

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 32 (1990)

Heft: 172

Artikel: "Mir geht es um das Kino, das sich der Einbahnstrasse der Ideologien verweigert" : Gespräch mit dem Filmmacher Robert Kramer

Autor: Kramer, Robert / Köhler, Axel / Thurston, Cyril

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866915>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

gung im Alltag. Der Film NOTRE NAZI beobachtet die Dreharbeiten von Thomas Harlans WUNDKANAL. Dr. S., ein zu lebenslänglicher Haft verurteilter Nazischerge, kondensiert in seiner Person die widersprüchliche Aufarbeitung von Vergangenheit, der sich das ganze Team in der Begegnung stellen muss. Es kommt zu den krassesten Reaktionen.

Mit DIESEL macht Robert Kramer einen Abstecher ins Genre des kommerziellen Science-Fiction-Thrillers, besinnt sich danach aber bei DOC'S KINGDOM wieder auf seine ganz persönliche Betroffenheit. Doc, ein amerikanischer Arzt, lebt in Portugal im selbstgewählten Exil, in das er sich nach zehn Jahren Tätigkeit in Afrika zurückgezogen hat. In einer undefinierbaren Industriezone, irgendwo am Hafen und inmitten von Ölraffinerien und Lagerhallen, lebt er ein Einsiedlerdasein, das er nur für seine Arbeit im

Spital verlässt. Die Aussenwelt bricht in Form ominöser anti-amerikanisch motivierter Terroranschläge und das Auftauchen seines von ihm verlassenen Sohnes ein. Doc wird in seiner zu rechtgezimmerten Existenz aufgeschreckt und muss sich sowohl seiner politischen Vergangenheit als militanter Aktivist wie auch seiner unverarbeiteten Beziehung zu Rosie und dem gemeinsamen Sohn stellen.

In ROUTE ONE / USA kehrt Doc in seine Heimat zurück. Auf dem langen Weg, entlang der einst belebtesten Strasse der Welt, begegnet ihm das *andere* Amerika, also genau die Leute, die Doc (und auch Kramer selbst) in den sechziger Jahren *Objekt der Veränderung* und ferne Zeitgenossen waren. Der Film nähert sich diesen Menschen über ihr Milieu. Doc fährt von Ghetto zu Ghetto, und wir begegnen Holzfällern, sektiererischen Predigern, Bürgermeistern, Mitarbeitern eines Wel-

fare Community Centers, lateinamerikanischen Immigranten und schwarzen Schulklassen. Am Kriegsdenkmal in Washington gerät Doc in einen Strudel von Erinnerungen, die er für längst bewältigt hielt, und auch eine Sequenz in seinem ehemaligen Militärtrainingslager rückt die Vergangenheit noch einmal ganz nah. Doc's Beruf erlaubt einen Blick auf die amerikanische Gesellschaft unter dem Aspekt von Krankheit, ihrer Diagnose und einer anzugehenden Heilung.

Robert Kramers unpräzise Filme finden regelmässig an internationalen Festivals Beachtung, der Weg in die Kinos bleibt ihnen aber versperrt – sei es wegen vermeintlicher kommerzieller Unverwertbarkeit oder der zu brisanten politischen Inhalte – obwohl sie gerade durch ihre Poesie und Präzision bestechen.

Axel Köhler, Cyril Thurston

„Mir geht es um das Kino, das sich der Einbahnstrasse der Ideologien verweigert“

Gespräch mit dem Filmmacher Robert Kramer

FILMBULLETIN: Können Sie uns kurz den sozialen und politischen Zusammenhang skizzieren, in dem Sie standen, als Sie begonnen haben, Filme zu machen?

ROBERT KRAMER: Mein erster Film entstand 1964, in einer Zeit, als ich bereits politisch aktiv war. Vorher hatte ich mich eine Weile als Schriftsteller betätigt und mich dann im sogenannten *Movement* in den USA engagiert. Dieses hatte mit Bürgerrechts-Aktivitäten im Süden begonnen und konzentrierte sich zunehmend auf den Widerstand gegen den eskalierenden Vietnam-Krieg. Ich lebte in einer vorwiegend von Schwarzen bewohnten Siedlung ausserhalb New Yorks und versuchte, die Leute zu einer Gemeinschaftsbewegung zu motivieren. Als ein paar Leute dort eintrafen, um einen Film zu drehen, schloss ich mich

ihnen an. Daraus resultierten meine ersten Filmerfahrungen. Ich ging damals geistig und physisch völlig in politischen Aktivitäten auf, und für eine lange Zeit, von 1964 bis 1979, war das Filmmachen wirklich untrennbar mit politischer Arbeit verknüpft. Entweder war ich voll in verschiedenen Bereichen der politischen Bewegung tätig, oder ich zog mich zurück, um einen Film zu machen.

1967 gründeten wir eine Organisation mit dem Namen *Newsreel*, die sich zum Ziel gesetzt hatte, Filme für politische Arbeit herzustellen. In den ersten zwei Jahren wurden so etwa fünfundsiebzehn Filme produziert. Ich machte sehr interessante und recht einzigartige Erfahrungen, besonders im Vergleich zu Europa, wo – glaube ich – die ideologische Verbildung so stark ist, dass es den Leuten im Grunde ge-

nommen einfach unmöglich ist zu denken. *Newsreel* war von Anfang an als ein Forum für verschiedenste politische Standpunkte konzipiert, und die entstandenen *Newsreel*-Filme decken sowohl stilistisch wie vom politischen Inhalt her ein enorm breites Spektrum ab.

FILMBULLETIN: Ihr Film ICE reflektiert sehr radikal den militanten Kampf einer revolutionären Bewegung gegen eine kapitalistisch strukturierte und imperialistisch orientierte Gesellschaft. Er ist allerdings in einer fiktiven Zeit angesiedelt. Standen die Aktivitäten ihrer Gruppe und des *Movements* in direktem Bezug zu den Themen ihrer Filme?

ROBERT KRAMER: Alle meine Filme aus dieser Zeit, *IN THE COUNTRY*, *THE EDGE* und *ICE* orientierten sich sehr nah an unserer Realität. Sie gingen





von den Umständen im *Movement* aus und projizierten diese mit geringen Veränderungen entweder in die Zukunft oder in andere Umstände, um etwas zu thematisieren, was noch nicht stattgefunden hatte, aber mit Bestimmtheit stattfinden würde. Die militante Bewegung in den USA entstand kurz nach ICE. Für die Weissen waren das die *Weathermen* und für die Schwarzen die *Black Panthers*, und man kann sagen, dass quasi die ganze Diskussion im *Movement* damals um bewaffnete Gewalt ging. ICE stellte die zentrale politische Frage im Westen überhaupt: Wenn nicht die Arbeiterklasse die treibende Kraft der Veränderung ist, wer ist es dann? Sind es weisse Bürgersöhnchen, die den Schoss ihrer Familie verlassen haben? Sind es Lumpen-Proleten von der Strasse, Drogenabhängige oder entwurzelte Immigranten? Wer wird die Revolution machen? Frauen, Schwule, Lesben, Alte? Welche Vereinigung gesellschaftlicher Kräfte wird es sein, da doch die Arbeiterklasse offensichtlich der Haupt-Stützpfeiler der bestehenden Gesellschaftsform ist. Man schaue sich Rumänien an! Noch ein letzter Aufguss dieses Problems. Und die Arbeiterklasse in den USA war noch nie besonders progressiv. Sie bildete das Zentrum für die Unterstützung des Krieges, war auch sonst für jegliches patriotische Abenteuer zu haben und stellte den Kern des rechten Flügels.

ICE, NOTRE NAZI geben, wie alle meine Filme, den Leuten ein unbehagliches Gefühl. Und das ist mein Job. Ich fühle mich unbehaglich, und sie sollen sich auch unbehaglich fühlen!

FILMBULLETIN: War das damals primär eine Zukunftsvision, oder waren Sie und die anderen an dem Film Beteiligten wirklich der Überzeugung, es würde eine Revolution geben?

ROBERT KRAMER: Wir dachten damals, wir wären bald tot, und waren alle reichlich überrascht, als wir dreissig und später fünfunddreissig Jahre alt waren. Im Alter von vierzig wurde mir klar, dass ich nicht so leicht sterben würde, dass alles ein bisschen komplizierter als erwartet sei. Ich musste irgendetwas unternehmen, mir Gedanken darüber machen, was ich mit dem Rest meines Lebens anfangen würde. Bis vierzig hatte ich mich nie darum gekümmert, weil ich mir sicher war, dass die Zukunft etwa so aussehen würde wie in ICE. Ich hatte für nichts Vorsorge getroffen. Ich hatte keine Wohnung, kein Privatleben, ich hatte nichts ausser das Filmen und die Zugehörigkeit zu einer politischen Bewegung.

„Dann griff ich unter das Kopfkissen, wo die Automatic lag, und für uns beide war jetzt der Moment gekommen, für unsere Überzeugung unser Leben aufs Spiel zu setzen.“

FILMBULLETIN: Trugen Sie damals immer eine Waffe?

ROBERT KRAMER: Ich schlief mit einer. Ich glaubte damals an Schiesseisen und dass politische Macht aus dem Lauf einer Knarre käme. Ich fürchte, das glaube ich immer noch. Zuallererst sind wir Amerikaner, und Amerikaner stehen nun mal auf Knarren. Wir wachsen mit Knarren auf. Als junger Mann, so mit achtzehn Jahren, kriegst du deine erste. Ich schlief mit einer unter meinem Kopfkissen, als eines Morgens die Bullen und das FBI bei einer Fahndung unseren damaligen Aufenthaltsort umstellten. Sie standen mit Maschinengewehren um das ganze Haus herum und forderten uns per Megaphon auf, mit erhobenen Händen herauszukommen. Erika und ich schauten uns an. Dann griff ich unter das Kopfkissen, wo die Automatic lag, und für uns beide war jetzt der Moment gekommen, für unsere Überzeugung unser Leben aufs Spiel zu setzen. Schwarze hätten sie erst gar nicht aufgefordert herauszukommen, sie hätten direkt das Feuer eröffnet, denn sie hatten zu dieser Zeit schon damit angefangen, die *Panthers* zu massakrieren. Wenn sie so mit Farbigen umgingen, dann hatten wir uns als Weisse denselben Bedingungen auszusetzen. Erika und ich waren gerade frisch verliebt, und die ganze Situation war einfach lächerlich. Wir schauten uns an. Werden sie es tun? Ja, sie werden es einfach tun! Ich stand auf und ging nackt und mit erhobenen Händen hinaus in den Schnee. Sie taten nichts dergleichen; sie wollten nur unsere Papiere sehen und suchten nicht mal nach einer Waffe. An diesem Morgen war für mich ganz persönlich eine bestimmte Politik zu Ende.

FILMBULLETIN: Wie wurden Ihre frühen Filme aufgenommen?

ROBERT KRAMER: Sie wurden aus unterschiedlichsten Gründen von politischen Leuten und meinen Genossen immer abgelehnt.

FILMBULLETIN: Auch von Ihren Freunden?

ROBERT KRAMER: Vor allem von meinen Freunden. IN THE COUNTRY als subjektiv und persönlich; THE EDGE als sonderbar und terroristisch; und ICE als schlechte Propaganda für die politische Bewegung. *Newsreel* begründete die Ablehnung auf eine angeblich verquere Verstrickung von Abenteuererum, Massenbewegung und individuellen terroristischen Akten. Vor allen Dingen missfiel ihnen das angebliche Negativ-Image der politischen Bewegung. In Europa hingegen wurden die Filme sehr gut aufgenommen.

FILMBULLETIN: Gibt es eine Botschaft für die junge Generation von heute in Ihren frühen Filmen?

ROBERT KRAMER: Man lebt nicht vom Brot allein. In diesen Filmen steckt viel Lebensenergie und die Frage nach Veränderung der Lebensbedingungen, nach dem besten Weg, sein Leben zu leben. Jeder weiss, dass es ein Problem gibt, man muss nur aus dem Fenster schauen. Aber Träume sind heute so klein und so läppisch geworden im Vergleich zu den Träumen, die Menschen in Bezug auf das Leben haben könnten. Die Botschaft dieser Filme ist: es ist besser, den Umgang mit den Problemen eines jeden Lebens als eine Dauerbeschäftigung zu begreifen, als wie ein Schaf mitzutrotten. Wenn die konsumorientierte Jugend das nicht hören will, ist es ihr Problem. Aber die Botschaft ist da: Ihr habt nichts zu verlieren ausser eurer Langeweile!

FILMBULLETIN: Sie waren gezwungen, *Cinéma Copain* zu machen. Was sind die Vor- und die Nachteile dieser Produktionsform?

ROBERT KRAMER: Ich sehe da eigentlich keine Nachteile.

FILMBULLETIN: Machen Sie immer noch *Cinéma Copain*?

ROBERT KRAMER: Sicher, ich arbeite immer noch mit Freunden. Wir sind alle älter und können nicht mehr umsonst arbeiten. Ich sehe allerdings auch keine Vorteile darin, unbezahlt zu arbeiten.

FILMBULLETIN: Leute zu bezahlen und Filme professioneller zu produzieren heisst auch grosses Budget und damit die Jagd nach Geld. Fühlen Sie sich dadurch nicht weniger frei, Ihre Art von Filmen zu realisieren?



ROBERT KRAMER: Das kommt darauf an. Darum arbeite ich in Europa, denn hier gibt es sicherlich mehr Möglichkeiten, Freiräume zu bewahren. Aber die wirklichen Probleme mit der Freiheit liegen im Innern. Für meine letzten vier oder fünf Filme bestand das Problem sicherlich nicht darin, Geld aufzutreiben, es war meine persönliche Bereitschaft, Risiken einzugehen. Früher waren wir völlig eingenommen von diesem Gefühl, spontan und intuitiv genau das zu tun, was wir wollten. Es gab keine Regeln. Aber es ist nicht einfach, diese Direktheit und Unbeschwertheit beizubehalten. Meistens werden die Leute in eine Maschinerie integriert. Dann lassen sie sich von Maximen diktieren, wie sie ihre Geschichten besser erzählen, wie sie ein grösseres Publikum ansprechen und wie sie mehr Geld machen können. Das Haus wird um den Menschen herum gebaut. Mein wirkliches Problem ist, dass ich mich immer wieder darauf besinne, warum ich Filme mache, denn Filme müssen *notwendig* sein. Für mich sind Filme so einzigartig und besonders, weil sie in ihren Produktionsbedingungen so viel gemein haben mit der Industriegesellschaft. Filme machen ist nicht dasselbe wie ein Gedicht zu schreiben oder ein Bild zu malen, es gleicht eher dem Bau eines Autos. Das ist so grossartig an Filmen. Du kannst nicht zu sehr in deine eigene Welt abtauchen.

FILMBULLETIN: Aber Ihre Filme enthalten dennoch sehr persönliche Aussagen.

ROBERT KRAMER: Für mich sind meine Filme die einzig wahre Chronik der politischen Bewegung in den USA von den sechziger Jahren bis in die achtziger hinein. Ich fühle mich als der Chronist einer Generation.

FILMBULLETIN: 1978 sagten Sie in einem Interview mit den «Cahiers du cinéma», dass Sie sich erst seit diesem Jahr für einen Filmemacher hielten und dass das Filmen vorher nur ein Teil Ihrer politischen Aktivität ausmachte.

ROBERT KRAMER: Die Lebensbedingungen in den USA haben sich sehr verändert; was auch immer diese Bewegung in den sechziger Jahren gewesen war, Ende der siebziger Jahre war sie einfach tot. Was mich allerdings sicher in meiner Entscheidung für dieses Metier mitbeeinflusste, das war finanzielle Notwendigkeit. Zum Zeitpunkt des Interviews hatte ich gerade eineinhalb Jahre lang Lastwagen gefahren, und die Frage war, ob ich das für den Rest meines Lebens tun würde. Meine politischen Vorstellungen legten das eigentlich nahe.

„Du bist sowieso nur mit Fiktion konfrontiert, mit verschiedenen Arten, die Welt zu konstruieren. Es liegt an dir zu lernen und dir deinen Weg durch die verschiedenen Fiktionen zu bahnen, um herauszufinden, was für dich wahr ist und welche Beschreibung der Welt für dich Sinn macht.“

Es war kein leichter Weg bis zu dieser Entscheidung, und es sind einige schlechte Filme unterwegs zustande gekommen, einige recht zweifelhafte, die ich lieber gar nicht mehr sehen möchte.

FILMBULLETIN: Zum Beispiel SCENES FROM THE PORTUGUESE CLASS STRUGGLE?

ROBERT KRAMER: Zum Beispiel. Oh boy, habe ich von diesem Film gelernt! Das war die Offenbarung für mich! Einer der Filme, die ich am wenigsten mag, und doch einer der wichtigsten. Ich kam mit all diesen politischen Ideen aus den USA in ein Land und eine Situation, in der eine soziale Bewegung mit einer faktisch viel breiteren Basis existierte, und ich war blind. Es gab so viele Vorstellungen in meinem Kopf, dass ich nicht sehen konnte, was vor meiner Nase passierte. Und ich war bereit, die Bilder meinen Vorstellungen anzupassen. Es war das erste Mal, dass ich beim Prozess des Filmemachens unehrlich war. Es gab viel besseres Material als das, was im Film verwendet worden ist. Es wurde nicht hineingeschnitten, weil es nicht mit der Argumentationslinie des Filmes übereinstimmte. Es war ein Schock für mich, dass ich nach all den Kämpfen gegen eine bestimmte Art von Propaganda selbst an diesen Punkt gekommen war. Ich musste innehalten und alles noch einmal von Anfang an überdenken. Die ganze Welt, die ich mir um den revolutionären Kampf herum aufgebaut hatte, stimmte so einfach nicht mehr. Ich verliess die Staaten und kam hierher; das war das Ende von einem Abschnitt und ein Neubeginn auf einer anderen Ebene.

GUNS behandelt das Ende einer politi-

schen Logik. Es werden Waffen aus Frankreich irgendwohin geschmuggelt, vielleicht zur PLO, vielleicht auch irgendwoanders hin im Mittleren Osten. Wir wissen es nicht und werden es auch nie herausfinden können. Aber schert sich denn überhaupt jemand einen Dreck darum? Dazu war die Welt an diesem Punkt verkommen, zu einer ganz strikten Trennung von subjektiv möglichem persönlichem Leben und einer Art geschichtlichem Überbau, der in Windeseile zu Bedeutungslosigkeit und zu irgendwelchen Nachrichten verkommt, zu irgendwelchen Berichten in der Zeitung, die mit einer Geschwindigkeit an einem vorbeibrausen, dass man ihnen gar nicht mehr folgen kann.

Dann kamen mit LA NAISSANCE und A TOUTE ALLURE die ersten zaghaften Versuche, etwas über Freunde zu machen. Es ist sehr schwer und kompliziert, in einem fremden Land und einer fremden Sprache meine Art von Filmen zu machen.

Die Mitarbeit bei DER STAND DER DINGE fällt in diese Periode. Das war bis dahin die grösste Produktion, bei der ich je mitgearbeitet hatte. Das war für mich ernsthaftes Filmschaffen. Es arbeiteten fünfunddreissig bis vierzig Leute für den Film, und ich war gut bezahlt. Zudem eine interessante Erfahrung, ein Drehbuch für jemand anderen zu schreiben! Die Zusammenarbeit klappte gut. Wim Wenders hatte ein Exposé, eine Idee auf vier bis fünf Seiten, sozusagen das Skelett einer Geschichte, und meine Arbeit bestand darin, in dieses Projekt mit viel Intuition und Einfühlungsvermögen einzusteigen. Deshalb ist es letztlich schwer, meine Arbeit von dem zu trennen, woran Wim arbeitete. Das macht sie auch zu einer guten Erfahrung.

FILMBULLETIN: Bei MILESTONES waren wir zumindest anfangs verleitet zu glauben, wir sähen einen Dokumentarfilm. Sie sagten einmal, Sie wären nicht an einer künstlichen Grenzziehung und Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilmen interessiert.

ROBERT KRAMER: Das sind für mich in der Tat keine besonders nützlichen Kategorien, und das Problematische an der Vorstellung von einem Dokument ist, dass es irgendwie wahrer ist als die Fiktion. Dabei ist es absolut wichtig zu betonen, dass alles eine Frage des Standpunktes ist. Diese Relativierung haben wir – natürlich nicht nur wir – bei unseren ersten Erfahrungen mit politischen Filmen als notwendig erkannt. Es ging nicht darum, Filme zu machen, die die Wahrheit vermitteln, sondern darum, neue Möglichkeiten

anzubieten, diese Welt zu erklären, eine andere Sichtweise aufzuzeigen. Du bist sowieso nur mit Fiktion konfrontiert, mit verschiedenen Arten, die Welt zu konstruieren. Es liegt an dir zu lernen und dir deinen Weg durch die verschiedenen Fiktionen zu bahnen, um herauszufinden, was für dich wahr ist und welche Beschreibung der Welt für dich Sinn macht. Ich habe immer in diesem Grenzbereich gearbeitet, was mir aus vielen verschiedenen Gründen sehr entgegen gekommen ist. Ich habe keine besondere Vorliebe für Schauspieler, deshalb arbeite ich mit Laien, von denen ich aber verlange, dass sie spielen. Ich nehme reale Situationen wie in ICE und transformiere sie in weniger leicht als solche erkennbare. Für MILESTONES stand tatsächlich fast alles, was wir filmten, in einem Drehbuch. Für NOTRE NAZI schrieb ich ein Drehbuch mit einem Regisseur und einem alten Nazi – das wäre ein Spielfilm. Das Interessante für mich ist, wenn du nicht weisst, womit du konfrontiert bist. Dann musst du dich auseinandersetzen. Dann kannst du dich nicht einfach gemütlich zurücklehnen und berieseln lassen, du musst teilnehmen und mit dem Film einen Dialog eingehen.

Es scheint mir eine interessante Aufgabe zu sein, die Beziehung zwischen Leinwand und Zuschauer zu verändern. Die Leinwand kann als ein Element in einem Dialog, einem Zwie-Gespräch, fungieren. Wenn Godard von kommunizieren spricht, dann heisst das nicht, eine Botschaft von der Leinwand zu brüllen, um irgendjemand damit zuzukleistern.

FILMBULLETIN: Genau das, was Propaganda macht.

ROBERT KRAMER: Ja, wir leben im Zeitalter der Propaganda. Jeder Werbespot ist so aufgezogen und jede Präsidentenrede. Und mir geht es um Kino, das sich genau dieser Einbahnstrasse der Propaganda verweigert. Schaut euch ICE genau an, das ist kein Plädoyer für bewaffneten Widerstand. Überhaupt nicht. ICE wirft Fragen auf, indem er behauptet: Soweit wird es kommen, dazu werden sich Menschen entschliessen! Und sie haben es getan. Der Film entstand bevor es die «RAF» gab und bevor es «Weathermen» gab. Seht euch diesen Film aufmerksam an. Er setzt sich mit der Frage auseinander, was diese Welt mit Menschen anstellt, wozu ein Leben mit Knarren Menschen bringen kann, was Töten aus Menschen macht, und nicht zuletzt, was mit einer Organisation geschieht, die sich soweit isoliert. Darüber können wir reden und das bedeutet für mich echtes Interesse am

„Wenn es Godard eines Tages nicht mehr gibt, weiss ich nicht, wer dann noch das Banner hochhalten und seine Arbeit tun wird. Kleingeistigkeit, nichts als Kleingeistigkeit.“

Kino. Ganz sicher heisst es nicht, dass man keine Positionen beziehen soll. Der Zuschauer muss die Absichten des Filmemachers so kritisch beurteilen wie seine eigenen. So kann Kino sein und so sollte Kino sein!

Diese kleinen glatten Hollywood-gestylten Produkte, die sich völlig auf dich legen, dir keinen Raum mehr lassen, dich völlig in ihrem Sound, den Bildern und dem Ganzen ersticken. Du gehst in einen solchen Film und bezahlst Eintritt für das Privileg, nicht denken zu müssen.

Aber es gibt auch einen europäischen Stil, der wie Europa viel verführerischer ist, *sophisticated*, viel gelassener, aber gleichermassen sexy im Sinne von: Komm und lass dich gehen, du brauchst an nichts anderes mehr zu denken! Und was die Sache noch schlimmer macht, das sogenannte unabhängige oder alternative europäische Kino tendiert in genau diese Richtung. Entweder ist es *Cinéma Haute Couture* oder *Cinéma d'Auteur Chic*, c'est chiant tout ça (das ist doch beschissen). Wenn es Godard eines Tages nicht mehr gibt, weiss ich nicht, wer dann noch das Banner hochhalten und seine Arbeit tun wird. Kleingeistigkeit, nichts als Kleingeistigkeit. Aber vielleicht gebiert eine solche Kleingeistigkeit den Wunsch nach Völkermord. Vielleicht sind wir auf dem Weg zu einem neuen Riesenhorror. Wir werden «Kommunismus» mit «Islam» ersetzen, und dann wird die Welt in Christen und Muslime aufgeteilt sein, mit ein paar dazwischen eingeklemmten Juden.

FILMBULLETIN: Was war Ihre Motivation, sich an Thomas Harlans Filmprojekt WUNDKANAL mit einem eigenen Film, NOTRE NAZI, zu beteiligen, einer

Reflexion über die Reaktionen der Filmmequipe auf die sehr ambivalente Figur des Nazimörders Dr. S.?

ROBERT KRAMER: Neunundneunzig Prozent aller Leute, die ich je getroffen habe, scheinen mir solcher Verbrechen fähig zu sein. Wie ein solches Potential ins tägliche Leben integriert wird, das interessiert mich. Wie ein Dr. S. seine Vergangenheit bewältigt und die Art, wie Thomas Harlan getrieben ist, Rache zu suchen, wie er mit der Geschichte seines eigenen Vaters verknüpft ist, diese besondere Beziehung zur Geschichte, das interessiert mich einfach. Für mich besteht eine Kontinuität in der Geschichte, und man macht es sich zu einfach, wenn man davon ausgeht, dass diese Ereignisse fünfzig Jahre zurück liegen und abgeschlossen sind.

FILMBULLETIN: Ihre Filme sind in der Machart offensichtlich vom *Cinema Direct* beeinflusst. Sie benützen oft Handkamera, es gibt wenig lange Einstellungen, und bei der Montage fallen kurze abrupte Schnitte auf. Die dadurch erreichte Struktur verweist den Zuschauer immer wieder darauf, dass er sich einen Film ansieht.

ROBERT KRAMER: Bei ICE gab es noch sehr lange Einstellungen. Das hat sich verändert, und ich bin jetzt sehr ins Schneiden vertieft. Was den Punkt betrifft, dass man bewusst wahrnimmt, einen Film zu sehen, das trifft genau meine Vorstellung. Ich glaube, man kann Leute sehr tief in das Kino-Erlebnis einbeziehen, ohne ihnen das Gefühl zu rauben, Beobachter zu sein. Die Entscheidung für eine gewisse Einfachheit, die anfangs aus Geldgründen nötig war, ist etwas, was ich auch heute noch brauche, ohne das ich mich unwohl fühle. Die Künstlichkeit des Sets darf nicht versteckt werden, Film sollte nicht versuchen, sich als das wirkliche Leben auszugeben. Ich glaube nicht, dass einem dadurch das Sehvergnügen vergällt wird, im Gegenteil.

FILMBULLETIN: In Ihren letzten beiden Filmen schwingt eine melancholische Stimmung mit. Hinter Spuren von Pessimismus und Desillusion erscheint es uns so, als hätte sich ein ehemals militanter Geist, der auf die Rettung der Gesellschaft in ihrer Gesamtheit abzielte, auf ein sehr persönliches und bescheidenes Anliegen von Heilung zurückgezogen. Die amerikanische Gesellschaft, die Sie in ROUTE ONE / USA porträtieren, besteht aus einer Vielzahl von Menschen und Organisationen, die sich der Nächstenliebe und der Wohlfahrt verschrieben haben.

ROBERT KRAMER: Das mit dem Heilen ist für mich ein riesiger Schritt, ein Ver-

such, die politische Vergangenheit zu betrachten. Wir haben uns ja gerade noch über Waffen und Gewalt unterhalten. Denken wir an einen Charakter, der diesen ganzen Prozess durchgemacht hat und sich dennoch nicht hat desillusionieren lassen. Wo hat er seine politischen Ideale hingepackt? Was hat er davon übrig behalten? Und dann darauf zu kommen, dass in seinem Herzen der Wunsch ist zu heilen, nicht nur den Körper zu heilen, auch die Spaltungen der Gesellschaft, das, was ein Ganzes sein sollte, wieder zusammenzubringen, ganze Wesen, ganze Gemeinschaften, ganze Städte, ganze Länder, ganze Beziehungen zwischen der Natur und dem Menschen herzustellen, das ist doch ein gewaltiger Schritt, oder nicht? Das war für uns eine Metapher und Arbeitshypothese, um in einer Zeit über Politik reden zu können, in der die meisten Ideologien für niemand mehr eine Bedeutung haben. Darum weiss ich auch nicht, ob der Doktor desillusioniert ist. Mir scheint es nicht.

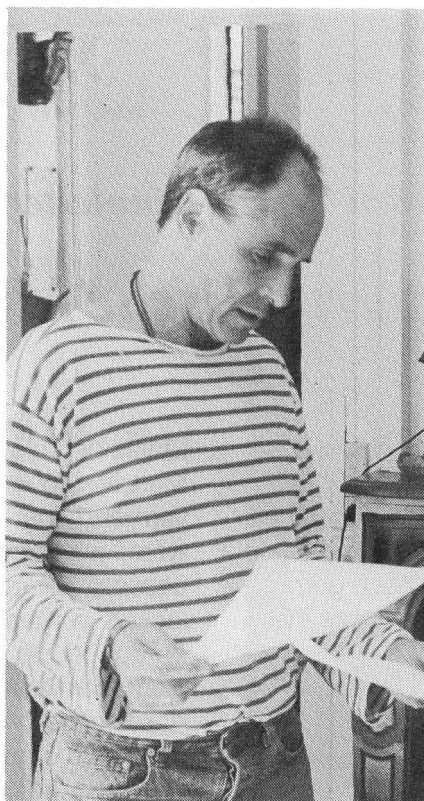
FILMBULLETIN: In *DOC'S KINGDOM* wirkt er so.

ROBERT KRAMER: Er kämpft sicherlich mit dem Selbstmitleid, aber er kommt auch darüber hinweg, und das ist grossartig.

Danach stand es einfach an, *ROUTE ONE / USA* zu machen. Dabei lag mein Interesse nicht darin, zurückzugehen und herauszufinden, was aus all meinen Freunden geworden war oder was ihre Arbeit von damals ersetzt hatte. Die unangenehmen Überraschungen, die mir die wenigen Begegnungen mit alten Freunden bescherten, deprimierten mich derart, dass ich mir sagte: Geh den Weg, den du dir vorgenommen hast, hinein in das Amerika, das unberührt ist von all den Ereignissen, die dich einst hier bewegt haben. Dabei war ich mir sicher, dass der Krieg, Veteranen und all das, für uns längst kein Thema mehr und vorbei wären. Aber als wir in Washington Station machten, war es, als ob sich Geschichte aufatmet wie ein Loch im Boden und mich hineinsaugte. Das hat den ganzen zweiten Teil des Films gefärbt. *ROUTE ONE / USA* ist eine echte Erfahrung, die des Heimkehrens.

FILMBULLETIN: Sie gehen mit viel Wärme an die Menschen heran, die Ihnen begegnen.

ROBERT KRAMER: Meine ganze Einstellung zu Leuten hat sich im Verlauf des Filmes gewandelt. *ICE* hat einen treffenden Namen, er ist eisig. *ROUTE ONE / USA* überhaupt nicht. Das führe ich zum Teil darauf zurück, dass ich zu dieser Zeit, als ich politisch und ideologisch alles klar einordnen konnte,



Robert Kramer

Filme und Videos:

- 1965 *FALN* Kurzfilm
- 1966 *IN THE COUNTRY*
- 1967 *THE EDGE*
- 1969 *ICE*
- 1970 *PEOPLE'S WAR* Kurzfilm
- 1975 *MILESTONES*
- 1977 *SCENES FROM THE PORTUGUESE CLASS STRUGGLE*
- 1980 *GUNS*
- 1981 *UN GRAND JOUR EN FRANCE: NAISSANCE* Kurzfilm
- 1982 *A TOUTE ALLURE*
- 1983 *DIGNE* 1983 Video
- LA PEUR* Kurzfilm
- 1984 *NOTRE NAZI*
- AU GRAND GARAGE* Video
- 1985 *DIESEL*
- SARKIS AT WOODROW WILSON* Video
- 1986 *UN PLAN D'ENFER* Kurzfilm
- 1987 *DOC'S KINGDOM*
- 1989 *ROUTE ONE / USA*
- 1990 *MAQUETTE*

Filme als Drehbuchautor:

- 1981 *GESTOS E FRAGMENTOS* Regie: Alberto Seixos Santos
- 1982 *DER STAND DER DINGE* Regie: Wim Wenders

mich nicht allzusehr mit Leuten beschäftigte. Ich machte mir Gedanken über Politik. Als das mit der Politik nicht mehr so klar war, fing ich an, wahrzunehmen, was um mich herum geschah. Am Ende waren da alle diese Leute mit unterschiedlichen Meinungen.

FILMBULLETIN: *MILESTONES* war wie eine Reise durch die Staaten zu einer anderen Zeit...?

ROBERT KRAMER: Für mich ist das wie der *Gegenschuss*. Bei *MILESTONES* waren wir alle so mit uns selbst beschäftigt und dermassen isoliert. Wir wussten, dass etwas zu Ende ging, was für über zehn Jahre unsere Heimat gewesen war. Wir hatten Angst vor diesem Land und seinen Bewohnern! Wir glaubten zwar, für ihre Rettung zu kämpfen, aber in Wirklichkeit bedeutete jeder Tag Krieg, wir gegen sie und sie gegen uns. Und so driften durch den Film diese zwanzig isolierten Gestalten auf der Suche nach einer neuen Heimat, und sie stellen sich all diese essentiellen Fragen: Wie werden wir unser Leben bestreiten, was machen wir mit unserer Familie, und was ist mit den Kindern und der Liebe? Bei *ROUTE ONE / USA* sind genau die anderen vor der Kamera, unsere Gegenüber von früher.

FILMBULLETIN: Wie ist es dazu gekommen, dass in Ihren letzten Filmen Musik eine so intensive Präsenz hat?

ROBERT KRAMER: Vor *GUNS* hatte ich nie Musik in meinen Filmen. Das ging mir völlig gegen den Strich, da Filmmusik meist nur die Bilder unterstreicht und dem Zuschauer sagt, was er zu fühlen hat. Mit *Barre Phillips* versuche ich, etwas anderes zu verwirklichen, nicht zu verstärken, was bereits auf der Ebene der Bilder vorhanden ist, sondern ihnen eine zusätzliche Qualität zu verleihen, eine andere Dimension hineinzutragen. In meinen Filmen aus den USA wurde entsetzlich viel geredet. Für mich haben Worte mittlerweile an Bedeutung verloren, da die Leute sowieso immer das gleiche erzählen. Interessant ist noch, wie sie etwas sagen. Da tauchen Möglichkeiten auf, Musik ins Spiel zu bringen und ihr mehr Raum zu geben. Musik kann Worte auslöschen, um sie herum spielen, Musik kann eine andere Art von Sprache darstellen. Aber die Bilder sind nach wie vor das, was zählt, worüber ich mir wirklich Gedanken mache, und ich tue alles, um starke Bilder zu kreieren.

Das Gespräch mit Robert Kramer führten Axel Köhler und Cyril Thurston in Paris