWERDEN** (2003), **SIGNERS KOFFER – UNTERWEGS MIT ROMAN SIGNER** (1996), **GRIMSEL – EIN AUGENSCHHEIN** (1990), **KICK THAT HABIT** (1989)

Bildzitate

Alle aufgeführten Bilder stammen aus den im Text erwähnten Filmen von Peter Liechi

Copyright © Peter Liechi Filmproduktion, Zürich

Protokolle Filmausschnitte

Annette Brütsch