

ERSTER BERNISCHER FILMPREIS, BESTER SPIELFILM 1982
EIDG. QUALITÄTSPRÄMIE 1982
BERLINALE, FORUM 1982

EINE SUBJEKTIVE REISE IN DIE NACHT

KAMERA, REGIE, PRODUKTION
CLEMENS KLOPFENSTEIN

TON, SCHNITT, FAHRER
HUGO SIGRIST

TRANSES

REITER AUF DEM TOTEN PFERD

VORFÜHRUNG DER RESTAURIERTEN FASSUNG,
KINO REX, BERN, 3. NOVEMBER 2018, 22H

Clemens Klopfensteins «Transes»

ms. Unter den schweizerischen Filmemachern ist Clemens Klopfenstein, von Hause aus Photograph, einer der wenigen, die mit dem Bild absolut arbeiten. Man nennt diese Filme heute mit Vorliebe Kamerafilme. Eben darum, weil sie ganz vom Bild getragen werden; weil der Ton diesem erweiternd, ergänzend, rhythmusbildend, ambienteschaffend — aber nicht als Sprache — beigeordnet ist. Clemens Klopfensteins Filme sind zwar Tonfilme, aber sie sind keine Dialogfilme (sofern er sich nicht als Kameramann an Spielfilmen wie zuletzt an Christian Schochers «Reisendem Krieger» beteiligt und durch seine eminente Kamera den Charakter des Films prägt). Und sie sind, erinnert man sich an seine «Geschichte der Nacht», auch keine Sprechfilme: aus Bildern bestehen sie, und die Geräusche des Lebens, wo immer deren Quellen sein mögen, und mögen diese Sprache sein, treten hinzu.

Clemens Klopfenstein liebt die Nacht (und die Nächte). Es gibt von ihm keinen Film, der die Nacht auslassen würde. Gerade darum, vom Thema her also, hat er die Atmosphäre in Remo Legnazzis Spielfilm «E Nacht lang Füürland» — nach einem novellistischen Entwurf von Alex Gfeller — so eindrücklich bestimmt. Er liebt die Nacht, weil er ein Augenmensch ist. Das Auge des Menschen, rein physiologisch betrachtet, kann in der Nacht einen weitaus grösseren Gesichtskreis als während des Tages ausmessen. Wer nachts durch die Strassen wandert — wer hätte derlei nicht erfahren —, hat mehr Ueberblick. Die Strassen breiten das aus, was an ihnen wesentlich ist, sie breiten sich selber weiter aus, aber sie werden, vom Erlebnis her, zugleich dichter. Was an ihnen charakteristisch ist, wird deutlich sichtbar, und sie enthüllen, was Clemens Klopfenstein «Sinn und Unsinn unserer gebauten Umwelt» nennt.

«Geschichte der Nacht» war ein Film, der in dieser Art des geduldigen, des genauen, des scharfsinnigen Hinschauens den Sinn und den Unsinn unserer gebauten Umwelt in Grossstädten der Welt, auch Europas, sichtbar machte. Es war ein vom Bild her tragender, von der Gestaltung her durchaus manieristischer Film von einem, der in diesen Städten in die Dunkelheit, den künstlichen Lichterglanz, die Geheimnisse und die Verheimlichungen, die Verbrechen auch der Nacht starre, in diesen Nächten durch die Städte fasziniert, heimgesucht, zur Phantasmagorie begeistert dahinschlenderte.

«Transes» — den das Fernsehen DRS mitproduzierte und der nun in später Abendstunde zu sehen war — ist ein Film ebenfalls aus der Nacht, ein Film über die Nacht, ein «Nacht-film». Allerdings ist er nicht ein Film über das Umherstreifen in den Städten. Er ist ein Film über das Fahren in der Nacht, ausserhalb der Städte, im Auto und in der Eisenbahn, quer durch den europäischen Kontinent, vom Norden nach dem Süden, durch Schneenächte, Regennächte, Wolkennächte, immer in der Landschaft, durch Orte nur hindurch. Man kann die Landschaften enträtseln: glaubt am Anfang Schottland zu erkennen, weiss sich sicher dort, wo es in langen Passagen quer durch Jugoslawien geht, findet sich zuletzt zurecht in der schier endlosen Ebene der ungarischen Puszta.

Aber darauf allein kommt es gar nicht an. An kommt es natürlich auf die Landschaften: Clemens Klopfenstein hat Landschaften für seine nächtlichen Streifzüge aufgesucht, die wenn auch nicht menschenleere, so doch noch immer unverstellte Landschaften sind: Orte der Einsamkeit, die den Menschen zu sich selber

bringen. Der Mensch, mit dem Objektiv der Kamera, das das Auge des Reisenden ist, immer gegenwärtig, gegenwärtig subjektiv also als der Beobachtende, der aus seiner Fahrsituation heraus die Umgebung wahrnimmt, ist gegenwärtig auch stets als ein Objekt: auf den Strassen, in den Häusern, an denen vorbeigefahren wird, auf den Bahnhöfen, an welchen der Zug stillhält, in den Korridoren der Eisenbahnwagen, in den Abteilen, wo der, der die Kamera trägt, seinen Sitzplatz hat. Menschlichkeit ohne Einmischung.

Es gibt keinerlei Dialoge, es gibt keine Reden, ausser denen, die einer, der in der Eisenbahn reist, mithört, ohne sie (auch jenseits der unvertrauten Sprache) zu verstehen. Und es gibt, am Schluss, das traurige Lied lediglich eines Zigeuners, der keinen Sitzplatz hat, obwohl es Sitzplätze im ungarischen Zug hätte. Eine Sequenz, die selbst für den, der es vorher noch nicht verstanden haben sollte, klarmacht, dass hier, obwohl es keine durchgehende Geschichte gibt, Geschichten erzählt werden. Geschichten von Menschen, die die Kamera im Vorübergleiten und der Zuschauer mit ihr wahrnimmt und um welche sogleich Schicksale entstehen: man muss keineswegs Phantasie walten lassen, damit um diese Menschen auf den Strassen, im Zug, auf den Bahnhöfen, draussen in der scheinbar weglosen Landschaft, Geschichten erfunden werden können. Vielmehr sind diese Menschen, sind diese Situationen, diese Momente einer Wahrnehmung von Leben so signifikant, dass daraus Geschichten wie von selbst sich ablösen. Es sind Beobachtungen, die eine Fülle des Lebens ausbreiten, ohne dass dieses dramatisch vorgezeigt werden müsste. Beobachtungen vom Rande des Fahrens her, die diesen Film zu einem wirklich epischen Werk machen. Zu einem Film, der die ausschweifende Art — man möchte sagen — slawischen Erzählertums hat.

Wäre man in Bildungskreisen nicht so sehr voreingenommen, würde man derartige Parallelen erkennen. Würde merken, wie sehr mit dem filmischen Bild Erzählstrukturen wiederholt, neu und verwandt geschaffen werden können, die einem aus der Literatur vertraut sind. Natürlich nicht nur aus der slawischen Literatur, aber Clemens Klopfenstein hat seine Entfaltung in diesem Film unverkennbar in den — den Eindruck und die Wirkung entscheidend bestimmenden — Sequenzen über den Balkan gefunden. Und gerade diese machen deutlich, dass die weitgehend starre Kamera — aus dem Auto oder aus dem Wagenfenster der Eisenbahn — keineswegs eine antidynamische Kamera sein muss. Abgesehen davon, dass es panoramierende Schwenke und dergleichen Bewegungen gibt, entwickelt sich im Bild die Dynamik aus der durch eben dieses Bild festgehaltenen und eben nie gleichen Bewegung.

«Transes» — der Titel stimmt eine ganze Philosophie an — ist also kein statischer Film: die feste Kamera bestimmt vielmehr einen Stil der Bewegung, wie er in der ganzen Geschichte des Films zu verfolgen ist, Stilgeschichte des Films besteht eben nicht nur in den Themen, in den Geschichten und dramaturgischen oder soziologischen Motivationen derselben, sondern wesentlich darin: dass Bewegung ins scheinbar unveränderte Bild aufgenommen wird oder dass umgekehrt die Kamera der Bewegung naheilt. Clemens Klopfensteins neuester Film inspiriert einen Kritiker, der fünfzig Jahre Filmgeschichte präsent hat, über diese ästhetischen Grundsätzlichkeiten wieder einmal nachzudenken. (DRS, 21. Oktober)