CineFiles University of California Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive

Document Citation

Title	**Werangstwolf - WhoAfraidWolf**
Author(s)	
Source	*Internationale Filmfestspiele Berlin*
Date	2000
Type	program note
Language	German English
Pagination	
No. of Pages	5
Subjects	Klopfenstein, Clemens (1944)
Film Subjects	WerAngstWolf (WhoAfraidWolf), Klopfenstein, Clemens, 2000

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)



Berlin IFF 2000

WERANGSTWOLF

WhoAfraidWolf

Regie: Clemens Klopfenstein

Land: Schweiz/Italien 1996-2000. **Produktion:** OMBRA-Films, Bevagna (PG), Italien, mit Unterstützung des Eidgenössischen Departe-mentes des Innern, des Schweizer Fernsehens DRS, der Suissimage und des Kantons Bern. **Buch, Regie, Kamera:** Clemens Klopfenstein. **Literarische Beratung:** Alfred Bergmann. **Regieassistenz:** Markus Dulk. **Tonmischung:** Jürg Naegeli. **Musik:** Ben Jeger. **Stimme:** Christine Lauterburg. **Kostüme:** Sibyll Welti. **Aufnahmeleitung, Maske, Photos:** Serena Kiefer. **Schnitt:** Nicola Bellucci, Vadim Jendreyko, Ben Jeger, Gerhard Grumbach. **Schnittassistenz, Internetpublishing:** Lorenzo Klopfenstein. **Produktionsleitung:** Gerhard Grumbach. **FAZ:** Thomas Krempke. **Redaktion:** Martin Schmassmann (SF, DRS).

Darsteller , Texte: Mathias Gnädinger und Charlotte Heinimann mit 'Onkel Wanja' von Anton P.Tschechow; Ton: Nicola Bellucci. – Caroline Redl mit 'Die heilige Johanna' von George Bernard Shaw; Ton: Ben Jeger. – Georg Meyer-Goll und Max Rüdlinger mit 'Nachtasyl' von Maxim Gorki; Ton: Serena Kiefer. – Anna von Gablenz, Erika Fischer, Johannes Hartmann, Norbert Muzzulini mit 'Wer hat Angst vor Virginia Woolf?' von Eward Albee; Ton: Serena Kiefer. – Doraine Green, Arne Nannestad mit 'Who's Afraid of Virginia Woolf?' von Edward Albee; Ton: Vadim Jendreyko. – Bruno Ganz und Tina Engel mit 'Der gefesselte Prometheus' von Aischylos, in der Bearbeitung von Peter Handke; Ton: Vadim Jendreyko, Nicola Bellucci. – Stefan Kurt, Janet Haufler, Norbert Klassen mit 'Macbeth' von William Shakespeare; Ton: Vadim Jendreyko, Serena Kiefer. – Hans Dieter Jendreyko und Andreas Schulz mit 'Der Großinquisitor' von Fjodor M. Dostojewskij; Ton: Vadim Jendreyko, Nicola Bellucci. – Lukas Klopfenstein mit 'Das Unendliche' von Giacomo Leopardi. – Ben Jeger (Porsche-Fahrer).

Format: 35mm, 1:1.66, Farbe. **Länge:** 85 Minuten, 25 Bilder/Sek.

Sprachen: Deutsch, Englisch, Italienisch, Schwyzerdütsch.

Uraufführung: 22. Januar 2000, Solothurner Filmtage, Solothurn (Schweiz).

Weltvertrieb: Ombra-Films, 0631 Perugia, Italien. Tel. + Fax: (39-742) 360 237. E-mail: klopfenstein@libero.it

Spiegel des Lebens

Schauspielerinnen, Schauspieler sind in Italien unterwegs und werden in Rom erwartet. Caroline Redl verirrt sich im Wald, spricht ihre Rolle vor sich hin. „... kleide ich mich als Soldat, sieht man mich als Soldat...": Der Text bekommt in dieser Walddämmerung eine stupende Selbstverständlichkeit, und Shaws 'Jungfrau von Orléans' ist eine junge Frau von heute, aller historischer Projektionen entblößt. Wichtig nur die Frage: Wer bin ich?

Das Wo ist bald auch für die anderen, die von ihrem Ziel abkom-

Mirror of Life

A group of actors and actresses travels through Italy and is expected in Rome. Caroline Redl loses her way in a forest while reciting the lines, "If I dress as a soldier, they will think of me as a soldier." Spoken in the twilit forest, the text attains a tremendous self-evident truth, and Shaw's Joan of Arc becomes a young woman of today, stripped of all historical projections. The only question of importance is: Where am I?

This 'where' soon becomes irrelevant for the others too, as they also lose their bearings. Rome belongs to the outside world that is gradually forgotten. But even before the actors arrive, Claus Klopfenstein has drawn us into the landscapes in which times flows, vast spaces open up, landscapes in which driving itself becomes a state. It feels as if you could keep moving even if time were stopped. The actors – in pairs, a trio and a quartet – are stranded here in the cold and the snow. They wait, rehearse, improvise.

It wouldn't be possible to explain WERANGSTWOLF entirely even if you wanted to. That is its strength, presenting an open-ended event in an open space in a disjointed moment in time. The theatre texts attain a unique, imminent presence. Lies, freedom and the man in the machine; the alcoholic in 'A Night's Shelter' sees clearly, but is still imprisoned, 'Who's Afraid of Virginia Woolf?' reflects self-destruction, 'Prometheus' reminds us of the dawn of Man and is still utopian. In a liberating landscape, language tears time apart.

Verena Zimmermann

Clemens Klopfenstein speaks about his film

Actors may be human too, but you're never quite sure if they're serious. As Achternbusch once said, "Theatre is shouting 'Ouch!' when it doesn't hurt." So I've always been wary of actors. They're always playing, so why not play themselves? That's why for many years I preferred to work with lay actors, who are (mostly) able to discuss and argue about philosophical and political issues without adopting the lofty style of the classics. After shooting two contract films with professional actors and a set dialogue I suddenly had the dream and the courage to go out into the wilderness with very classic texts and very classic actors and improve around all of it along the lines of "Everyone has his text, so everyone has his text for

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

men, keine Frage mehr. Rom ist Außenwelt, die vergessen geht. Uns hat Clemens Klopfenstein noch vor seinen Akteuren in eine Landschaft mitgenommen, in der die Zeit fließt, ein weiter Raum sich öffnet, eine Landschaft, in der Fahren zu einem Zustand wird. Man meint, die Zeit anhalten und doch in Bewegung bleiben zu können. Die Schauspieler, Paare, ein Trio, ein Quartett, stranden hier, in der Kälte, im Schnee. Man wartet, probt, improvisiert. WERANGSTWOLF läßt sich, auch wenn man wollte, nicht auserzählen. Das ist die Stärke: in einem offenen Raum ein offenes Geschehen in der Schwebe einer ausgekugelten Zeit. Die Theater-Texte bekommen eine eigene unmittelbare Gegenwärtigkeit. Lüge, Freiheit, der Mensch im Mahlwerk: Der Trinker im 'Nachtasyl' sieht klar und ist Gefangener dennoch. 'Wer hat Angst...' spiegelt Selbstzerstörung. 'Prometheus' erinnert an den Aufbruch des Mensch-Seins, ist immer noch Utopie. Sprache reißt in einer befreienden Landschaft die Zeit auf.
Verena Zimmermann

Clemens Klopfenstein über seinen Film

Schauspieler sind zwar auch Menschen, aber man weiß nie so recht, ob sie es ernst meinen. Schon Achternbusch sagte: „Theater ist, wenn man Aua schreit und es nicht weh tut." Also, mir waren Schauspieler immer suspekt, sie spielen alles, auch sich selbst? Jahrelang habe ich daher lieber mit Laien gedreht, die sich ohne den erhabenen Duktus der Klassiker (meist) ebenfalls philosophisch-politisch unterhalten und gestritten haben. Nach zwei Auftragsfilmen mit professionellen Schauspielern und fixem Dialog dann plötzlich doch die Hoffnung, der Mut, mit High-Klassik-Texten und High-Klassik-Schauspielern in die Wildnis zu gehen und mit allem zu improvisieren. Unter dem Motto: Jeder hat seinen Text, jeder hat seinen Text fürs Leben. Auch wenn sie sich in Schnee und Eis in den sibillinischen Bergen verfahren, bleibt jeder bei seinem Text... für immer und ewig.

Gespräch mit dem Regisseur

Frage: Das Filmprojekt WERANGSTWOLF hat sich, wie die meisten Deiner Arbeiten, über längere Zeit hin entwickelt. Du hast kein Drehbuch, sondern Du entwickelst den Film und die Ideen aus der Arbeit heraus und während des Drehens weiter.
Clemens Klopfenstein: Mir ist wohler so. Ich will nur Filme machen, zu denen ich Lust habe, Filme, die ich wirklich machen will. Und ich möchte dabei immer offen bleiben und so lange an etwas arbeiten, bis ich weiß, jetzt habe ich etwas, aus dem etwas entstehen kann, etwas Größeres, ein Ganzes – ein Gedicht, eine Collage, was auch immer.
Frage: Der Film ist datiert 1996-2000. Welches waren die wichtigsten Phasen in den vier Arbeitsjahren?
C.K.: Eine der wichtigsten Arbeitsphasen war sicher der Anfang, der hier in Bevagna auf diesem Sofa stattgefunden hat. 1996, im Oktober, fragte mich ein arbeitsloses Berliner Schauspieler-Paar, das hier in einer Ferienwohnung wohnte, ob ich für sie ein Casting-Video machen würde. Sie haben sich hingesetzt und haben vor mir die heftige Szene aus 'Wer hat Angst vor Virginia Woolf?' gespielt. Ich habe sie aufgenommen und war völlig weg. Ich hatte damals Zeit, war am *Tatort*-Schreiben, aber die Vorbereitungen zogen sich hin. Die beiden aus Berlin sind zwei Monate hiergeblieben, und ich fragte nach dem ganzen Stück. Sie haben dann noch zwei Leute gefunden, auch einen Schauspieler, der hier in den Ferien war, und eine Schauspielerin, so daß die Besetzung komplett war. Die vier, Anna von Gablenz, Erika Fischer, Johannes Hartmann, Norbert Muzzulini, haben einen Monat das Stück für

life." And even though they lose their way in the ice and snow of the Sibylline mountains, each sticks to his own text. For ever and ever.

Interview with Clemens Klopfenstein about WER ANGST WOLF.

Question: Just as with most of your work, the WERANGST-WOLF film project developed over a longer period. You don't use a script, but rather develop the film and the ideas as you go along during shooting.
C.K.: I prefer it that way. I only want to make the kind of films I like, films that I really want to make. I also want to remain open-minded all the time and to keep working until I know I have something I can develop into something greater, whole, whether it's a poem, a collage or whatever.
Question: The film is dated 1996-2000. What were the most important phases of those four years?
C.K.: The beginning was probably one of the most important phases. That took place here in Bevagna on this sofa. In October 1996 a couple – unemployed actors from Berlin who were here on holiday – asked me if I'd make them a casting video. They sat down and played out the tempestuous scene from 'Who's Afraid of Virginia Woolf?' I filmed them and was completely blown away. Although I was writing for *Tatort* back then, the preparations were dragging on, so I had time on my hands. Since the couple from Berlin was staying here for two months, I asked them to perform the entire play for me. They found two other people, another actor who was here on holiday and an actress, to complete the cast. The four actors, Anna von Gablenz, Erika Fischer, Johannes Hartmann and Norbert Muzzulini, rehearsed together for a month. When they were ready, in November, I drove up to Castelluccio in the Valnerina for a week with them and my wife, Serena Kiefer, who does the sound. There we filmed every day, indoors, outdoors and in the car.
Question: You could have shot this casting video in an enclosed space like in the theatre. How did you hit upon the idea of going out into the countryside or into a bar?
C.K.: I found it really thrilling to confront the sublime text with the commonplace. There you are, standing with your camera amongst these people, they're performing 'Who's Afraid of Virginia Woolf' and you hardly realise it isn't real. (...)
Question: How did the other actresses and actors become involved?
C.K.: Together with these four we produced a sixty-minute film. It was screened once. Then, a year later, Max Rüdlinger came by to work on something. That's when I met 'Giorgio' – Georg Meyer-Goll – who played the evil Senn in *Alp-Traum* (an episode in the *Tatort* television series) as well as the baron in Gorki's 'A Night's Lodging' on the stage in Basle. I realised that it might work and suggested we drive up to Castelluccio. But it was still only in the sense of a short November trip. When I was awarded the Swiss Film Prize for *Das Schweigen der Männer* in January 1998, I knew I had to strike while the iron was hot. However, the severe earthquake which shook Umbria in September 1997 also hit me hard. The entire area, my location, was sealed off. But I always plan long-term. Even

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

sich geprobt. Als sie soweit waren, bin ich im November für eine Woche mit meiner Frau Serena Kiefer, die den Ton machte, und den vier in die Valnerina hinaufgefahren, bis nach Castelluccio, und dort haben wir Tag für Tag aufgenommen, draußen, drinnen, beim Fahren.

Frage: Ihr hättet diese Aufnahmen auch in einem geschlossenen Raum machen können, analog dem Theater. Wie bist Du darauf gekommen, in die Landschaft hinauszugehen oder in eine Bar?

C.K.: Es hat mich unheimlich gereizt, das Erhabene dieser Texte mit dem Alltäglichen zu konfrontieren. Ich stehe mit der Kamera zwischen den Leuten, und hier wird 'Virginia Woolf' gespielt, und man merkt kaum noch, daß es nicht die Realität ist. (...)

Frage: Wie kamen die anderen Schauspielerinnen, Schauspieler dazu?

C.K.: Mit diesen vier habe ich also einen Film gemacht, ihn einmal aufgeführt, sechzig Minuten. Es verging ein Jahr. Max Rüdlinger kam vorbei, um für sich an etwas zu arbeiten. Dann lernte ich Giorgio – Georg Meyer-Goll – kennen, der in *Alp-Traum* (im Rahmen der Fernseh-Filmreihe *Tatort*) den bösen Senn spielte und der in Basel am Theater in Gorkis 'Nachtasyl' den Baron gegeben hat. Ich habe gemerkt, es könnte etwas werden, habe vorgeschlagen, nach Castelluccio zu fahren, aber es war immer noch eher im Rahmen Novemberausflug.

Danach kam, im Januar 1998, der Schweizer Filmpreis für das *Schweigen der Männer*. Mir war klar, jetzt muß ich das Eisen schmieden. Allerdings hatte auch mich im Herbst, im September 97, das große Erdbeben in Umbrien aus der Bahn geworfen. Das ganze Gebiet, mein Schauplatz, war abgesperrt. Aber ich arbeite ja immer sehr langfristig. Auch jetzt, wo ich weiß, mit diesem Film bin ich über dem Berg, beginnt im Hinterkopf bereits das Projekt *Die Mönche* zu arbeiten. Und meine Wölfe hier wollen ja alle mitspielen bei den *Mönchen*. (...)

Frage: Hat Bruno Ganz 'Prometheus' vorgeschlagen?

C.K.: Ja. Ich hatte zwar 'Faust' vorgesehen, aber das war nicht möglich, weil er schon daran war, mit Peter Stein den 'Faust' für Hannover vorzubereiten. Und 'Prometheus' hat er wirklich für den Film gewollt, mit Tina Engel als Io.

Frage: Wie habt ihr die Schauplätze ausgewählt?

C.K.: Wir sind gefahren, immer weiter. Ich wollte, daß wir zum Schluß oben auf dem Platz ankommen. Das sollte der Schluß sein. Danach kam uns plötzlich die Idee, daß die Schauspieler irgendwohin fahren und proben und zum Schluß in das Theater von Bevagna, ein Theater aus dem 19. Jahrhundert, kommen. Die erste Gruppe hat dort den Schluß ihres Stücks noch ganz durchgespielt. – Ich werde die ganzen im Theater aufgenommenen Szenen zu einem eigenen Film fügen und zusammen mit WER ANGST WOLF und einigen der nicht in den Film aufgenommenen Szenen auf der DVD-Platte herausbringen. (...)

Frage: Gab es Schwierigkeiten, mit einer solchen offenen Form bei den Förderungsgremien akzeptiert zu werden?

C.K.: Ja, extrem. Ich dachte, es würde leichter – mit diesen Schauspielern, Stars. Drei Jahre lang habe ich nach der Finanzierung, auch in Deutschland, gesucht. Schließlich habe ich den Film allein mit Schweizer Beiträgen finanziert und ihn wie fast alle bisherigen Filme selbst produziert.

Frage: Deine Figuren sind – das war auch in früheren Filmen so – unterwegs, manchmal ziellos oder mit einem Ziel, obwohl sie dann vielleicht anderswo ankommen. Was bedeutet Dir das Unterwegs-Sein?

C.K.: Es ist mir ein Bedürfnis, in Bewegung zu sein. Ich lebe in Italien. Hier steht man an der Bar. Man bewegt sich. In der Schweiz

now, when I know this film is finished, my next project – 'The Monks' – is taking shape at the back of my mind. My 'wolves' want to act in 'The Monks' too. (...)

Forum: Was it Bruno Ganz who suggested 'Prometheus'?

C.K.: Yes. I had wanted to do 'Faust', but that wasn't possible because he was already working on 'Faust' with Peter Stein for Hanover. And he really wanted to do 'Prometheus' on film with Tina Engel as Io.

Forum: How did you choose the locations?

C.K.: We kept on driving, further and further. I'd wanted to arrive on the square at the top. That was supposed to be the end. But then we had the idea of having the actors drive somewhere, rehearse and end up in the Bevagna theatre, a theatre built in the 19th Century. The first group had performed the entire final section up there. I'm going to make a separate film out of all the scenes shot in the theatre and release it on DVD together with WERANGST-WOLF and some of the scenes that were cut out of the film. (...)

Question: Did you have difficulty selling such an open approach to grant committees?

C.K.: Yes, a great deal. I thought it would be easier with these actors, these stars. I spent three years trying to find funding, even in Germany. Eventually I funded the film with Swiss money and produced it myself, like I had nearly all my previous films.

Question: Just like in earlier films, the characters are travelling, sometimes without a particular goal in mind, sometimes with, but occasionally arriving somewhere else instead. What does travelling mean to you?

C.K.: I have a need to be in motion. I live in Italy. Here, you stand in bars; you move. In Switzerland and Germany, by contrast, you remain seated. For hours. I like to wander, to turn around and film turning around. Movement is invigorating, it's stimulating. When I'm driving somewhere, I'm moving forward. That's why I like putting people in motion when I'm filming. I also still work with a hand-held camera, although I don't go as far as the makers of 'Dogma 95', who switched off their stabiliser in order to create an 'amateur' effect. That's contrived. In any case, an amateur wouldn't film without a stabiliser.

Question: When you shoot outdoors in all weathers there are many unpredictable factors. Did you encounter any difficulties?

C.K.: The heavy snowfall we had last winter really got in our way in the final scenes with Bruno Ganz, Tina Engel and Janet Haufler, Stefan Kurt and Norbert Klassen. We had to change some of the things we'd planned to do. We were snowed in for four days with the trio. Bruno Ganz and Tina Engel's bus was stuck for a week. We couldn't film at all. Eventually we pulled the bus out with a tractor and brought it down to Bevagna. It wasn't easy using the radio mikes in the storm either, and the camera was constantly covered in snow. The difficulties afterwards? I had to condense the film from fifty hours of raw material. At first I wanted to include as many of the 'acted' scenes as possible. But then I realised that precisely these should take a step back. That has made the film lighter. The 'important things' are missing, while the rest – the landscape and the commonplace – has become more prominent.

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

und in Deutschland dagegen bleibt man sitzen, stundenlang. Ich schweife gern, drehe mich und drehe das Drehen. Sich bewegen ist belebend, anregend. Wenn ich Auto fahre, Zug fahre, geht es für mich vorwärts, und darum setze ich beim Filmen auch sehr gerne Leute in Bewegung. Ich arbeite auch weiterhin mit der Handkamera. Allerdings gehe ich nicht so weit wie die Dogma-95-Autoren, die, um einen Amateur-Eindruck zu erwecken, den Stabilisator ausschalten. Das ist gesucht. Außerdem würde ein Amateur nicht auf den Stabilisator verzichten.

Frage: Wenn man so dreht, draußen, bei jedem Wetter, ist manches nicht voraussehbar. Gab es Schwierigkeiten?

C.K.: Die enormen Schneefälle des letzten Winters haben uns total blockiert bei den letzten Szenen mit Bruno Ganz, Tina Engel und mit Janet Haufler, Stefan Kurt, Norbert Klassen. Manches, was vorgesehen war, mußten wir ändern. Mit dem Trio waren wir vier Tage eingeschneit. Der Spiel-Bus von Bruno Ganz und Tina Engel blieb eine Woche lang stecken. Wir konnten gar nicht drehen. Schließlich haben wir den Bus mit einem Traktor herausgezogen und nach Bevagna hinunter gebracht. Mit den Funkmikros im Sturm, das war auch nicht einfach. Die Kamera war ständig eingeschneit. Die Schwierigkeiten danach: Ich habe aus fünfzig Stunden Material den Film herausdestillieren müssen. Erst wollte ich möglichst viel von den 'gepielten' Szenen hineinbringen, bis mir klar wurde: Genau dies muß zurücktreten. Jetzt ist der Film leichter. Die 'Hauptsachen' fehlen, das andere, die Landschaft, das Alltägliche, wird wichtig.

Frage: Eine ebenso wichtige Rolle wie die Personen spielt in manchen Deiner Filme, auch hier, die Landschaft. Was ist die Landschaft für Dich? Wenn Du die Schauplätze wählst, was suchst Du?

C.K.: Diese Landschaft ist speziell. Ich bin verhangen in ihr. Total. Die Hochebene ist eine intensive Landschaft de passage, die Dir eine wahnsinnige Freiheit gibt, eine Offenheit. Ich liebe die Perspektive; auch in meiner Malerei ist sie ein Thema. Dort oben hast Du eine enorme Weite, Räumlichkeit. Seit meiner Kindheit als Asthmatiker habe ich die Sehnsucht nach Luft, Licht. Damals gab es noch keine Medikamente. Man hat mich auch noch falsch behandelt, mich mit Decken zugedeckt. Solche Weite wie die dieser Landschaft ist immer noch eine Befreiung. Deshalb setze ich die Leute ins Offene, und ich arbeite mit der Kamera eben gerne so, daß ich die Personen ganz vorne habe und hinten die Straße, die Berge. Das bringt einen Zug hinein.

Die Perspektive setzt den Menschen in Relation zu seiner Umgebung. Damit kannst Du spielen. Dann auch die Veränderung der Landschaft. Immer die gleichen Fixpunkte, diese drei, vier Berge, die man mit der Zeit kennt, aber die Jahreszeiten wechseln, die Wolken, die Stimmungen

Frage: Die Dramatik der Landschaft als Kontrapunkt der dramatischen Konstellationen der Figuren, die sich streiten, sich auflehnen...

C.K.: ...und oben am Himmel spielt sich etwas anderes ab, was vielleicht auch dramatisch ist, oft gegenläufig, antipodisch sogar. Der Dorfplatz, wo alle Personen hinkommen, ist ein Ort für alles, für Glück, Unglück, ein Ort, wo alles passieren kann, was Menschen passiert.

Frage: Und weshalb der Wald?

C.K.: Auch der Wald hat eine ungeheure Räumlichkeit. Dazu die Licht- und Schatteneffekte. Ich will das so herausarbeiten, daß Caroline Redl dort wirklich mit den Bäumen spricht – so wie Franz von Assissi mit den Vögeln. (...)

Frage: Eine Filmcrew und Schauspieler sind unterwegs. Das Un-

Question: In some of your films, including this one, landscapes play as important a role as the characters themselves. What does landscape mean to you? What do you look for when you're choosing landscapes?

C.K.: This landscape is special. I'm hooked on it. Completely. The highlands are an intense landscape de passage, one that gives you a sense of incredible freedom and space. I love the perspective. It's also a recurring theme in my paintings. Up there you have vast distances and expanses. Since suffering from asthma as a child I've had a longing for air and light. Back then we didn't have any medicines. I was also treated incorrectly: they covered me with blankets. I still find the type of expanses found in this area liberating. That's why I place my actors outdoors and like to film in such a way that I have the people right in the front and the road and mountains in the background. That creates tension. Perspective puts Man in relation to his surroundings. That's something you can play with. The same goes for changes in the landscape. It's always the same fixed points – these three, four mountains that soon become familiar – but the seasons, clouds and feelings change.

Forum: The drama of the landscape is a counterpoint to the dramatic constellations of the characters, who argue, clash...

C.K.: ... and up in the sky something else is happening, which may also be dramatic, often contrasting, even antipodal. The village square, where all the people meet, is a place where everything can be found: good luck, bad luck, a place where anything that happens to Man can occur.

Question: And why the forest?

C.K.: Forests are also incredibly vast. Added to this, there are the effects of light and shadow. I want to cut it in such a way that Caroline Redl really does talk to the trees, just like St. Francis of Assisi and the birds. (...)

Question: A film crew and some actors are travelling, and the journey becomes a world of its own, an inner space, so to speak. But there are also those who are absent and something akin to a placenta, in this case the telephone, leading outside. Now the 'outside' is the Goethe Institute. Why?

C.K.: It has to be that there's someone else, whether it be Polo Hofer for Max, the lonely wanderer in *Silence of the Men*, or – as in this case – Baumann from the Goethe Institute for the lost actors. We look everywhere for salvation and hope: God, Goethe, Baumann, Godot... The other world is always out there somewhere. You're never completely alone. In any case, we never had complete casts. Except for the foursome that played 'Who's Afraid of Virginia Woolf?', there were always acting partners missing. I like this pars pro toto, the fragmentary. I also like ruins. That's why I'm up there. You don't always need the entire temple; sometimes a column will do. Ruins are more fascinating than entireties. In the film, too, the actors are ruins propelled along by their journey, the snow and the cold. Especially the trio of Haufler, Kurt and Klassen. At first they hardly speak. Quite a lot can be projected into them. And then there's Bruno Ganz who does a great deal. I like that because the trio acts as the counterpole.

Forum: You've incorporated a quote from 'Macbeth' –

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

terwegs wird zu einer Welt für sich, zu einem Innenraum sozusagen. Es gibt aber auch die Abwesenden, und es gibt so etwas wie eine Nabelschnur, hier das Telefon, das nach draußen führt. Jetzt ist das Außen das Goethe-Institut. Weshalb?
C.K.: Das muß schon sein, daß irgendwo noch einer ist... Überall sucht man Erlösung, Hoffnung: Gott, Goethe, Baumann, Godot.... Irgendwo gibt es noch die andere Welt, denn man ist ja nie total allein. Außerdem sind es nicht ganze Theatertruppen. Außer bei der Vierertruppe von 'Wer hat Angst vor Virginia Woolf?' fehlen Spielpartnerinnen, -partner. Das pars pro toto gefällt mir eben auch, das Fragmentarische. Ich mag auch Ruinen. Deshalb bin ich auch da oben. Du mußt ja nicht immer den ganzen Tempel haben, es reicht auch eine Säule. Die Ruine fasziniert mehr als das Ganze. Auch die Schauspieler, im Film, sind Ruinen, mitgenommen von der Fahrt, vom Schnee, der Kälte. Vor allem das Trio Haufler, Kurt, Klassen. Sie sprechen zunächst kaum. Man kann noch manches in sie hineinprojizieren. Daneben Bruno Ganz, der sehr viel macht. Das finde ich schön, das Trio als Gegenpol.
Frage: „Verloren und gewonnen ist die Schlacht", ihre Text-Zeile aus 'Macbeth': Kann man die letzten gesprochenen Worte des Films als eine Art Motto verstehen?
C.K.: Man kämpft. Besser scheitern, habe ich kürzlich, ich glaube, in Zusammenhang mit Becketts 'Warten auf Godot', gelesen. Das wäre ein Ziel. Die Texte bemächtigen sich des persönlichen Lebens der Schauspieler, so, daß sie nicht mehr aus der Falle herauskommen, die sie sich selbst gestellt haben. Das war eine der Ideen in der Projektphase. Deutlich wird das bei Georg Meyer-Goll, dem 'Nachtasyl'-Trinker, der selbst ertrinkt in seinem Text und in der Bar Garibaldi gar nicht mehr spielt, sondern eins zu eins der Trinker ist. Das habe ich so gewollt. Hier kam es am besten zustande. (...)
Frage: Was erwartest Du von der Musik, die Ben Jeger für den Film erarbeitet?
C.K.: Die Musik soll das Ganze auf eine Ebene heben, die das Bild allein nicht hat. Die Musik soll auch etwas brechen. Am Anfang sind es einfache Bilder, eine Fahrt über die Ebene, aber mit der Musik machst Du daraus etwas mehr, löst Erwartungen aus, obwohl noch gar nichts passiert ist. Da beginnt etwas im Kopf, das ist Kino. Damit kann Ben Jeger spielen. Es soll leicht werden. Die Musik soll etwas Verbindendes haben, soll aber auch eine Art von Kommentar sein, Gegenstimme.
(Das Gespräch führten Hanspeter Rederlechner und Verena Zimmermann in Bevagna im Oktober 1999)

Biofilmographie

Clemens Klopfenstein wurde 1944 am Bielersee in der Schweiz geboren. Nach dem Abitur studierte er bis 1967 an der Kunstgewerbeschule in Basel Malen und Zeichnen, danach an der Kunstgewerbeschule Zürich Film bei Kurt Früh; er erwarb Diplome als Kunsterzieher, Kameramann und Regisseur. Zusammen mit Urs Aebersold und Philip Schaad (Gruppe AKS) entstanden mehrere Experimental-, Dokumentar- und Spielfilme. Von 1968 bis 1969 arbeitete Clemens Klopfenstein als Kameramann mit Markus P. Nester, Markus Imhoof und Christian Schocher bei *Reisender Krieger* (1981). Seit 1976 lebt er in Italien, er ist verheiratet mit der Textildesignerin Serena Kiefer. 1984 kommt Lorenzo, 1988 Lukas auf die Welt. Clemens Klopfenstein lebt heute in Bevagna.

"The battle's lost and won" – into the film. Are these, the last words of the film, supposed to be a kind of motto?
C.K.: You fight, and it's better to lose. It's something I read recently, I think it was in connection with Beckett's 'Waiting for Godot'. That could be one goal. The text takes control of the actors' personal lives to such an extent that they can't escape falling into a trap of their own making. That was one of the ideas in the project phase. It can be seen clearly in Georg Meyer-Goll's alcoholic in 'A Night's Shelter' who drowns in his text and no longer plays in the Garibaldi Bar, but becomes the alcoholic one-to-one. That's how I wanted it to be. This is how it turned out best. (...)
Question: What do you expect of the score that Ben Jeger is writing for the film?
C.K.: The music should lift the film to a level that images alone cannot. But also to break something. At first you just have images, a journey across a flat plane. Music makes something more out of it. It sets expectations, even though nothing has happened yet. It triggers something in your mind. That's cinema. And that's something Ben Jeger can play with. It should be light. The music should bind the film together, but it should also be a kind of commentary, a counterpoint.
(The interview was conducted by Hanspeter Rederlechner and Verena Zimmermann)

Biofilmography

Clemens Klopfenstein was born on Switzerland's Lake Bieler in 1944. After graduating from school he studied art and design at Basle Art College until 1967, then cinematography under Kurt Früh at Zurich Art College. He holds diplomas in art education, camerawork and directing. Together with Urs Aebersold and Philip Schaad ('Gruppe AKS') he made several experimental, documentary and feature films. Between 1968 and 1969 Clemens Klopfenstein worked as a cameraman with Markus P. Nester, Markus Imhoof and Christian Schocher on *Reisender Krieger* (1981). He has lived in Italy since 1976, and is married to the textile designer Serena Kiefer. Their son Lorenzo was born in 1984, Lukas in 1988. Clemens Klopfenstein lives in Bevagna.

Films / Filme

1979: *Geschichte der Nacht* (Forum 1979). 1981: *E nachtlang Füürland*. 1982: *Das Schlesische Tor*. 1984: *Der Ruf der Sibylla* (Forum 1985). 1985: *I han es Bibeli* (Ich habe Akne). 1986: *Omaggio a Luca Signorelli*. 1988: *Macao oder die Rückseite des Meeres*. 1989: *Stones, Storm and Water* (Teil von *City Life*, Forum 1990). 1990: *Das vergessene Tal*. 1992: *Füürland 2*. 1993: *Home Movies by Klopfenstein*. 1994: *Casa-Piazza-Bar-Piazza-Bar*. 1994: *Die Gemmi – ein Übergang* (Forum 1994). 1997: *Das Schweigen der Männer*. 1998: *Alp-Traum (Tatort)*. 2000: WERANGSTWOLF.

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)