

THOMAS IMBACH

Thomas Imbach wurde 1962 in Luzern geboren. Von 1982 bis 1984 studierte er Geschichte und Philosophie in Basel. Imbach ist filmischer Autodidakt. Seit 1986 produziert, realisiert und schneidet er seine Filme in Zürich. Imbach hat in seiner bisherigen Arbeit konsequent die Grenzen ausgelotet zwischen Fiktion und Dokumentarfilm, Film und Video sowie traditionellem Kinohandwerk und neuen Technologien. Als einer der ersten Filmemacher setzte Thomas Imbach ganz bewusst consumer Camcorder (Hi8, DV) für die Kinoleinwand ein. Gleichzeitig verknüpft er diese elektronischen Bilder mit klassischem 35mm-Material. Nach ersten Kurzfilmen, einem mittellangen Essayfilm (**Schlachtzeichen**), einem Spielfilm (**Restlessness**), der von einer dokumentarischen Sensibilität zeugt, wendet er sich mit **Well Done** dem Dokumentarfilm zu. Mit diesem Film, wie auch mit **Ghetto**, hat Imbach einen unverkennbaren Stil entwickelt: eine einzigartige Mischung aus cinéma-vérité, Kameraführung und rasanten computergesteuerten Schnittserien. Seit **Happiness Is a Warm Gun** führt er seine aus dem Dokumentarfilm entwickelten Methoden mit fiktionalen Stoffen und der Arbeit mit professionellen Schauspielern weiter.

THOMAS IMBACH



Untersuchungen filmischer Wirklichkeiten

Thomas Imbach liebt das Risiko. Mit jedem seiner Filme be- gibt er sich von neuem auf unsicheres Gelände und sucht sich bewusst komplexe kinematografische Herausforderungen. Wie sonst kommt man auf die Idee, den unspektakulären Büro- alltag eines Schweizer Finanzinstituts filmisch darzustellen (**Well Done**)? Und ein paar Zürcher Wohlstands-Jugendlichen mit einer kleinen Videokamera auf den Leib zu rücken (**Ghetto**)? Oder die mysteriöse Selbstmord/Mord-Geschichte von Petra Kelly und

Gert Bastian als suggestiven neunzigminütigen Sekudentod in Szene zu setzen (**Happiness Is a Warm Gun**)? Auf die Frage nach den «Motiven» für seine Filmarbeit hat Imbach einmal geant- wortet, er habe einen Film noch nie aus Kalkül oder wegen eines Themas gemacht: «Es kommt immer aus dem Moment heraus, ein Flash. Es ist, wie wenn man verliebt ist, man kann nicht sagen warum.»

Seit Ende der achtziger Jahre realisiert der in Zürich lebende Thomas Imbach in bewunderns- werter Konsequenz seine Filme – als Autorenfilmer par excellence, der alle zwei bis drei Jahre eine neue Arbeit verwirklicht und bis heute auf umfassender künstlerischer Autonomie und Kontrolle seines Werks beharrt. Imbach setzt sich zudem kontinuierlich mit den Bedingungen seines Metiers auseinander (zweimal hat er Thesen zur Filmarbeit veröffentlicht; einen Kinospielefilm hat er mit einer aufschlussreichen Dokumentation ergänzt), und es ist kein Zufall, dass er sich in seinen Filmen Fragestellungen

«Mein Vorteil ist vielleicht, dass ich in der hiesigen Filmszene so etwas wie ein Aussenseiter bin. Ich war dort nie verwurzelt. Das schafft die nötige Distanz für künstlerische Unabhängigkeit.»

Thomas Imbach

widmet, die unsere mediale bzw. politische Gegenwart grundlegend bestimmen. Imbachs Filme kreisen auf vielfältige Weise immer wieder um Begriffe wie «Authentizität», «Kommunikation» oder «Öffentlichkeit», und sie stellen obsessiv das Verhältnis von «Privatem» und «Politischem» im Kino ins Zentrum.

Von Anfang an sind Imbachs Filme Versuchsordnungen: Sie haben weniger die homo- gene, abgewogene Erzählung als Ziel, sondern sie schaffen in erster Linie Experimentierfelder, auf denen die Schnittstellen und das reflexive Potential des Mediums zu Tage treten können. Das Kino als Wirklichkeits-Konstruktion, das kein blosses Abbild der sozialen Realität ist, sondern, unter anderem, ein vielschichtiges Ineinander von Wissenstechniken, Ideologiediskursen und Bildapparaturen.

Dieses Kino-Verständnis findet sich bereits in Imbachs Debütfilm **Schlachtzeichen**, der auf den ersten Blick noch dem traditionellen Schweizer Dokumentarkino zu folgen scheint. Der knapp einstündige 16mm-Filmessay dokumentiert die Inszenierungen der 600-Jahr-Feiern der Schlacht

FILMOGRAPHY

1988	Schlachtzeichen
1991	Maifeiern
1991	Restlessness
1992	Shopville-Platzspitz (Video/Film-Installation)
1994	Well Done
1997	Ghetto
1998	Nano-Babies
2001	Happiness Is a Warm Gun
2002	happy too
2006	Lenz
2007	I Was a Swiss Banker
2011	Day Is Done

THOMAS IMBACH

> Untersuchungen filmischer Wirklichkeiten

von Sempach in kritisch-distanzierter Weise: im Zentrum stehen insbesondere die patriotischen Rituale der Schweizer Armee und die Popularisierung kollektiver eidgenössischer Mythen. Imbach ist allerdings weniger an reiner Gesellschaftskritik oder Polemik interessiert, sondern er komponiert **Schlachtzeichen** als filmische Dekonstruktion. Vieles, was wenige Jahre später von der Filmkritik als «typisch Imbach'scher Personalstil» bezeichnet wird, findet sich hier bereits angedeutet: die komplexe Kombination von Fiktionalem und Dokumentarischem; die materialbewusste Gegenüberstellung von klassischen Film- und rauen Videobildern; die wesentliche Bedeutung der Montage sowie die vielschichtigen Erzählperspektiven.

War **Schlachtzeichen** noch dem Gestus der dokumentarischen Subversion verpflichtet, erweitert Imbach im darauf folgenden einstündigen Spielfilm **Restlessness** das Spektrum seiner filmischen Ideen. Die drei «rastlosen» Hauptfiguren seiner Filmreise – die Sängerin Nina, der aus dem Gefängnis

entlassene Max und die Studentin Anne – werden in einen regelrechten audiovisuellen Taumel versetzt: ein dichtes Netz von aufregenden Fahrtaufnahmen, präzisen Alltagsbeobachtungen, beziehungsreichen Blicken und Gesten, korrespondierend mit einer aufregend eigenständigen Tonspur. Unzählige Zugsfahrten, aufgenommen entlang der Hauptverkehrsachse Zürich-Bern-Basel, bilden das erzählerische Rückgrat des Films, dessen Montage offensichtlich rhythmischen bzw. musikalischen Überlegungen folgt (der Arbeitstitel des Films lautete lange Zeit «Rondo»).

Restlessness ist zu seiner Zeit als spezifisches Generationenporträt gelesen worden – interessant an dieser «Diagnose» ist, dass Imbach dieses «Lebensgefühl» weniger mittels narrativer Techniken oder exemplarischer Figuren umsetzt, sondern vielmehr durch den Einsatz gänzlich kinematografischer Mittel. Wie man mit seriellen Schnittfolgen und spannungsreichen Kamerafahrten schliesslich auch ökonomische Systeme und komplexe gesellschaftliche Strukturen veranschaulicht, das demonstriert Imbach eindrucksvoll mit **Well Done** und bald darauf mit **Ghetto**, den beiden Dokumentarfilmen, die ihn international bekannt gemacht haben.

Well Done porträtiert eine Schweizer Telebanking-Firma als exemplarischen Ort postindustrieller Arbeitswelt: Der Büroalltag findet vor dem Computer und vor allem am Telefonhörer statt; die Umgangssprache ist vom allgegenwärtigen Business-English durchdrungen; die Architektur der Büroräume und der menschenleeren Korridore erinnert an futuristische Landschaften. **Well Done** macht deutlich, dass die Totalität einer ökonomisierten Welt das Private längst erfasst hat und Effizienz- und Nützlichkeitsdenken dort ebenso vorherrschen wie in der Welt des Kapitals selbst. In **Ghetto** intensiviert Imbach seine Untersuchung postindustrieller Wirklichkeit, diesmal am Beispiel einer Gruppe Zürcher Jugendlicher. Den Kids, die kurz vor ihrem Schulabschluss stehen,

«Wenn die Filme von Thomas Imbach englische oder englisch klingende Titel tragen, dann wirkt das nicht modisch affektiert, sondern vielmehr dem «Thema», dem «Lebensgefühl», das darin zum Ausdruck gelangt, adäquat.»

Christoph Egger, NZZ, 9.1.2001

AWARDS

- 2007 **I Was A Swiss Banker**, Zürcher Filmpreis
-
- 2001 **Happiness Is a Warm Gun**, Nominiert für den *Pardo d'Oro* 2001. Nominiert für Bester Schweizer Spielfilm 2002. Zürcher Filmpreis, Qualitätsprämie (Bundesamt für Kultur)
-
- 1997 **Ghetto**, Best Documentary, Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg, Premio Giampaolo Paoli, Internationales Filmfestival Florenz, Filmpreis der Stadt Zürich, Qualitätsprämie (Bundesamt für Kultur)
-
- 1994 **Well done**, Fipresci-Preis der Internationalen Filmkritik, Filmfestival Leipzig, Filmpreis der Stadt Zürich, Anerkennungspreis der Stadt Luzern, Qualitätsprämie (Bundesamt für Kultur)
-
- 1991 **Restlessness**, Nominiert für den Max-Ophüls-Preis 1991, Qualitätsprämie (Bundesamt für Kultur)
-
- 1988 **Schlachtzeichen**, Studienprämie (Bundesamt für Kultur)

THOMAS IMBACH

> Untersuchungen filmischer Wirklichkeiten

folgt Imbach mit einer äusserst beweglichen Videokamera: In offenkundig sympathisierender Weise beobachtet **Ghetto** den Abschied von der Schule und die ersten Konfrontationen mit der «Erwachsenenwelt». Die Gespräche der Pubertierenden werden in radikalen Montagen zu Sequenzen verdichtet, in denen sich eine ganze Fülle sozialer Realitäten manifestiert. Ruhige, «fiktionale» 35mm-Filmaufnahmen von Landschaften rund um den Zürichsee bilden den markanten Gegensatz: als unwirkliche «Idyllen», deren gespenstisches Potential sich in der Konfrontation mit dem intensiven Videomaterial offenbart.

Ähnlich konstruiert Imbach auch **Nano-Babies**, den er gemeinsam mit Jürg Hassler realisiert (der seit **Well Done** und **Ghetto** ein entscheidender *partner in crime* Imbachs ist und dessen Werk massgeblich beeinflusst hat). In dem für das Schweizer Fernsehen produzierten 45-minütigen **Nano-Babies** werden kleine Kinder in einer Tageskrippe gezeigt: Wie in **Ghetto** alternieren die Fragmente des detailreich festgehaltenen Kinderalltags mit einer Vielzahl von (kalten, abweisenden) Aussenansichten und kunstvollen Sounds (die Kinderkrippe ist Teil einer Hochschule, in dessen Gebäude sich auch die Labors und Büros der Eltern, zumeist High-Tech-Wissenschaftlern, befinden). Imbach und Hassler nennen ihren in Cinemascope gedrehten Film einen «Science Fiction Essay», was, in durchaus ironischer Weise, ziemlich genau die filmische Argumentation von **Nano-Babies** trifft.

Imbachs grundlegendes Interesse an der Konstruktion von Medien-Wirklichkeiten führt ihn zu **Happiness Is a Warm Gun**, seinem ersten abendfüllenden Spielfilm: Er inszeniert die Lebens- und Sterbgeschichte des ungewöhnlichen Liebespaares Petra Kelly und Gert Bastian, zweier politischer Ikonen der Friedens- und Ökologiebewegung im Deutschland der achtziger Jahre. Wie in seinen früheren Filmen kombiniert Imbach auch hier unterschiedlichstes Material: emotionsbetontes Schauspiel-Kino mit extremen High-Speed-Aufnahmen, dokumentarische Spielszenen mit Laiendarstellern und historisches Archivmaterial. Imbachs komplexe Collage, die auf einer Fülle von Dokumenten und Selbstzeugnissen der «Medienstars» Kelly und Bastian basiert, nähert sich der Liebesgeschichte bezeichnenderweise von ihrem Ende her und interpretiert diese in kontinuierlichem Perspektivenwechsel als fundamentalen Wirklichkeitsverlust. In dem einstündigen **happy too**, einer Art praktischen filmischen Kommentars zu **Happiness Is a Warm Gun**, dokumentiert Imbach nochmals in Form eines eigenständigen Essays, wie seine Hauptdarstellerin bzw. sein Hauptdarsteller sich ihre Rollen erarbeiten und aneignen – und im Arbeitsprozess immer wieder auf sich zurückfallen.

«Suchen ist immer auch Herstellen. Es gibt dieses Spannungsfeld zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktiven. Beides in seiner reinen Form finde ich langweilig. Dann ist es entweder ein *L'art pour l'art* oder Fahnenhochhalten. Erst wenn die beiden Kräfte zusammenkommen, wird es interessant. Jeder gute Film ist insofern dokumentarisch, als seine guten Momente authentisch sind. Dokumentarisch heisst für mich, dass der Moment stimmt.»

Thomas Imbach, 1997

THOMAS IMBACH

> Untersuchungen filmischer Wirklichkeiten

Mit seinem aktuellen Kinofilm **Lenz** schliesslich entzündet sich Imbach überraschend an einem im deutschsprachigen Raum geradezu «mythischen» Stück Literatur: Georg Büchners Erzählfragment «Lenz» gehört zum festen Bestandteil subjektiv-devianten Denkens in Deutschland, was sich nicht zuletzt an der einzigartigen Fülle von Adaptionen, Bezugnahmen und Auseinandersetzungen mit dem Stoff ablesen lässt, sowohl in der Literatur, im Theater als auch im Film. Imbach nähert sich dem Stoff mit multipler Erzählperspektive: Sein **Lenz** zeigt einen Filmemacher gleichen Namens, der in einer tiefen persönlichen und künstlerischen Krise steckt. Dieser Filmemacher, der immer wieder eine historische Perücke trägt (Ballast und Narrenkappe zugleich), arbeitet an einer «Lenz»-Verfilmung, die ihn nur noch mehr in die Entfremdung zu treiben scheint, und leidet an der Trennung von seiner Frau (und seinem Sohn). Das Drama des psychischen Verfalls korrespondiert mit einer intensiven Beziehungsstudie und «magischen» winterlichen Naturbildern bzw. des kommerzialisierten Skitourismus': Imbachs **Lenz** ist ein Kammerspiel, durchdrungen von dunklen alpinen Landschaften (das Matterhorn!), fulminant entworfen als eigensinniges Zeichen- und Emotionsspiel.

Constantin Wulff, 2006

Thomas Imbach im Gespräch mit Constantin Wulff

INTERVIEW

«Die geschriebene Sprache hält den Film in Fesseln»

Was war der Ausgangspunkt für Ihren neuen Spielfilm LENZ, dessen Inspirationsquelle die legendäre Novelle Georg Büchners ist? TI: Eigentlich habe ich nie gedacht, dass ich den Lenz einmal machen würde. Ich trage dieses Reclambändchen zwar seit meinem neunzehnten Lebensjahr mit mir herum und habe immer wieder darin gelesen; beispielsweise vor einem Rockkonzert,

bevor die Lautsprechertürme losdonnerten und meine Freunde ihren Joint rauchten. Aber ich habe immer viel Respekt gehabt davor und fand, dass er zu sehr Literatur und eigentlich kein Filmstoff sei und dass man zwangsläufig daran scheitern müsste, angesichts dieser Sprache.

Andererseits war das für mich eine Herausforderung, genau weil es wie etwas Unmögliches erschien. Ich habe mich lange damit beschäftigt, wie das zu adaptieren wäre und wie eine Umsetzung gelingen könnte. Und nach *Happiness Is a Warm Gun* war der Lenz für mich eine logische Fortsetzung, da die beiden Hauptfiguren eine innere Verwandtschaft aufweisen. Ich bin dann in der Folge Schritt für Schritt in den Stoff hineingeschlittert und habe Lösungen gefunden, mir den Stoff anzueignen. Ganz konkret habe ich mit dem Lenz einen Tag nach der Premiere von *Happiness...* begonnen!

Das gibt es ja öfter in Ihrem Werk, dass ein Film aus dem anderen hervorgeht: Von ihrem frühen Reisefilm RESTLESSNESS gibt es einen schönen Bogen zu WELL DONE und dieser wiederum führt fast zwangsläufig zu GHETTO, der visuell natürlich grosse Verwandtschaft mit HAPPINESS IS A WARM GUN besitzt. Wie sind Sie von HAPPINESS... auf LENZ gekommen? TI: Für mich ist die Figur der Petra Kelly in *Happiness...* an ähnlichen Dingen gescheitert wie der Lenz. So wie Petras politisches Engagement auf dem Tod ihrer krebserkrankten Schwester Grace gründete, kämpft Lenz gegen seinen inneren Tod an.

Die Figur des Lenz ist mir aus mehreren Gründen persönlich näher. Hier gibt es keine äusseren Brücken zum Stoff mehr wie in *Happiness...*, wo die Paargeschichte und das tragische Ende, das in gewisser Weise auch ein romantisches Ende ist, rätselhaft bleiben bis zum Schluss. Beim Lenz ist das Ende schonungsloser, viel weniger verklärt. «So lebte er hin», heisst es dort zum Schluss, das ist radikaler als Selbstmord oder Tod, wo sich in gewisser Weise etwas löst. Und wahrscheinlich war *Happiness...* deshalb für mich ein Schritt zu Lenz, denn der Film hat mir persönlich sehr viel abverlangt. Ich habe das von Anfang an gewusst und mich lange dagegen gesträubt, mit dem Film zu beginnen, weil ich gespürt habe, dass der Lenz für mich ein Absturzstoff sein wird. Als Ausgleich habe ich noch einen anderen Film angefangen (*I Was a Swiss Banker*), etwas Leichteres, aber es ist dann so herausgekommen, dass das Schwierigere, der Lenz, zuerst fertig geworden ist.

Für die Literaturgeschichte ist der Dichter Jakob Michael Reinhold Lenz ein exemplari-

INTERVIEW

> «Die geschriebene Sprache hält den Film in Fesseln»

scher Vertreter der deutschen Sturm-und-Drang-Zeit, und Büchner hat ihn mit seinem Erzählfragment zu einer literarischen Figur gemacht, die bis heute eine ungeheure Ausstrahlung für das Geistesleben im deutschsprachigen Raum besitzt. Es gibt eine Fülle von Adaptionen und Bezugnahmen, die sich im Spannungsfeld von Kunst und Politik mit der Figur Lenz auseinander gesetzt haben... TI: Mich haben diese literaturgeschichtlichen Aspekte für den Film nicht interessiert. Ich lese den Lenz in Bezug auf meine persönlichen Themen und ich behandle ihn als einen zeitgenössischen Stoff. Das Einzige, was ich rund um den Text genau recherchiert habe, ist seine geographische Verankerung in den Vogesen: Ich wollte wissen, wo sich die Geschichte abgespielt hat, und wollte die Landschaft sehen, wo sich der reale Lenz aufgehalten hat. Und mich hat besonders fasziniert, wie Büchner seinen Text gebaut hat, der ein Re-Write von Pfarrer Oberlins Tagebuchtext ist. Wie er teilweise Satz für Satz übernommen und zu einem ganz eigenen Text gemacht hat, ohne das Ursprungsmaterial völlig umzuschreiben. Deshalb war für mich in erster Linie Büchners Text entscheidend, dafür wollte ich Umsetzungen finden. Es war mir am Anfang überhaupt nicht klar, wo meine Geschichte spielen und wie ich mit dem Problem umgehen sollte, damit die Figuren des Lenz' nicht antiquiert wirken.

Schauplatz Ihres LENZ ist das winterliche Zermatt und, damit untrennbar verbunden, das Matterhorn, die Ikone der Schweizer Bergwelt schlechthin. Wie ist es zu dieser Entscheidung gekommen? TI: Das ist eine sehr persönliche Wahl, denn Zermatt ist für mich ein Kindheitsort, mit dem mich eine Hassliebe verbindet. Lange Jahre habe ich diesen Ort gemieden, denn die Entwicklung des Skitourismus und die ganze Kommerzialisierung, das war mir einfach zuwider. Ich hätte niemals geglaubt, dass das Matterhorn einmal in einem Film von mir spielen würde. Als ich in einem Brief von Büchner gelesen habe, wie er seinen Eltern von einem Spaziergang durch die Vogesen erzählt und am Horizont das Weiss der Alpen erblickt, war für mich auf einen Schlag klar, wohin mein Lenz fährt. Ein eher filmisch motivierter Grund war, dass ich eine Vorliebe für geschlossene Orte habe. In Zermatt ist man am Ende des Tals gefangen. Wenn eine Lawine runtergeht, ist man abgeschnitten vom Rest der Welt. Für mich ist Zermatt ein geschlossener Mikrokosmos, wie es der Flughafen in *Happiness...* war. Es gibt im Ort selbst auch keine Autos, sondern nur diese Elektromobile, und alles läuft nach eigenen Regeln ab, was mich dann überzeugt hat, dass Zermatt der richtige Schauplatz ist für meinen Lenz.

Sie haben anhand von HAPPINESS IS A WARM GUN einige Thesen zum Spielfilm entwickelt, die man auch als Versuch lesen kann, den Übergang vom Dokumentarischen zur Fiktion zu beschreiben. Zur Arbeit mit den Schauspielern haben Sie unter anderem geschrie-

INTERVIEW

> «Die geschriebene Sprache hält den Film in Fesseln»

ben: *«In der ersten Sekunde der Begegnung müssen sich die Schauspieler von deiner Figur infizieren lassen. Danach gibt es für euch beide kein Aussteigen mehr ins Private» und «Jede Gefühlsregung des Schauspielers ist die der Figur. Es gibt keine Drehpausen». Galten diese «Regeln» auch für die Arbeit an LENZ?* TI: Bei *Happiness...* war die Idee, die hinter diesen Thesen steckt, Programm: Mein Ziel war es, dass man nicht mehr unterscheiden konnte, was «echt» und was «nicht echt» ist, und was gehört jetzt zu dieser Kelly-Bastian-Geschichte und was geht real zwischen den Schauspielern ab. Für den *Lenz* stimmt das nur noch zum Teil, für die «erste Sekunde der Begegnung», und dass es dann kein Zurück mehr gibt. Aber das mit dem «Aussteigen ins Private» stimmt nicht mehr, ist diesmal anders. Meine Arbeit mit den Schauspielern hat sich weiterentwickelt, sie stellen ihre Persönlichkeit noch mehr in den Dienst der Geschichte. Das Wichtigste in der Inszenierungsarbeit bleibt, dass die Schauspieler das, was sie machen, wirklich erleben. Dass es quasi durch sie hindurchgeht. Ich mag es nicht, wenn sie mir irgendwelche Szenen vorspielen und etwas abliefern. Das Einzige, was ich gebrauchen kann, ist, wenn sie sich mit Haut und Haar auf eine Figur einlassen. So kann ich auch erst die Wirkung erzielen, dass der Zuschauer das Gefühl bekommt, er beobachtet authentische Figuren. Das war mir wichtig, dass man denkt, die Darsteller vor der Kamera gehören ja irgendwie zusammen, das kann nicht alles gestellt sein.

Ein zentrales Motiv all Ihrer Filme ist, was man die anschaulich gemachte Durchlässigkeit zwischen Erfundenem und Gefundenem nennen könnte. Sie schaffen Versuchsanordnungen, wo buchstäblich alles Mögliche geschehen kann. Wie sind Sie konkret bei LENZ vorgegangen? TI: Ich bin sehr offen an die Szenen herangegangen. Ich hatte ein Skript von ungefähr dreissig Seiten. Manche Szenen waren in Stichworten skizziert, andere relativ genau beschrieben. Dieses Skript habe ich den Schauspielern gegeben, als Material und mit der Aufforderung, es lediglich als Ausgangspunkt zu lesen. Die Proben und die Dreharbeiten sind ineinandergeflossen, was von der Produktion her auch nicht anders möglich war. Szenisch haben wir zusammen sehr viel ausprobiert und umgesetzt, und dadurch für den Schnitt eine grosse Menge Material erhalten.

Weshalb ist der LENZ vergleichsweise ruhiger geworden als andere Filme von Ihnen, die wesentlich von rasanten Montagen geprägt sind? T.I. Ich habe den Eindruck, dass die Geschichte vom scheiternden *Lenz* diesen ruhigeren Atem und diese Zeit braucht, um spürbar zu machen, um welche Abgründe es geht. In *Happiness...* gab es ein höllisches Tempo, weil dies zum Thema des Films gehörte. Aber jede Geschichte muss ihr eigenes Tempo finden und ihren eigenen Rhythmus. Und man darf nicht vergessen: Der *Lenz* ist einer, der geht!

INTERVIEW

> «Die geschriebene Sprache hält den Film in Fesseln»

Kann man sich dieses Prinzip des Materialsammelns ähnlich vorstellen wie bei Ihren Dokumentarfilmen *WELL DONE* und *GHETTO*: dass erst aus dem gedrehten Material heraus die eigentliche Struktur des Films entsteht? TI: Nein, nicht ganz. Bei einem Spielfilm wie dem *Lenz*

ist es nicht so, dass man beim Schnitt alles neu erfindet oder dem Material eine ganz neue Struktur aufzwingt. Ich habe die wesentlichen Entscheidungen vor dem Dreh getroffen und dann auf dem Set zusammen mit den Schauspielern und meinem Kameramann umgesetzt. Ein wichtiger Unterschied zu den Dokumentarfilmen ist natürlich, dass man bei der Arbeit mit Laien, wie es bei *Well Done* oder *Ghetto* der Fall war, keine Chance hat, Figuren oder Szenen grundlegend zu gestalten. Ich konnte ja nur sammeln. Ich konnte mich nie direkt in das Geschehen einschalten, weil ich sonst die entscheidenden Dinge zerstört hätte. Deshalb hatte ich nach diesen Filmen auch das Bedürfnis, mit Schauspielern zu arbeiten. Ich wollte meine Rolle hinter der Kamera direkter ausüben.

Beim *Lenz* habe ich in Etappen gedreht, so dass in der Zeit dazwischen alles ein bisschen reifen und sich auch bei den Schauspielern etwas weiterentwickeln konnte. Ausgehend von der Vorlage, sind wir vor Ort Schritt für Schritt weitergekommen. Ich vermeide jetzt den Ausdruck Improvisation, das ist für mich kein glückliches Wort, denn es weckt Vorstellungen von «So, jetzt macht mal was, versucht mal was!». Es war nie die Frage, was soll man jetzt machen, sondern es war immer so, dass man von einer bestimmten Szene ausgegangen ist.

Mir ist zum Beispiel wichtig, dass ich vieles von dem einbeziehe, was der Ort von sich aus hergibt, was natürlich auch mit meinen früheren Filmen zu tun hat.

Wenn die Natalie weggeht zum Bahnhof, ist es wichtig, dass sie wirklich weggeht. Und wenn sie wiederkommt mit dem Noah, drehen wir das so, dass sie wirklich nach einer Drehpause zurückkommen, dass sie zwei Wochen weg gewesen sind in Zürich, und der *Lenz* diese Zeit in Zermatt geblieben ist, allein auf der Hütte war und die Touristen provozierte. Und dann schmeisst er sich in den Anzug und holt die beiden ab, der Zug fährt ein, und die beiden steigen aus, alles in einer Einstellung. Das ist dann in dem Sinne «echt», und deshalb sind sie viel besser, als wenn sie zum x-ten Mal mit dem Zug rauf- und runterfahren und dann noch frisch aussehen müssen.

Was an Ihren Filmen auffällt, wie nahe die Sprache am Alltag und wie dominant etwa in *LENZ* der Mix aus Sprechweisen, Dialekten und verschiedenen Fremdsprachen ist. So etwas kann man ja unmöglich in einem Drehbuch vorformulieren? TI: Ja, das stimmt und das hat

damit zu tun, dass ich überhaupt nicht literarisch funktioniere. Für mich unterscheidet sich das Kino fundamental von Theater oder Literatur. Für mich kommt das Kino quasi aus dem Leben und basiert immer auf dokumentarischer Beobachtung. In meinen Filmen versuche ich deshalb, Sprache wie eine Musik oder ein Geräusch einzusetzen.

INTERVIEW

> «Die geschriebene Sprache hält den Film in Fesseln»

Beim Film misstraue ich der geschriebenen Sprache, denn sie hält den Film in Fesseln. Deshalb habe ich schon früh versucht, diese Fesseln zu lösen. Ich gehe noch heute davon aus, dass die geschriebene Sprache immer nur reproduzieren kann, was ich mir ausgedacht habe, und dass die schriftlich formulierte Phantasie von vornherein begrenzt ist. Und für mich beginnt es erst dann interessant zu werden, wenn ich eine lebendige Szenerie erschaffen kann, etwas erzeugen kann, wo eigenes Leben beginnt. Das kann nie stattfinden, wenn ich einen Film praktisch zur Gänze schriftlich vorkomponieren würde.

Für mich entsteht Sprache im Kino immer erst als gesprochene Sprache und nicht als geschriebene. Sie muss erst durch etwas Lebendiges hindurch, produziert werden von einer Notwendigkeit.

Das ist auch der Hauptgrund, warum sich bei mir immer sehr reichhaltiges Sprachmaterial ansammelt, das sich aus verschiedenen Quellen zusammensetzt und niemals diese Kohärenz oder Linearität eines Drehbuchtextes besitzt, wie es bei einem klassischen Drehbuch der Fall wäre. Würde man einen Film von mir wie ein klassisches Drehbuch transkribieren, wäre das absolut unverständlich.

Wie in vielen anderen Ihrer Filme spielen in LENZ neben der Sprache auch Landschaften eine zentrale Rolle...

TI: Bei *Lenz* drängt sich das natürlich auf. Eines der faszinierendsten Dinge ist ja, wie Büchner äussere und innere Landschaften miteinander verbindet. Den Film selbst habe ich dann auch in den Vogesen angefangen, denn sie sind die authentische Lenz-Landschaft. Ich habe lange geglaubt, dass ich den Film in einer authentischen Lenz-Landschaft machen muss. Aber dann habe ich gemerkt, dass es dort zwar wunderbar aussieht, mit dem Nebel und allem, aber dass die Landschaft für mich tot ist. Ich konnte die Vogesen nicht mit Figuren füllen. Ich konnte mir nicht vorstellen, dass Figuren, die ich kenne oder erschaffe, dass die da unterwegs sind. Der Schritt in die Alpen, die mir persönlich näher und mit eigenen Erinnerungen verbunden sind, hat dann erst meine Phantasie anspringen lassen.

Die Landschaften sind aber auch ein Grund, warum ich an dem Text von Büchner hängengeblieben bin. Denn in meiner Arbeit waren Landschaften immer ein wichtiger Bestandteil, und an jedem Ort, wo ich mich filmisch niedergelassen habe, ob das jetzt eine Bank ist wie in *Well Done*, die «Goldküste» in *Ghetto* oder der Flughafen in *Happiness...*, habe ich immer versucht, ein ganzes Universum zu schaffen und mir eine eigene Landschaft zu bauen. Und da ich nicht ins Studio gehen kann, um mir das zu bauen, muss ich mir meine Welt aus gefundenem Material zusammensetzen und mit möglichst wenigen Produktionsmitteln ein starkes Dekor erzeugen.

Constantin Wulff ist Publizist, Kurator und Filmschaffender. Von 1995 bis 1997 war er Mitglied der Auswahlkommission der Duisburger Filmwoche und von 1997 bis 2003 Leiter der DIAGONALE – Festival des österreichischen Films in Graz (zusammen mit Christine Dollhofer). Er lebt in Wien.

INTERVIEW

> «Die geschriebene Sprache hält den Film in Fesseln»

In LENZ sind die Landschaftsbilder auf 35mm-Film und die Innenaufnahmen auf Video gedreht? TI: Unser Konzept war: Alles, was aussen ist, wird auf Film gedreht; alles, was in der Hütte und in den Wohnungen spielt, die Beziehungsgeschichte, das drehen wir mit Handycam.

Die Landschaftsbilder auf Zelluloid in *Lenz* sind für mich Atemräume, ein Kontrast zu den Videosequenzen. Bei *Ghetto* haben wir dieses Konzept noch ziemlich stur verfolgt, aber im Lauf der Filme habe ich versucht, immer mehr auf 35mm zu drehen, um meine filmische Sprache zu verfeinern. Aber das hat natürlich seine finanziellen Grenzen.

Sie sind ein Autorenfilmer par excellence: Sie beharren auf einer umfassenden künstlerischen Autonomie und zeichnen in Ihren Filmen nicht nur für die Regie verantwortlich, sondern machen auch gleich den Schnitt und die Produktion selbst. In einer Zeit, in der sich sowohl Förder- als auch Fernsehanstalten immer mehr an bürokratischer Kontrolle und vorprogrammierten Erfolgen orientieren, wird Ihre Produktionsweise immer ungewöhnlicher. TI: Seit *Schlachtzeichen* mache ich eigentlich Erstlingsfilme, wo ich mich und andere für das Entstehen eines Films ausbeute. Bei *Well Done* und *Ghetto* ging es noch, da hatte ich gewisse finanzielle Unterstützung und es waren Dokumentarfilmbudgets, die ich im Griff hatte. Aber mit dem Spielfilm wurde alles noch harziger. Mein letzter Förderungsbeitrag der Schweizer Filmförderung (BAK) liegt über 10 Jahre zurück. Da ich meine Filme schon immer selber produzierte, habe ich gelernt, mit den zur Verfügung stehenden Mitteln eine grosse Wirkung zu erzielen. Das war meine eigentliche Filmschule.

Wenn man sich Ihre Filmografie vor Augen führt, ist «die Schweiz» in unterschiedlicher Weise immer wieder ein wichtiger Bezugspunkt. Dennoch fällt es schwer, Ihr Œuvre mit dem herkömmlichen Begriff des «Schweizer Films» oder mit dem gegenwärtigen Schweizer Kino zu verbinden... TI: In der Schweiz arbeitet ja fast niemand so wie ich, vor allem im Bereich des Spielfilms nicht. Aber das finde ich nicht weiter tragisch, denn die Schweiz ist ja auch ein sehr kleines Filmland und als Filmland keine grosse Herausforderung für mich. Eine Herausforderung für mich wäre hingegen, dass ich endlich einmal kapieren würde, wie ich produktionstechnisch einen akzeptablen Weg finde, mit den Institutionen in der Schweiz einigermaßen klarzukommen. Schön wäre vielleicht ein stärkerer filmischer Austausch im eigenen Land, aber der findet im Moment leider nicht statt. Januar 2006

Script: Thomas Imbach, Patrizia Stotz
Camera: Thomas Imbach
Editing: Gion-Reto Killias, Tom La Belle
Score & Sound Design: Peter Bräker

Songs: Bill Callahan, Bob Dylan, Conor Oberst, Syd Barrett, Alphaville, Jason Molina, John Frusciante, George Vaine
Song Producer: Balz Bachmann

Production: Okofilm Productions, Zürich; Schweizer Radio und Fernsehen; ARTE

World Rights: Okofilm Productions, Zürich
Original Version: Swiss-German (german & english subtitles)

«*Day Is Done* wird zu einem poetischen, aber auch ironischen Studie des egoistischen Künstlers, der versucht den indifferenten Gott zu spielen, sich dann aber doch schliesslich als allzu menschlich entpuppt. *Day Is Done* zeigt Bilder von hinreissender, wenn auch unkonventioneller urbaner Schönheit.» Lee Marshall, *Screen Daily*, 14.02.2011

«In *Day Is Done* schaut Thomas Imbach aus seinem Fenster- und sieht die Welt. Über fast zwei Stunden entwickelt der Film einen suggestiven Sog von grosser Kraft.» Patrick Wildermann, *Der Tagesspiegel*, 15.02.2011

«Ein fesselnder Film von betörend schöner Bildlichkeit, der weit über das Private hinaus auf das ganz allgemeingültige ewige Fliesen der Zeit verweist.» Irene Genhart, *Zürcher Landzeitung*, 16.02.2011

«Thomas Imbach hat mit *Day is Done* Grosses geleistet, sein persönlicher Zugang spielt durchgehend mit Nähe und Distanz, aus Banalitäten des Alltags ergibt sich nach und nach ein Gesamtbild Thomas' – eine grossartige Montage.» Christian Alt, *negativ-film.de*, 13.02.2011

«Thomas Imbach lädt den Zuschauer dazu ein, seine alltägliche Perspektive zu überdenken – hier steckt mit Sicherheit mehr dahinter. Der Film ist ein Objekt von mysteriösem Charme, dessen Freuden sich von durch die wohlüberlegte Entdeckung der Tiefe ableiten lässt, von dem was vordergründlich eine visuelle und auditive Barriere des Alltäglichen ist.» Francis Joseph Cruz, *Fipresci Berlinale Talent Press*, Februar 2011



| 2011 | DCP | colour | 111'

Ein rauchender Schlot reckt sich in den Himmel. Unten rattern Züge vorbei. In den Häusern vertreiben immer mehr Lichter die Dunkelheit. Der Mann hinter der Kamera steht am Fenster seines Ateliers und sucht sein Bild. Er filmt bei Tag und bei Nacht, bei Regen und Schnee. Auf seinem Anrufbeantworter hören wir Stimmen. Sie erzählen vom schönen Wetter in den Ferien, sie gratulieren dem Mann zum Geburtstag. Der Vater stirbt, ein Kind wird geboren, eine junge Familie zerbröckelt. Die Jahre vergehen. Langsam wird die Stadtlandschaft zur inneren Landschaft des Mannes hinter der Kamera.

«Am Anfang handelte es sich um eine schiere Notwendigkeit, den phänomenalen Ausblick und die darin vorkommenden Wetterstimmungen auf Zelluloid zu bannen. Es ist ein 24-Stunden-Kino, das meinen Blick nun seit über 20 Jahren schweifen lässt und schärft. Es gab Phasen, in denen ich das Geschehen vor dem Fenster nicht weiter beachtet habe und vertieft in meine Arbeit war. Es gab jedoch immer wieder Zeiten, wo ich mich vom Sog dieser Aussicht verschlingen liess und mit der Kamera regelrecht in das Gemälde eintauchte.» Thomas Imbach

Script: Thomas Imbach, Eva Kammerer, Jürg Hassler
Camera: Jürg Hassler, Thomas Imbach

Editing: Thomas Imbach, Jürg Hassler, Patrizia Stotz
Music: Peter Bräker, Balz Bachmann

Cast: Beat Marti, Laura Drasbaek, Anne-Grethe Bjarup Riis, Sandra Medina, Helena Af Sandeberg, Mellika Melani, Lale Yavas, Angelica Biert

Production: Bachim Film, Pandora Film
World Rights: Bachim Film, Zürich
Original Version: Swiss German/English/Danish/Swedish

Thomas Imbach wagt sich immer wieder an ungewöhnliche Stoffe. Mit *I Was A Swiss Banker*, der laut Imbach als unbeschwerter Zwillingsbruder von *Lenz* entstanden ist, versucht sich der Regisseur nun an der Läuterung eines gestressten Bankers in einer paradisischen Zauberschweiz, die ausschliesslich von schönen Frauen besiedelt ist. *I Was A Swiss Banker* ist ein Schweiz-Film ohne falsche Nostalgie oder Heimatgefühle. [...] Wie immer grossartig ist die Kameraarbeit von Jürg Hassler und Thomas Imbach: poetisch und kunstvoll, aber nie kitschig; die Unterwasseraufnahmen sind von sphärischem Zauber. Sarah Stähli, *Der Bund*, 30.8.2007

Thomas Imbach hat ein unerhörtes Feingefühl für Zwischenstimmungen; man darf ihn ein grosses lyrisches Talent unter den Schweizer Filmregisseuren nennen mit seinem Sinn für visuelle Harmonien und Dissonanzen, seinem Blick für die unbekannte Schönheit oder die Bedrohlichkeit des Vertrauten und dem Mut zur Metaphysik. Christoph Schneider, *Tages-Anzeiger*, 29.8.2007

Thomas Imbach inszeniert die Schweizer Landschaft wie man sie bisher noch kaum in einem Film gesehen hat. Nicht einfach nur schön, sondern archaisch, mystisch, sinnlich, fremd und faszinierend. *Art-tv*, 08/2007



| 2007 | 35mm | colour | 75'

Eben erst war Roger noch der geschneigelte Jung-Banker, der es zum x-ten mal schaffte, das Schwarzgeld seiner Kunden mit einem charmanten Buben-Lächeln über die Grenzen zu schmuggeln. Dann geschieht's: Roger wird von den Zöllnern heraus gewunken, er verliert die Nerven, erwischt beim Durchstarten einen Zöllner und kann sich gerade noch mit einem Kopfsprung in den Bodensee retten. Mit diesem Sprung aber katapultiert er sich nicht nur aus seiner Banker-Karriere heraus, sondern in eine ganz neue und wahrhaft überraschende Welt hinein. Diese Welt ist bevölkert von scheuen Meerjungfrauen in Lara Croft-Montur und listigen Elster-Hexen in Helikoptern. Wie in einem Grimmschen Märchen muss sich Roger jetzt dreifach bewähren, um dem Bann der Hexe zu entkommen und zu sich und seinem Glück zu finden. Seine Unterwasser-Reise durch eine berückend schöne Schweiz wird getragen und vorwärtsgetrieben durch die zauberhaften Lieder der Sirenen, denen Roger unterwegs begegnet und bei denen man ewig verweilen möchte.

Script: Thomas Imbach
Camera: Jürg Hassler

Editing: Thomas Imbach, Jürg Hassler
Music: Peter Bräker, Balz Bachmann

Cast: Milan Peschel, Barbara Maurer,
Noah Gsell, Barbara Heynen
Production: Bachim Film, Zürich

World Rights: Bachim Film
Original Version: German/Swiss
German

«Imbach entspinnt die Geschichte eines getriebenen Lebensforschers, eine wohl auswegslose Liebesgeschichte, das zärtliche Bild einer Vater-Sohn-Beziehung. Und er erhellt die Absurditäten des mondänen Tourismusortes, er rückt ein plakatives Symbol der Schweiz in neues Licht: Das Matterhorn wird magisch, zu einer Hauptfigur, es erzählt von der Natur und der schwierigen Natur des Menschen. Mit seinem tragikomischen Drama am Berg gelingt Imbach nebenbei auch einer der sinnlichsten «Heimatfilme» seit langem.» *Berner Zeitung*, 23/01/2006
(Madeleine Corbat)

«Form und Inhalt befeuern sich in diesem Drama gegenseitig. Jedes Bild ist zugleich Abbild, wenn Lenz (eine verschweizerte Variante des Cobainschen Selbstmörders in *Last Days*) Mal um Mal im Schnee stecken bleibt und handkehrum zu allerlei Unfug in der weissen Pracht fähig ist. Imbach manipuliert dabei nach Kräften: mit filmischen Selbstreflexionen, kühnen Schnitten, Zeitsprüngen, dokumentarischen Passagen und einem packenden Soundtrack. Komik und Dialogwitz blitzen allerorten hervor, und das Matterhorn übt in nie gesehenen Bildern ein Sogwirkung aus wie einst das Meer in Andrei Tarkowskis *Solaris*.» *Aargauer Zeitung*, 23/01/2006,
(Hans Jürg Zinsli)



| 2006 | 35mm | colour | 96'

Der Filmmacher Lenz verlässt seine Heimatstadt Berlin, um in den Vogesen die Hintergründe von Georg Büchners Fragment «Lenz» zu erforschen. Doch bald schon tauscht er die elsässische Landschaft gegen höhere Lagen und emotionaleres Gelände: vom Wunsch getrieben, seinen neunjährigen Sohn zu sehen, macht er sich auf nach dem Wintersportort Zermatt in den Schweizer Alpen. Dort arrangiert er mit dessen Hilfe ein Treffen mit seiner Exfrau Natalie, die er immer noch liebt. Eine kleine Idylle erblüht in der wieder gefundenen Nähe zu seinem Sohn und in der neu entfachten Liebe zu Natalie. Die Illusion eines glücklichen Familienlebens ist von kurzer Dauer, allzu schnell wird sie überschattet von Lenz' Verhalten, der immer stärker in abseitige Gefilde driftet. Mit seiner Mischform aus Fakten und Fiktion wandelt Thomas Imbach auf Büchners Pfaden, der seine Novelle ausgehend von einer wahren Begebenheit aus dem Leben des deutschen Dichters Lenz (1751–1805) gestaltete. Wie sein literarisches Alter Ego ist auch der moderne Lenz ein gequälter Visionär, ein Gefangener seiner euphorischen und verzweifelten Anfälle. Imbachs Film fängt diese heftig umschlagenden Gefühle mit seinem vielgestaltigen visuellen und akustischen Stil ein. Lenz' unstetes Innenleben findet ein äusseres Pendant in der elementaren Schönheit der umgebenden Natur. Das emotionale Drama der Hauptfiguren spielt vor dem Hintergrund eines kitschig anmutenden Massentourismus: Zermatt gibt den Schauplatz ab, und in den Dorfszenen sind auch echte Touristen zu sehen. Bei den Bildern des Familienlebens rückt die Kamera nah an die Figuren heran und lässt damit tief blicken in die Wirklichkeit von modernen Beziehungen. Ein unkonventionelles Porträt eines Mannes, dessen Lebensmotto an Poeten der Romantik gemahnt: Das Genie schreibt sich seine eigenen Regeln.

Script: Thomas Imbach
Camera: Jürg Hassler, Thomas Imbach
Sound: Peter Bräker

Editing: Thomas Imbach, Jürg Hassler
Music: Peter Bräker

Cast: Linda Olsansky, Herbert Fritsch,
Angelika Waller, Stefan-Hyun Wanner

Production: Bachim Film, Zürich
World Rights: First Hand Films, Zürich
Original Version: German

«In *happy too* gibt es kein Maske-Ablegen nach dem Abdrehen oder wie Herbert das ausdrückt: «In so einem Zustand gibt es keine Pause!» Verläuft die Interaktion zwischen den Schauspielern – und dem Filmemacher – zu Beginn noch in einer Art reflektierter Kommunikation, mischen sich zunehmend fiktionale und reale Gefühlsebenen hinein, welche die Dynamik in fesselnde Szenen, mitunter in Verweigerung enden lassen. Aus dem Hin und Her kristallisiert sich aber auch – schillernd und verstrickend zugleich – eine mögliche Beziehungskonstellation für das Paar heraus, das der Inszenierung als Vorlage diente. So wurde aus dem «Nebenprodukt» nicht nur ein eigenständiger Film und ein aufschlussreiches Lehrstück bezüglich Schauspielerarbeit, sondern auch ein spannungsreiches Prisma aus Figur, deren authentischem Bezugspunkt sowie Darstellerpersönlichkeit.»

CINEMA 48, 2003, (Doris Senn)

«*happy too* von Thomas Imbach ist wunderbar! Ich habe selten eine Dokumentation gesehen, wo das Identifikationsproblem der Schauspieler mit ihrer Rolle eindrücklicher gestaltet wurde.»

Schweizer Fernsehen, 10/2002, (Iso Camartin)



| 2002 | Digi-Beta | colour | 60'

Ein unverstellter, ehrlicher Blick auf die Beziehungen zwischen Filmemachern, Schauspielern und den Figuren, die sie gemeinsam kreieren, bald komisch, bald provokativ: ein Film, der an Grenzen geht.

Happy too führt uns hinter die Kulissen der herausragenden Darstellerleistungen aus **Happiness Is a Warm Gun** (Wettbewerb Locarno 2001).

Ging es im ersten Film darum, wie die Leidenschaft zwischen Petra Kelly und Gert Bastian zum tödlichen Schuss führen konnte, so handelt **happy too** von einer anderen Art von gefährlicher Beziehung: der Gratwanderung zwischen Spiel und Wirklichkeit.

Happy too ist keine «Making of»-Dokumentation im herkömmlichen Sinn. Erkundet wird vielmehr die Kehrseite der Welt, die in **Happiness Is a Warm Gun** zur Darstellung kommt. Mit demselben unbestechlichen Blick, derselben Ironie und demselben Mut, mit denen Thomas Imbach die politisch-erotische Fantasie des Glamour-Paares Kelly/Bastian inszenierte, geht er hier einem anderen Mythos auf den Grund: dem vom Glamour der Filmschauspielerei.

Happy too zeigt, wie die hochexplosive Dynamik der Kelly/Bastian-Beziehung zunehmend das Verhältnis der beiden Schauspieler Linda Olsansky und Herbert Fritsch infiziert. Denn wie soll man als Darsteller in diesen Figuren aufgehen, ohne in dieselben selbstzerstörerischen Verhaltensmuster zu verfallen?

Script: Thomas Imbach, Peter Purtschert, Jürg Hassler
Camera: Jürg Hassler, Thomas Imbach

Sound: Peter Bräker
Editing: Thomas Imbach, Jürg Hassler
Music: Sir Henry, Peter Bräker

Cast: Linda Olsansky, Herbert Fritsch, Angelika Waller, Sir Henry, Ingrid Sattes, Stefan-Hyun Wanner, a.o.

Production: Bachim Film, Zürich
World Rights: First Hand Films, Zürich
Original Version: German

«Die Kugel», sagt die Petra Kelly dieses Films, «schaffte es innerhalb kürzester Zeit, mit einer ganz warmen Empfindung alles wegdrängen, sie machte sich Platz in mir und das war wahrscheinlich der Moment, wo ich kurz abgehoben bin.» Ungefähr so wollen sich auch die Bilder von Thomas Imbachs Film verhalten, in ihrer Rücksichtslosigkeit, alles beiseite zu drängen auch das, was man weiß von diesem historischen und mythischen Paar. Dieser Film schaut dem Tod von innen bei der Arbeit zu. Im langen Augenblick des Todes verwundert sich dieses Ich. Nicht über den Tod, sondern über das Nicht-Leben-Können. Nicht über die Vergeblichkeit, sondern darüber, dass all diese erschöpfende Kraftanstrengung die Welt und dieses Ich nicht einen Millimeter näher gebracht haben. An diesem Punkt, und nicht nur in den Dokumentar- und Erinnerungsfetzen, ist *Happiness Is A Warm Gun* auch so radikal politisch wie er radikal körperlich ist.»

epd-Film 10/2002 (Georg Seesslen)

«Imbachs Film ist sicher deutlicher eine Interpretation, eine Variation auf eine wahre Geschichte, wie er im Vorspann selbst sagt. Dafür wird eine Haltung spürbar. Er scheut sich vor den hässlichen Seiten seiner Figur nicht, aber wichtiger ist etwas anderes. Sein Film ist auch eine Liebeserklärung, die beiden Protagonisten, besonders aber Petra, sind wunderschön. In den für ihn typischen Detailaufnahmen, die den Zuschauer sonst als selbstverständlich ignorierte Dinge wahrnehmen lassen, bewundert er Petras Lippen, die kleine Kuhle an ihrem Hals. Ihre Zärtlichkeit, wenn sie in einer Szene wortlos und behutsam den erschöpften Gert wäscht, der nackt vor ihr steht.» *Tages-Anzeiger*, 12.11.2001

(Mathias Heybrock)



| 2001 | 35mm | colour | 95'

Petra, die grüne Friedenskämpferin der 80er-Jahre, wird im Schlaf von ihrem Gefährten, dem früheren Bundeswehrgeneral Gert, erschossen. Kurz darauf erschießt er sich selber. War es Mord oder hat sie sich diesen Schuss gewünscht?

Was geht ab in Petra, während Gerts Kugel in ihren Kopf eindringt bis zu dem Moment, wo die Kugel steckenbleibt und Petra stirbt? Sie hat ein Flash-forward in die Gegenwart und erwacht im gläsernen Transit eines internationalen Flughafens. Auf ihrem Trip durch dieses moderne Fegefeuer ringt Petra zusammen mit Gert und anderen Personen aus ihrem Leben um den Sinn dieses Schusses. Als «Durchgeknallte» entdeckt sie dabei die Wucht ihrer absoluten Wünsche.

Kommentar des Regisseurs:

Am 20. Oktober 1992 las ich in der Zeitung: Petra Kelly wurde von Gert Bastian erschossen. Die Meldung traf mich wie ein Blitz, obwohl ich gar kein eigentlicher Petra Kelly-Fan war. Es war der Schuss, der mich faszinierte; ich wollte mehr darüber herausfinden. Weder die wilden Medien-Spekulationen – von wegen Atommafia, chinesischem Geheimdienst, Eifersucht usw. – noch die allgemeine Empörung über den Ex-General, der ihr im Schlaf die Kugel gibt, befriedigten mich. Für mich stand von Anfang an fest, dass dieser Schuss ein Resultat ihrer eigenen Liebesgeschichte war, dass Petra am Trigger dieser Pistole mitgezogen hat. Ich wollte sie im Film wiederauferstehen lassen und ihr die Chance geben, ihren Tod zu verstehen. Nach langem Zögern habe ich mich 1998 entschieden, dieses Abenteuer zu wagen.

Script: Thomas Imbach, Jürg Hassler
Camera: Thomas Imbach, Jürg Hassler
Sound: Thomas Imbach, Jürg Hassler

Editing: Thomas Imbach, Jürg Hassler
Music: Peter Bräker

Production: Bachim Film, Zürich
World Rights: Bachim Film, SRG/SSR

Original Version: Swiss German,
French, English, Turkish, Chinese

NANO BABIES

«Erneut ist mit *Nano-Babies* ein Film entstanden, der puren Dokumentarismus überwindet und der hautnah eingefangenen Wirklichkeit überhöhte Bilder gegenüberstellt. Die aufgebrochene Authentizität ausgesuchter Situationen wird zu-dem von einer soundintensiven Tonspur unterstrichen, der ebenso fundamentale Bedeutung zukommt wie dem von Imbach/Hassler kultivierten Filmschnitt mit distinktivem Stakkato-Charakter.»

Roland Erne, 16.1.1998



| 1998 | 35mm | colour | 45'

Galt das Interesse in seinem letzten Film der Teenager-Generation, so beobachtet Imbach in **Nano-Babies** nun die ganz Kleinen. Es sind Buben und Mädchen, die in der Kinderkrippe der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich aufwachsen. Zentrale Perspektive ist das spontane, verbal noch uncodierte Erleben dieser Kleinkinder, deren Eltern sich unter anderem der Erforschung physikalischer oder neurobiologischer Phänomene verschrieben haben. Ein von modernsten Technologien durchwirktes Universum, dem die Kinder (noch) mit verspielter Unbefangenheit begegnen. Wie schon in **Ghetto** zeichnen sich das Autorenduo auch in diesem Film durch einen vorurteilslos offenen Zugang zu ihren grossartigen Protagonisten aus.

Ein Schauplatz wie dieser ist zwar pure Wirklichkeit, aber die Aufzeichnungen von Kamera und Tonband vermögen ihn auf unterschiedliche Art und Weise beinahe magisch immer wieder neu zu strukturieren: der Gebäudekomplex, in dessen Labors virtuelle Welten entstehen, an dem aber auch ganz konkret an Erweiterungstrakten herumgebaut wird.

Dieses Oszillieren von Wahrnehmung – zwischen Erfassen von konkreter Realität und eigenem fantasievолlem Vorstellen von Wirklichkeit –, diese «Wahrnehmungsqualitäten» sind, so könnte man vermuten, insbesondere Kindern eigen, wenn sie sich auf mannigfaltige Art und Weise «Welt» zu erschliessen beginnen. Die Haltung einer Forscherin oder eines Forschers aber dürfte so verschieden davon gar nicht sein. **Nano-Babies** ist ein Science-Fiction-Essay mit dokumentarischen Mitteln.

Script: Thomas Imbach, Monka Gsell
Camera: Jürg Hassler, Thomas Imbach

Sound: Thomas Imbach
Editing: Thomas Imbach, Jürg Hassler

Music: Peter Bräker
Production: Bachim Film

World Rights: Bachim Film, Zürich
Original Version: Swiss German

Im anarchischen Klassenzimmer, im dröhnenden Techno-Keller, bei ihren nächtlichen Streiftouren und auf der umständlichen Suche nach einer Lehrstelle. Eine eindringliche, rasante und berührende *recherche sentimentale* ist dabei entstanden. Die Kids sind, allen Schranken, Stolperern und Anschissen zum Trotz, voller Energie.

Weltwoche, 30.1.1997 (Nina Toepfer)

Ghetto liefert ein unerhört lebendiges, wahrhaftiges und berührendes Bild dieser Generation, die mit einem nie gekannten Liberalismus in einer nie gekannten wirtschaftlichen Zwangslage konfrontiert ist.

Tages-Anzeiger, 26.9.1997



| 1997 | 35mm | colour | 122'

Ghetto lädt uns in ein Klassenzimmer ein und gewährt einen Einblick ins Leben einer Gruppe von desorientierten Jugendlichen, die, kurz vor Ende der obligatorischen Schulzeit, einige wichtige Entscheidungen treffen müssen. Ohne jeglichen Bezugspunkt und teilweise auch verunsichert, vermögen sie sich gleichwohl ironisch, spontan und subversiv zu zeigen. Der Film ist in sechs Kapitel unterteilt (Ghetto, Auto, Sex, Drogen, Techno, Maroni), die jeweils ihren eigenen visuellen Stil und ihre eigenen Figuren besitzen. So begleiten wir Xhumi und ihre Freundinnen, die über Sexualität sprechen, in den Supermarkt, folgen Müke an die Technoparties oder hören Aki zu, einem jungen, achtzehnjährigen Maroniverkäufer, der auf bessere Tage wartet. Der Film nähert sich den «Kids» konzentrisch, was seiner Erzählstruktur eine grosse Freiheit verleiht. Er verzichtet auf laute Stereotypen mit den «Subjekten», die er in Szene setzt.

Script: Thomas Imbach, Monika Gsell
Camera: Jürg Hassler
Sound: Thomas Imbach, Peter Bräker
Editing: Thomas Imbach, Jürg Hassler

Cast: Gold Card expert, Product
Manager, Head of Department, PC
supporter, Key Account Manager,
Director

Production: Bachim Film, Zürich,
Filmkollektiv Zürich AG, SF DRS,
Teleclub

World Rights: Bachim Film, Zürich
Original Version: Swiss-German

«Spät, sehr spät ist mit *Well Done* die postindustrielle schweizerische Arbeitswelt mit ihrem Diktat des Datenflusses, das demjenigen des Fließbands an Unerbittlichkeit wohl kaum nachsteht, nun endlich auch für den Film fruchtbar gemacht worden. (...) Wenn das dabei entstandene Bild in mancherlei Hinsicht exemplarisch wirkt, dann dank einer künstlerischen Darstellung, der es nicht um «Entlarvung», sondern um Distanzgewinnung, ja Abstraktion zu tun ist.»

Neue Zürcher Zeitung, 8./9.10.1994

(Christoph Egger)

«Ohne jedes Lamento, dafür mit absurder Komik führt *Well Done* die Totalherrschaft unseres Wirtschaftssystems vor: von der Telefonistin, die selbst mit den Kollegen im Kundenjargon spricht, über die Manager, die noch beim Jogging kalkulieren, bis zum Angestellten, der schon mit seinem Sohn im Sekundarschulalter eine Art Qualifikationsgespräch führt. Kein Film über die Bürowelt also, sondern über unser Leben – einer der besten seit langem.»

Tages-Anzeiger, 22.1.1994 (Andreas Furler)



| 1994 | 35 mm | colour | 75'

Wie kann der Arbeitsalltag eines riesigen Informatikbetriebs der Zürcher Finanzwelt wiedergegeben werden? Indem man ihn monatelang von innen miterlebt und dabei sechzig Stunden Filmmaterial sammelt; indem man dieses Material thematisch ordnet; und indem man – ohne jeglichen Kommentar – das bestehende System durch eine hektische Montage in Stücke zerlegt, zerhackt und zu Staub werden lässt: Es entsteht ein absurdes serielles Ballett à la Jacques Tati, das im Stakkato-Rhythmus aufgeführt ist. Dabei werden all der Stress, all die Entfremdung, all die Verdinglichung deutlich gemacht, denen man in der modernen Welt der allmächtigen Computer unterworfen ist. Dieser immensen Klöppelarbeit haben sich Thomas Imbach und sein Kameramann Jürg Hassler verschrieben: eine fragmentierte Bilderfolge von Telefongesprächen, von nervösen Fingern, die über Tastaturen gleiten, von Seitenblicken, von Briefings, von Zahlen, von denen es im Bankenjargon wimmelt, von automatischen Gesten, um (nicht ohne Bitterkeit) die Unmenschlichkeit der Herrschaft von Marketing und Elektronik zum Ausdruck zu bringen.

Katalog Int. Filmfestival Locarno

Script: Thomas Imbach
Camera: Peter Liechti
Sound: Rolf Büttikofer

Editing: Dominique Freiburghaus
Music: Koch-Schütz-Studer-
Lauterburg, So Nicht

Cast: Christine Lauterburg, Roger
Nydegger, Sylvia Wetz, Roland
Amstutz, Sibylle Courvoisier, Brigitta
Javurek

Production: Bachim Film, Zürich
World Rights: Bachim Film, Filmkollektiv
Original Version: Swiss German, French

«Die Anonymität der Grosstadt fungiert als Stimmungsraum. In *Restlessness* suggerieren die sich gleichenden Stadt-, Bahnhof- und Geleislandschaften und suggeriert die Montage mögliche Beziehungen zwischen den Personen. Denkbar, dass sie sich begegnen im Laufe der Zeit, der Filmzeit. Das Gegenteil: Zwar begegnen wir der Jazzsängerin mehrmals, bei Proben, bei Aufnahmen, oder der jungen welschen Frau, Anne, die zwischen Städten hin und her fährt, oder Max, der aus dem Gefängnis kommt und sich sträubt, gleich wieder mit einem Job an Ort und Stelle zu treten. Sie sind alle ständig unterwegs, restlessness. Kinder der mobilen Gesellschaft. Immer auf dem Weg, aber kein An-kommen mündet in ein Bleiben. Der Zug fährt. Die Landschaft fliegt vorbei. Die Zielbahnhöfe sind austauschbar. Austauschbar, aber authentisch. Imbach hat im Dreieck Bern-Basel-Zürich gedreht. Nicht die Personen und Akteure halten die Geschichte zusammen, sondern die Orte und Schauplätze. Die Figuren gehen durch sie hindurch.»

Basler Zeitung, 26.1.1991

«Die verwobene Geschichte der «Rast- und Ratlosigkeit» von Anne, Nina und Max im goldenen Eisenbahn-Dreieck Zürich-Bern-Basel erinnert als Spielfilm von ihrer Machart her an Godard, vermittelt indessen auf durchaus persönliche Art ein Klima zielstrebigem Orientierungslosigkeit in heutiger Zeit: Thomas Imbach reflektiert damit gerade auch in der perfekten Oberfläche Gegenwart.»

Der Bund, 25.1.1991

RESTLESSNESS



| 1991 | 16 mm | colour | 56'

Anne, Nina und Max sind unabhängig voneinander auf Achse – per Bahn im «Golden Dreieck» Zürich-Bern-Basel. Ihre Existenz erfahren sie zwischen den Orten: Permanenter Aufbruch ohne Ankunft. Die Zielorte sind Startrampen für die Weiterfahrt. Die Städte schrumpfen zu Bahnhöfen, diese zu Kreuzungen von Rast- und Ratlosigkeit, und sie sind nur noch da, um das Unterwegs- und Nirgendwo-Sein zu rechtfertigen. Drei Lebensbilder zwischen drei Städten.

«Die zweite längere filmische Arbeit von Thomas Imbach erscheint in erster Linie als Ausdruck der optischen Faszination angesichts des Phänomens Eisenbahn. Die Rastlosigkeit des Titels bezieht sich zwar durchaus auf den Alltag der drei Hauptfiguren, aus deren Leben der Film einige Fragmente vorlegt. Doch zum Medium ihrer Rastlosigkeit, zur Trägersubstanz ihrer Schicksale wird die Eisenbahn, die wie ziel- und sinnlos anonyme Landschaften durchweilt. (...) Es gehört zu den Qualitäten des Films, wie er dem Betrachter einerseits eben die Anonymität dieses schweizerischen Mittellands entlang der Hauptverkehrsachsen vor Augen führt, andererseits immer wieder Momente der Identifikation und Verifikation ermöglicht.»

Christoph Egger, *Neue Zürcher Zeitung*, 6.9.1991

Script: Thomas Imbach
Camera: Peter Liechti
Sound: Gido Dietrich

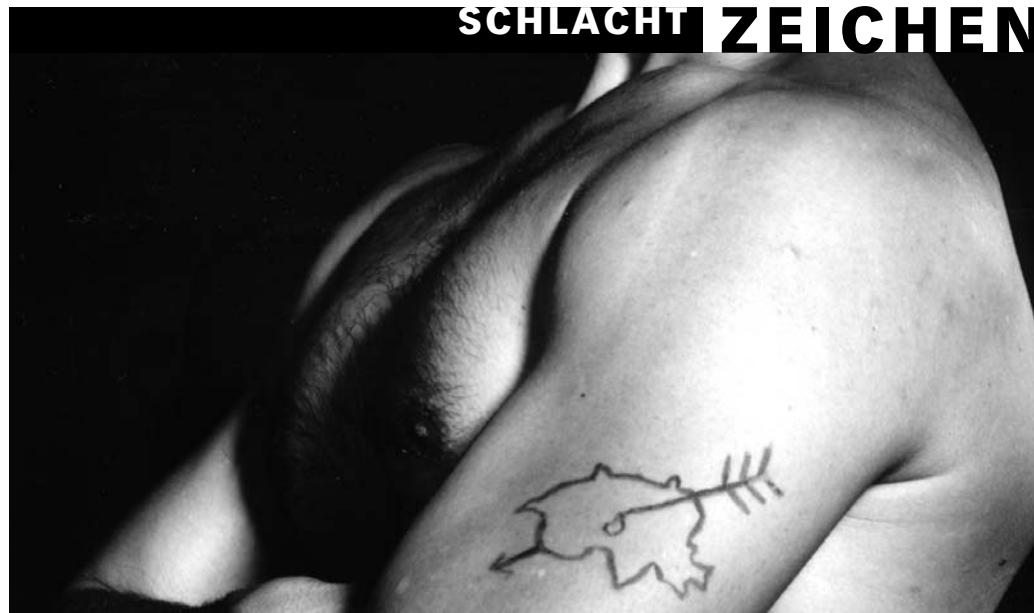
Editing: Thomas Imbach
Music: Richard Wagner, Johann
Sebastian Bach

Cast: Judith Bürgin, Hans Eggermann,
Simon Meyer, Werner Meyer, Melchior
Morger, Rémi Odermatt, Tschuli
Portmann, Peach Reichlin

Production: Bachim Film, Zürich
World Rights: Thomas Imbach
Original Version: German

«Mit offenen Augen sieht da einer festliches Treiben, patriotisches Brüsten und rockigen Massentanz und setzt Bezüge mit Zitaten aus Filmen der Kriegszeit und mit gespielten Szenen einer Gruppe von Soldaten, die zur Schlachtfeier von Sempach abgeordnet worden sind. Phantasievoll werden die «Funde» zu einem Film collagiert, der wohl nicht «vaterländische Lobgesänge» anstimmt, dafür aber weckend auf den Zuschauer wirkt, indem Mythen und Heldenverehrung, Armee und Autobahn einmal zur Kritik freigegeben werden.»

Fred Zaugg, *Der Bund*, 1988



| 1988 | 16 mm | colour/bw | 56' | Gebrauchsanweisung für Sonntags-Mythen

In seinem ersten Film befasst sich Imbach mit dem Mythos um die Schlacht von Sempach und Winkelried. Anlässlich der 600Jahrfeier dieser bedeutenden Schlacht rollt er dokumentarisch und kolportierend, mit Elementen des Spielfilms und der Reportage, deren Heldenverehrung auf. Diese folgt stets derselben militärischen Ideologie: Winkelrieds Martyrium steht für die Aufopferungsbereitschaft des eidgenössischen Soldaten. Die führenden Militärs benützten den Sempacher Helden bereits vor hundert Jahren als Vorbild für die Aufopferungsbereitschaft des einzelnen für die Gemeinschaft, der Freiheit der Nation zuliebe. **Schlachtzeichen** macht entlarvend deutlich, dass die Worte und Parolen der Militärs immer noch gleich sind, sich aber Gesellschaft und Umwelt dramatisch gewandelt haben. Im Zentrum des Films stehen auch Fragen nach der Identität der Schweiz, die Imbach immer wieder mit gegensätzlichen Bildern aufwirft. Der Film ist mit satirischem Humor durchzogen.