

TAGES ANZEIGER MAGAZIN

NR. 42, 23. OKTOBER 1982

In Mittelamerika förderten
die USA
gerade jene Revolutionen,
gegen die sie
Dämme errichten wollten.
(Zu Seite 36)



DER SCHATTENSPIELER

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

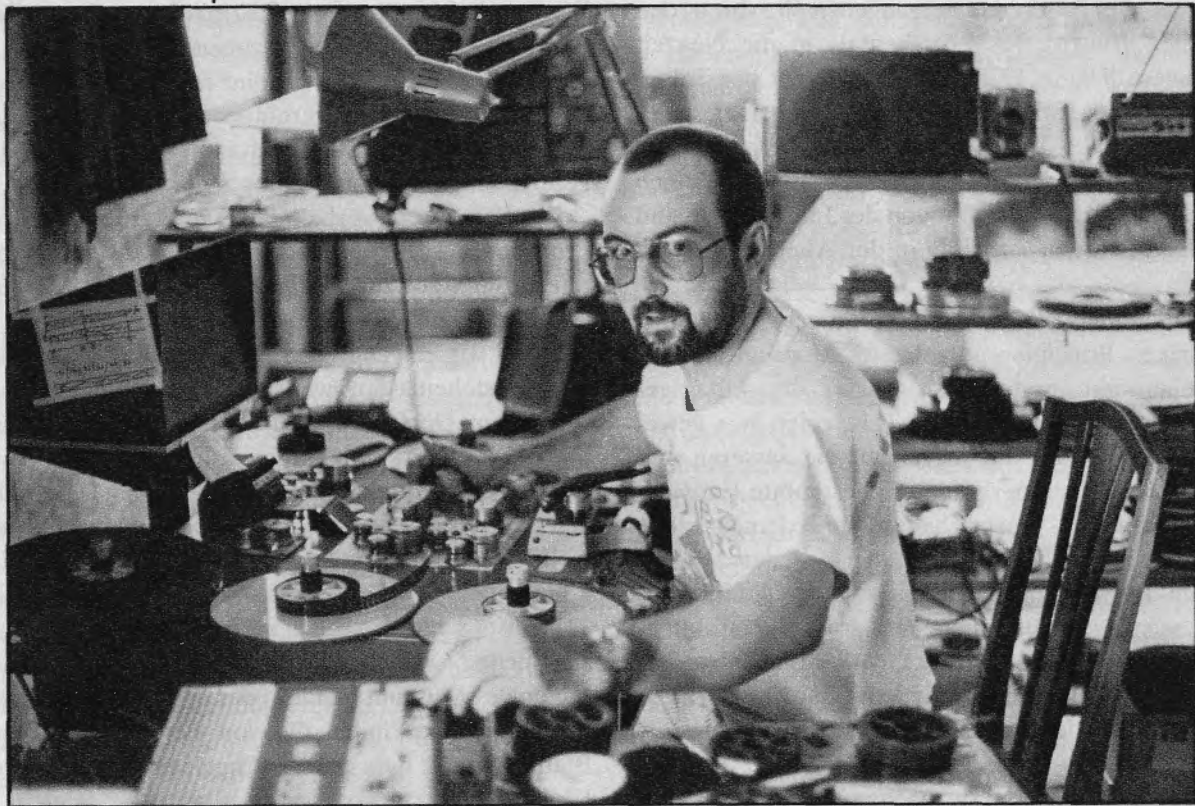


BILD MARTIN SCHAUB

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

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

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

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

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

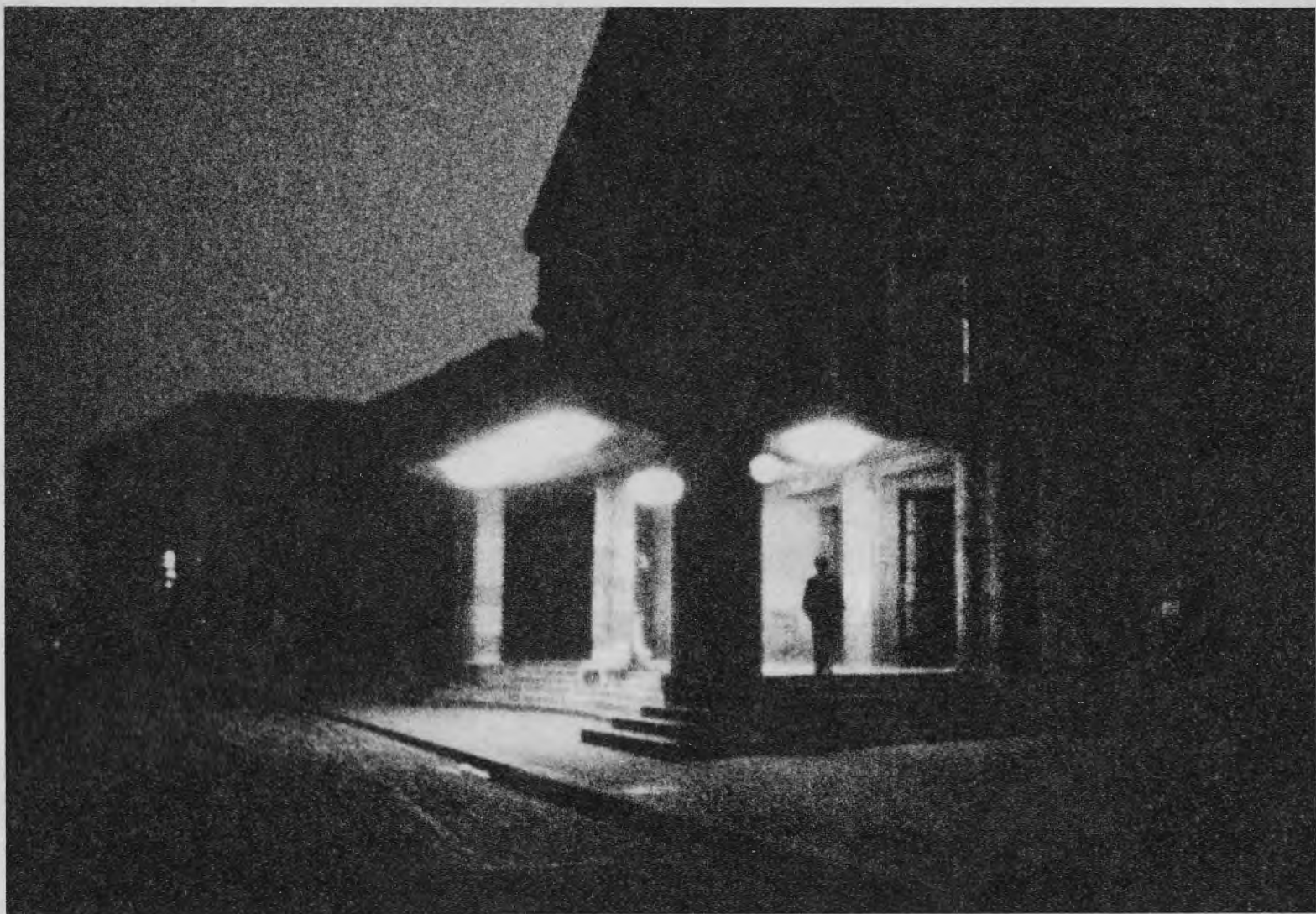
nisch», wie er bald einmal sagte. Der Liter Tischwein kostet hier etwas weniger als der Liter Benzin (und er ist dazu noch trinkbar); die Leute – «sogar» der Polizist – sind Leute, nicht Schemen. Und man wohnt billig und geräumig.

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

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

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

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



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



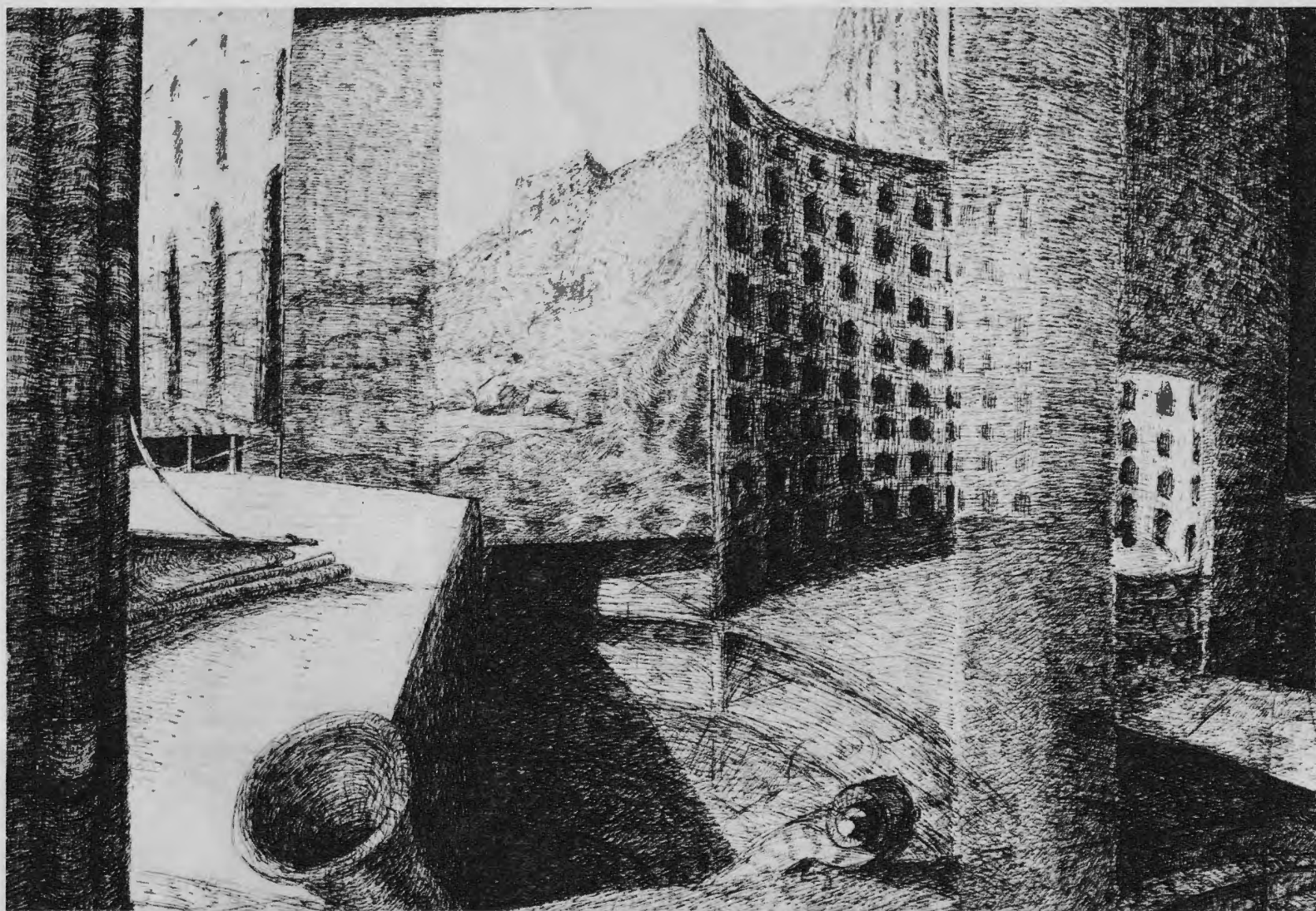


BILD CLEMENS KLOPFENSTEIN

Rechte Hälfte des «Teatro vuoto», 1977, 100×70 cm. «Als ich zeichnete, fühlte ich mich so wohl wie in einem Schwimmbad».

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

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

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

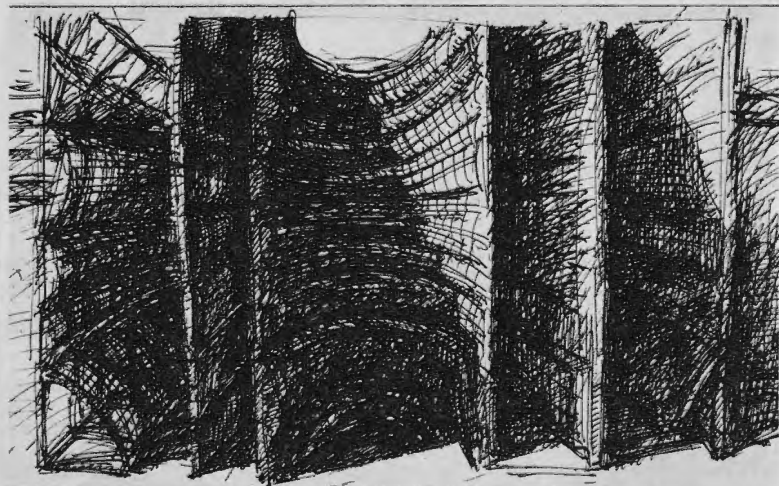
Clemens Klopfenstein, der Sohn eines Juristen, wurde 1944 in Biel

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

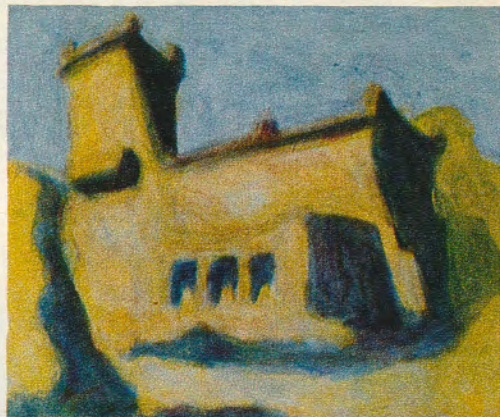
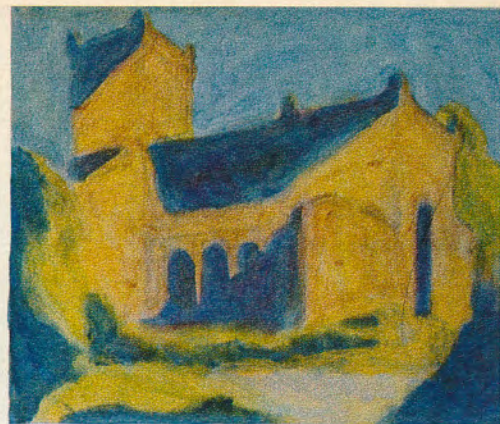
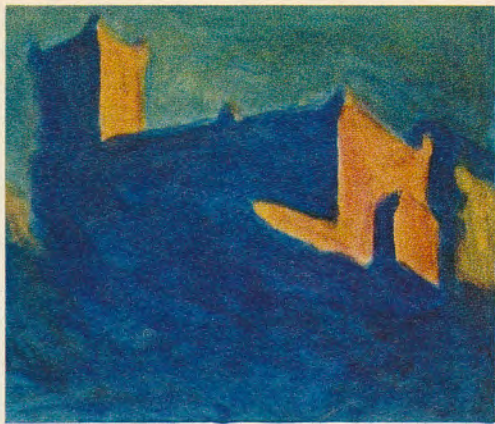
Der Zwanzigjährige wollte «zum Film» und trat deshalb als Hilfslaborant in den Dienst der Schwarz Filmtechnik in Ostermundigen; aber da begriff er bald, wie weit

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

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



Tuschzeichnung aus der ersten Römer Zeit, 1974.



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

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

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

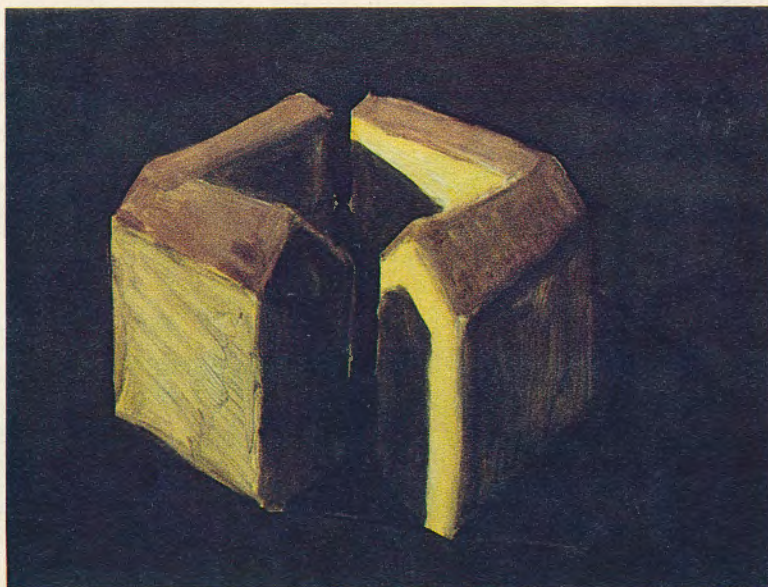
«Wir sterben vor», «Lachen, Liebe, Nächte» (1967) und einige andere, lassen darauf schliessen. Es sind experimentelle und zugleich parodistische Filmchen – zum grossen Teil im Zeitraffer gefilmt, nicht nur, weil das Filmmaterial so teuer war (aber auch darum), sondern auch aus Freude an den schnellen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

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

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

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

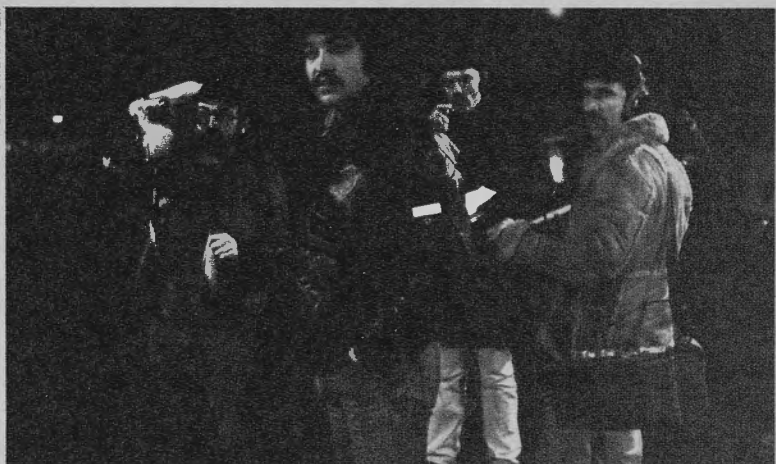
Statt nun auf Dauer Mittelschülern seinerseits den Giotto zu erklären, schrieb er sich am zweiten Filmkurs der Zürcher Kunstgewerbeschule ein, wo er ein (Mini-)Diplom als Kameramann und Regisseur machte; doch er gehörte zu der Gruppe, die den dritten Kurs verliess, als sich dieser mit einem Werbefilm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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

FURTER FACHWERK- HAUS

GUTSCHEIN FÜR GRATIS-DOKUMENTATION

Name

Strasse

PLZ/Ort

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

TAM



Nervös? Schlaflos?

Wenn Schlafstörungen oder Einschlafschwierigkeiten nervöse Ursachen haben, nehmen Sie Melisana vor dem Schlafengehen.

Melisana, echter Klosterfrau Melissengeist, ist ein altbewährtes Destillat aus der Melisse und weiteren Heilpflanzen. Sie werden selbst sehen: Melisana kann helfen. In Apotheken und Drogerien.

Melisana hilft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

POLYCONSULT AG

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



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