



Lenz

Regie: Thomas Imbach

Land: Schweiz, Deutschland 2006. **Produktion:** Bachim Film, Zürich. **Co-Produktion:** Pandora Filmproduktion, Köln, Schweizer Fernsehen. **Buch:** Thomas Imbach, inspiriert von Georg Büchners *Lenz*. **Regie:** Thomas Imbach. **Kamera:** Jürg Hassler, Thomas Imbach. **Kostüme:** Irene Düring. **Maske:** Ulpu Pulkkinen. **Musik:** Peter Bräker, Balz Bachmann. **Schnitt:** Thomas Imbach, Jürg Hassler, Patrizia Stotz. **Regieassistent:** Samuel Ammann. **Aufnahmeleitung:** Giancarlo Moos. **Produzent:** Thomas Imbach. **Co-Produzenten:** Karl Baumgartner, Madeleine Hirsiger.

Darsteller: Milan Peschel (Lenz), Barbara Maurer (Natalie), Noah Gsell (Noah), Barbara Heynen (Tanja).

Format: 35mm (gedreht auf 35mm, DVcam), 1:1.85, Farbe. **Länge:** 96 Minuten, 25 Bilder/Sekunde. **Originalsprachen:** Deutsch, Schweizerdeutsch. **Uraufführung:** 20. Januar 2006, 41. Solothurner Filmtage 2006, Schweiz. **Kontakt:** Monopol Pathé Films, Postfach, CH-8031 Zürich. Tel.: (41-1) 277 7080, Fax: (41-1) 277 7089, monika.billeter@pathefilms.ch; www.pathefilms.ch; www.lenz-film.ch; www.thomasimbach.ch

Inhalt

Der Filmemacher 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 Noah zu sehen, macht er sich auf nach

Synopsis

The filmmaker Lenz has left his native Berlin for the Vosges to research the story behind Georg Büchner's novel fragment *Lenz*. But he soon trades the Alsatian landscape for higher altitudes: the urge to see his nine-year-old son Noah takes him to the Swiss ski resort of Zermatt. With

dem Wintersportort Zermatt in den Schweizer Alpen. Dort arrangiert er mit Noahs Hilfe ein Treffen mit seiner Exfrau Natalie, die er immer noch liebt. Eine kleine Idylle erblüht in der wiedergefundenen Nähe zu seinem Sohn und in der neu entfachten Liebe zu Natalie. Doch die Illusion eines glücklichen Familienlebens ist nur von kurzer Dauer, allzu schnell wird sie überschattet von Lenz' Verhalten, der immer stärker in abseitige Gefilde driftet. Noah und Natalie kehren nach Zürich zurück. Lenz bleibt im Gebirg, allein.

Produktionsmitteilung

Über den Film

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 (1751–1792) 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 Befindlichkeiten moderner Beziehungen.

Film und Video, Inszenierung und Improvisation, Schauspieler und Laiendarsteller, zärtliche Lovestory und Slapstick: Imbach formt scheinbare Gegensätze zu einem organischen Ganzen, das getragen wird von einer dramatischen Filmmusik, bestehend aus Folksongs, Popmusik und bearbeiteten Naturgeräuschen.

Ein unkonventionelles Porträt eines Mannes, dessen Lebensmotto an Poeten der Romantik gemahnt: Das Genie schreibt sich seine eigenen Regeln.

Produktionsmitteilung

Der Regisseur über den Film

Eigentlich hätte ich nie gedacht, dass ich den *Lenz* einmal machen würde. Ich trage dieses Reclam-Bändchen zwar seit meinem neunzehnten Lebensjahr mit mir herum. Aber ich hatte immer viel Respekt vor diesem Text und fand, dass es zu sehr Literatur und eigentlich kein Filmstoff sei, und dass man zwangsläufig daran scheitern müsste, angesichts dieser Sprache.

Andererseits war das für mich gerade die Herausforderung, dass es als etwas Unmögliches erschien. Und nach *Happiness Is a Warm Gun* war der *Lenz* für mich eine logische Fortsetzung, denn die beiden Hauptfiguren weisen eine innere Verwandtschaft auf. Beide Figuren kämpfen – wenn auch aus verschiedenen Gründen und mit unterschiedlichen Mitteln – gegen eine tödliche, innere Verzweiflung an. Die Figur des Lenz ist mir persönlich näher. Sein Ende ist schonungsloser, weniger verklärt. „So lebte er hin“ heißt es dort, das ist radikaler als Selbstmord oder Tod, wo sich in gewisser Weise etwas löst.

Die literaturgeschichtlichen Aspekte standen nicht im Zentrum für die Arbeit am Film. Ich lese den *Lenz* in Bezug auf persönliche Themen und behandle ihn als einen zeitgenössischen Stoff. Besonders fasziniert hat mich jedoch, wie Büchner seinen Text gebaut hat als einen Re-Write von Pfarrer Oberlins Tagebuch. Wie er ihn zu einem

Noah's help, Lenz stages a reunion with his ex-wife Natalie, whom he still loves. The newfound closeness to his son, and the rekindled love for Natalie, form a brief idyll. But the fantasy of a happy family life is short-lived, overshadowed by Lenz' increasingly erratic behaviour. Noah and Natalie return to Zurich, and Lenz remains in the mountains, alone.

Production note

About the film

Just as Büchner based his novel on a real episode from the life of the German poet Lenz (1751–1792), Thomas Imbach freely mixes fact and fiction. Like his literary counterpart, the modern-day Lenz is a tortured visionary caught between euphoria and desperation. Imbach's film captures these mood swings with its eclectic visual and aural style. Lenz' turbulent inner states are mirrored by the elemental beauty of the natural landscape. The emotional drama of the main characters plays against a background of kitsch global tourism, provided by the authentic Zermatt locations and real people appearing in the village scenes. The intimately filmed scenes of romantic and family life provide a telling glimpse into the realities of contemporary relationships.

Film and video, staging and improvisation, actors and amateurs, tender love story and slapstick comedy: Imbach blends seeming opposites into an organic whole, underscored by an intense, dramatic soundtrack combining folk songs, pop music and re-processed natural sounds.

An unconventional, stormy portrait of a man whose life motto echoes the Romantic poets: Genius writes its own rules.

Production note

Director's statement

I'd never have thought I would turn *Lenz* into a film one day. I've been carrying this Reclam paperback around with me since I was nineteen. I always had great respect for the text as a work of literature but I didn't think it would be possible to adapt such literary language to film.

On the other hand, it was this seeming impossibility which became a challenge for me. After *Happiness is a Warm Gun*, *Lenz* seemed to me like the logical next step, because the two main characters are soulmates in a way. Both struggle, for different reasons and with different weapons, against a deadly inner despair. The character of Lenz is closer to me personally. His end is more merciless, less idealized. "So he lived on" ends the book. That's more radical than suicide or death, which provide a certain resolution.

The literary-historical side of *Lenz* was not my central focus in making the film. I see the book in the context of my own personal life and I treat the material as contemporary. I was particularly fascinated by the way Büchner constructed his story as a „re-write“ of Pastor Oberlin's diary: the way he turned it into a completely original text, while integrating much of the source material.

ganz eigenen Text gemacht hat, ohne das Ursprungsmaterial völlig umzuschreiben.

Mit den Dreharbeiten habe ich in den Vogesen angefangen, denn das ist die authentische Lenz-Landschaft. Ich ging lange davon aus, dass ich den Film auch dort drehen müsste. Aber dann merkte ich, dass diese Landschaften zwar wunderbar aussehen, mit all dem Nebel und dem Raureif, dass sie für mich jedoch tot sind. Ich konnte die Vogesen nicht mit Figuren füllen. Ich konnte mir nicht vorstellen, dass Figuren, die ich kenne oder erschaffe, dort unterwegs sind.

Als ich in einem Brief von Büchner las, wie er seinen Eltern von einem Spaziergang durch die Vogesen erzählt und am Horizont das Weiß der Alpen erblickt, wurde mir klar, wohin mein Lenz fährt. Zermatt als Hauptschauplatz war auch eine persönliche Wahl, denn Zermatt ist für mich ein Kindheitsort, mit dem mich eine Hassliebe verbindet. Lange Jahre habe ich diesen Ort gemieden, weil mir die extreme Kommerzialisierung des Skitourismus zuwider war. 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 heruntergeht, ist man abgeschnitten vom Rest der Welt. Für mich ist Zermatt ein geschlossener Mikrokosmos wie der Flughafen in *Happiness...* Es gibt im Ort selbst auch keine Autos, sondern nur diese Elektromobile und alles läuft nach eigenen Regeln ab.

Was meine filmische Arbeit betrifft, misstraue ich der geschriebenen Sprache. Es kommt mir so vor, als würde die geschriebene Sprache den Film in Fesseln halten. Für mich wird es erst dann interessant, wenn ich eine Ausgangssituation erzeugen kann, wo eigenes Leben beginnt. Das gelingt mir nur dann, wenn ich auf ein vorfabriziertes Drehbuch verzichte. Kino entsteht bei mir deshalb immer als gesprochene Sprache.

Ausgehend von einem Treatment haben wir in Etappen gedreht, so dass in der Zeit dazwischen alles reifen und sich auch bei den Schauspielern weiter entwickeln konnte. Ich vermeide 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 immer so, dass man von einer bestimmten Szene ausgegangen ist, dass das, was sich vor der Kamera ereignet hat, von einer inneren, emotionalen Notwendigkeit hervorgebracht wurde.

Thomas Imbach

Lenz, unterwegs.

Thomas Imbachs LENZ im Gefolge von Georg Büchner

„Den 20. ging Lenz durch's Gebirg“ – spätestens seit der Einrichtung des Georg-Büchner-Preises ist die Dichtung des zwanzigsten Jahrhunderts unterwegs mit diesem Satz und mit *Lenz*, der unbearbeitet gebliebenen Erzählung Büchners aus dem Jahr 1836. Lange war das Fragment nur in einer beschönigten Abschrift des Bruders überliefert, bis vor etwa zwanzig Jahren die Büchner-Forschung auf den Originaltext zurückging und damit zum Rohstoff der Literatur. Das historische Schicksal des irre gewordenen Sturm-und-Drang-Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz, das Büchner aufgrund von Dokumenten aufgegriffen und in eine literarische Form gebracht hat, wurde zum Paradigma der gefährdeten Künstlerexistenz, und der Text gilt als Prüfstein realistischer Literatur: Darf ein genialischer Dichter so nah ans Menschliche und dabei an den Abgrund der Gesellschaft rücken? Hat er nicht einen Auftrag, den ihm die Kunst („ach die Kunst“) oder die Gesellschaft diktiert, und die dem Dichter den schwankenden Boden

I began shooting in the Vosges mountains, because that is the authentic *Lenz* landscape. For a long time, I simply assumed I would have to set the film there. But then I realized that, although this landscape was very beautiful, with all the mist and frost, it was dead for me. I couldn't fill the Vosges mountains with characters. I couldn't imagine finding the characters I knew or had created, in those surroundings.

Then I read one of Büchner's letters to his parents, describing how he had taken a walk through the Vosges and glimpsed the snowy Alps on the horizon. And I knew where my Lenz was taking me. Using Zermatt as the principal location for the film was also a personal choice, because I spent time there as a child and have a kind of love-hate relationship with the place. For many years I had avoided going there, because I was disgusted by the extremely commercialised ski tourism. A more cinematic motivation to shoot there was my preference for closed environments. Zermatt is a cul-de-sac at the end of the valley. Whenever there is an avalanche, the place is cut off from the rest of the world. For me, Zermatt is a self-contained microcosm, like the airport in which I set *Happiness...* In the village itself there are no cars, only electromobiles, and the place runs according to rules of its own.

In my work as a filmmaker I don't trust written language. I think a film can be shackled by the written word. For me things become interesting if I can create a situation which generates a life of its own. But I can only succeed at doing this if I avoid using a prefabricated script. For me the cinema comes to life through spoken language.

Working from a treatment, we shot the film in stages, allowing things to ripen over time and develop further within the actors. I don't like to use the word „improvisation“; I don't consider it an accurate expression, because it implies „just doing it“ or „just trying things out“. We always concentrated on one particular scene at a time, so that whatever happened in front of the camera emerged out of an inner emotional necessity.

Thomas Imbach

Lenz underway

Thomas Imbach re-visits Georg Büchner's *Lenz*

“On the 20th [of January], Lenz crossed the mountains” – even before the founding of the Georg Büchner Prize, 20th-century German poetry has been underway with this sentence and with *Lenz*, Büchner's unfinished story of 1836. The fragment of text was long known only in a modified copy transcribed by Büchner's brother until, about 20 years ago, Büchner scholars unearthed the original documents, the raw material of literature. Büchner had given literary form to these historical documents detailing the fate of the German Romantic movement poet Jakob Michael Reinhold Lenz, who had gone insane at an early age. The story – told by Pastor Oberlin, who took the poet in during the onset of his madness – has become a paradigm of the endangered artist. The text is a touchstone of

unter den Füßen versiegeln sollte? Was bedeutet die radikale Hinwendung zum Menschlichen in Kunst und Literatur, die Versenkung in „die Zuckungen des Geringsten“, die jedem Idealismus die Tür weist und dabei unter Umständen dem Wahnsinn die Tore öffnet? Und wie steht es um Dichtung und Wahrheit, wenn Literatur sich auf historische Quellen stützt?

Mit der filmischen Adaption des Stoffs antwortet Thomas Imbachs Film (vor jeder Deutung): Diese Fragen sind unerledigt, und sie sind es auch für den Film, der heute mehr als Literatur und Kunst den Streit zwischen Ästhetik und Realismus austrägt.

Imbachs Figur Lenz sollte Filme machen – so wie Büchners Lenz damals weitere Dramen fürs Theater verfassen sollte. Doch er kommt vom Weg ab, und in beiden Texten ist daran die übermächtige Natur der Gebirgslandschaft nicht unbeteiligt. Wer nur die erste Seite in Büchners *Lenz* einmal genau liest, dem toben die Metaphern dieser Landschaft im Kopf: Wälder, die sich schütteln, Nebel, die alle Formen verschlingen, Stimmen, die sich aus Felsen lösen, und Wolken, die wie wiehernde Pferde dahersprengen. Spätestens hier hat sich das Landschaftstableau in einen Film verwandelt. Wenn es Büchners Lenz gefiele, auf dem Kopf durch das Gebirg zu gehen und die Häuser auf die Dächer zu stellen, so muss Imbachs Lenz immer wieder hinaus, in den Schnee, auf die Dächer, den Blick so lange auf Wolken, Vögel und Berge geheftet, bis das Idyll der Landschaft bricht. Für die Bilder der Paranoia, die aus der Schroffheit der Natur herausbrechen, hat die Sprache Büchners gegenüber dem Film einen entscheidenden Vorteil: Sie muss Bilder nicht realisieren, sie kann mit der Metapher unentschieden lassen, wie viel jemand sieht und hört, der sich verfolgt glaubt. „Das All war für ihn in Wunden“, und „seine Tränen waren ihm wie Eis“ – wie wäre das zu sehen? Das ist die Herausforderung, die die Novelle an die Verfilmung stellt. Denn es gibt einen Film in Lenzens Kopf, den nur er sieht – das ist sein Geheimnis, dem schon die Zeitgenossen des historischen Lenz, später Oberlin und auch Büchner nur auf die Spur kamen. Imbachs Film nimmt diese Spur mit Hilfe der subjektiven Kamera auf. Wie Büchner verzichtet Imbachs Kamera auf die Distanz zur Figur und folgt ihrem Blick – auch wenn dieser Blick nur am Blick von Lenz auf sich selber hängen bleibt, wo er in unsichtbaren Spiegeln, vor unsicherer Kamera in sich wühlt und dabei vom Horror vacui erfasst wird – „er war sich selbst ein Traum“, aber kein süßer, müsste man ergänzen.

Natürlich ist Imbachs Film keine historische Verfilmung wie jene von Georg Moorse (1970), und auch keine moderne Nacherzählung, sondern eine Aktualisierung des Stoffs, die mindestens in doppelter Hinsicht auf die Gegenwart setzt. Aufgrund von Imbachs Treue zu den Büchnerschen Figuren und Handlungen springen zwei Verschiebungen ins Auge: jene vom Steintal nach Zermatt und natürlich die Ersetzung Oberlins durch Noah, was einer Umkehrung von Vater und Sohn gleichkommt. Der Büchnersche Lenz findet Halt am elsässischen Pfarrer Oberlin, der Vater, Lehrer und Reformator in einem ist; bei Imbach findet Lenz Halt am eigenen Sohn Noah. Die Verhältnisse haben sich umgekehrt: Die rastlosen jungen Väter der heutigen Künstlergeneration, die in Beruf und/oder Partnerschaft unglücklich sind, lernen von ihren Kindern die letzten (oder die ersten?) „Möglichkeiten des Daseins“. Ruhig schlafen, unschuldig spielen, Volkslieder singen, Schlitten fahren, raufen. Ob sie auch von ihren Frauen lernen? Bei Imbach ist immerhin die bei Büchner nur in dunkler Erinnerung liegende ferne Geliebte in der Gestalt von Natalie sehr präsent, sehr konkret. Aber auch sie muss

realistic literature: Is it possible for a poet of genius to come this close to the human psyche and by extension to the abyss of society? Is his task dictated by art (“ah, art”) or by society, and shouldn’t it stabilize the ground under his feet? What happens when art and literature become so immersed in the human condition, in “the twitchings of the humblest” that the idealized vision of humanity falls by the wayside, possibly even opening the sluices of insanity? And what happens to the kinship between fiction and truth, when literature is based on historical sources?

Thomas Imbach answers these questions by telling Büchner’s story in the medium of film, which has overtaken art and literature as the most cogent arena today for staging the dispute between aesthetics and realism. Imbach’s character Lenz is a filmmaker – just as Büchner’s Lenz is a recognized poet. Both lose their way, with the overpowering nature of the mountains playing a major part in this. A careful reading of even the first page of *Lenz* reveals Büchner’s mastery of metaphor; the landscape rages in one’s head: forests shudder, fog swallows the shapes in front of one, voices emerge from the cliffs and boulders, and clouds come charging like neighing steeds. The landscape is no longer a tableau; it has become film. Just as Büchner’s Lenz would have preferred to wander through the mountains on his head, turning the houses upside down as well, so Imbach’s Lenz feels compelled to go out into the snow or onto the roofs, his gaze fixed on clouds, birds, and mountains until the idyll of the landscape is dispelled.

For the rendering of paranoid images that break out of the harshness of nature, Büchner’s language has a decisive advantage over the medium of film: it can do without pictures; its metaphors need not specify how much someone sees and hears when he feels persecuted. “For him, the universe was in wounds” and “his tears seemed like ice” – how can this be made visual? That is the challenge that this novella poses for the filmmaker. In Lenz’s head is a film only he can see – that is his secret. The contemporaries of the historical Lenz and, later, the readers of Oberlin’s vivid account and Büchner’s text could find only its spoor. Imbach’s film takes up the trail with the aid of a subjective camera. Like Büchner, Imbach’s Lenz is not seen in long shot, rather his camera follows Lenz’s gaze – even when that gaze is fixed only on himself, where he is seen groveling in invisible mirrors in front of an uncertain camera, gripped by a horror vacui – “he was a dream unto himself”, but not a sweet dream, one should add.

Imbach’s film is not a faithful cinematic rendering of Büchner’s text, like that of Georg Moorse (1970), nor is it a modern retelling; it is instead an updating of the material, relying on the present in at least two ways. Imbach’s faithfulness to Büchner’s characters and actions makes these two shifts particularly conspicuous: he changes the setting of the action from Steintal to Zermatt; and he replaces the kindly pastor, Oberlin, with the character of Noah, changing father into son. Büchner’s Lenz is lent emotional support by the Alsatian pastor, who is characterized as father,

Lenzens Sehnsucht und Rastlosigkeit in Grenzen weisen, indem sie ihm einen Spiegel vorhält. Ihre pragmatische Haltung lässt darauf schließen, dass die jungen Mütter es aufgegeben haben, ihre Partner erziehen zu wollen. Erziehen also die Kinder ihre unerwachsenen Väter selber? Ganz so weit geht der Film nicht, in dieser Hinsicht ist Noah nicht Oberlin, weil er die Frage der Verantwortung nicht stellen muss. Lenz stellt sie selber. Er wird deshalb auch nicht aus Zermatt abtransportiert wie der historische Lenz aus dem Steintal, sondern verschwindet auf eigenen Füßen aus Zermatt. Warum aber Zermatt? Der Unterschied zum unwirtlichen Steintal in den Vogesen (wo der Film beginnt, bis Lenz vom Heimweh nach seinem Sohn gepackt wird), jenem Tal, in dem die Menschen nah bei Gott und den Gespenstern der Natur lebten, könnte nicht größer sein. Zermatt im Winter 2005: ein Albtraum des globalen Ski-Tourismus. Fast keine Einheimischen, keine Frömmigkeit, keine authentischen Lebensformen – Imbachs Kamera ist unerbittlich auf den Kitsch und Konsumgeist der touristischen Seligkeit gerichtet: Lenz muss diesen in Skianzügen daherschwankenden Ikonen der modernen Gottlosigkeit den Hintern zeigen. Trotzdem weiß er nichts Besseres, als in die Disco zu wanken, sich eine geschmacklose Ferienwohnung zu mieten und sie mit touristischen Schnappschüssen der heilen Kleinfamilie und katholischem Nippes zur Gruft zu modellieren. Als wollte Imbach sagen: Der Wahnsinn wie das Heilige sind längst nicht mehr in den Menschen drinnen, sie sind draußen, überall. Genau deshalb lassen Obsessionen sich nicht mehr ausleben, auch nicht im Film. Das ist Imbachs Selbstthematization, in der nicht primär nach Möglichkeiten des Daseins und moderner Paarsoziologie gefragt wird, sondern, in Büchnerscher Manier, nach Möglichkeiten der Kunst. Und damit nach Legitimationen des zeitgenössischen Films im 'Nachkunst'-Zeitalter der Gegenwart, über das der Imbachsche Lenz nicht bei Tisch mit dem L'art-pour-l'art-Künstler Kaufmann, sondern im Iglu mit einer Filmproduzentin streitet. Das gemeinsame Thema bei Büchner und Imbach ist der Streit um die Distanz, die Kunst – also Literatur, Malerei, Film – zu ihrem Gegenstand einnehmen darf. Nicht Realismus ist die Antwort auf die idealistische Ästhetik der Distanz, sondern: Menschlichkeit und Distanzlosigkeit. Dass diese nur im schonungslosen Selbstexperiment zu haben sind, ist das, was der Betrieb damals nicht akzeptieren wollte. Goethes Distanzierung von „Lenzens Verkehrtheit“ war gleichzeitig sein Misstrauen in die „Veranschaulichung“ von zwang- und wahnhaften Vorstellungen. Büchner hat dagegen seine Poetik der Annäherung gesetzt: „Man versuche es einmal und versetze sich in das Leben des Geringsten.“

Wie steht es heute mit dem Lenzen und Büchnerschen Interesse der Annäherung und der Distanzlosigkeit? Das ist in Imbachs Film zugleich ernsthafte Frage und Fehdehandschuh an das kulturpolitisch geforderte Unterhaltungsprogramm des zeitgenössischen Spielfilms wie auch ironische Selbstthematization: Kann der Film gelingen, wenn keiner kommt und Lenzens Geschichte aus der Distanz gerade biegt? Diese Frage stellt Imbach mit seinem eigenwilligen und zugleich sehr persönlichen LENZ an die schweizerische Filmgegenwart. Sie muss nun außerhalb des Iglus beantwortet werden.

Silvia Henke

Thomas Imbachs Untersuchung filmischer Wirklichkeiten

International aufmerksam geworden ist man auf Thomas Imbach durch seine beiden Dokumentarfilme *Well Done* (1994) und *Ghetto* (1997). Zwei Filme, die der Diskussion um das Verhältnis von Fiktion und

teacher and reformer in one; Imbach's Lenz finds stability in his own son, Noah. The relations are reversed: it is from their children that the restless young fathers of today's artists, unhappy in their professions and/or relationships, learn about the ultimate "possibilities of existence": sleeping well, playing innocently, singing folksongs, sledding, scuffling. Do they also learn from their wives? The distant, dark memory of Lenz's beloved, in Büchner, is here in Imbach's film made vivid and concrete as Natalie. But she, too, must set limits to Lenz's yearning and restlessness by holding a mirror up to him. Her pragmatic stance suggests that young mothers have given up trying to educate their partners. So does it fall to the children to bring up their own immature fathers? The film doesn't go quite that far; Noah is not Oberlin, because he does not have to raise the question of responsibility. Lenz raises it himself. And the modern Lenz is not taken away from Zermatt for reasons of his sanity, like the historical Lenz from Steintal, but leaves of his own accord.

But why Zermatt? It could not be more different from the inhospitable Steintal in the Vosges, the valley where in the 19th century people lived close to God and the spirit of nature. Imbach's film begins in Steintal, which his Lenz leaves when seized with homesickness for his son. But this is Zermatt in winter 2005: a nightmare of skiing and the consequences of global tourism. We see few local residents, there is no piety nor authentic forms of life – Imbach's camera focuses relentlessly on the kitsch and consumerism of the tourist paradise: Lenz bares his bottom at these icons of modern godlessness, swaggering around in their ski gear. But all he can think to do is stagger into a disco, rent a tasteless apartment, and turn it into a shrine full of Catholic knickknacks and snapshots of the happy family. It is as if Imbach wanted to say: insanity and the sacred are no longer the exclusive domain of an inner life; they are out there, everywhere. Which is why the obsessions of Lenz can no longer be acted out, not even in film.

So, too, Imbach's personal concerns do not primarily address issues of being and the sociology of relationships, but rather, like Büchner, the very essence of art – and, hence, the value of contemporary art in the current "post-art" epoch. Imbach's Lenz is seen in an igloo, arguing about art with a film producer, in contrast to Büchner's Lenz, who tackles the subject with his friend, the art-for-art's sake artist Kaufmann.

Common to Büchner and Imbach is the debate about distance, about the liberties art can take – be it literature, painting, or film. The riposte to the idealistic aesthetics of distance is not realism, but understanding and lack of distance. But these can only be achieved through rigorous self-searching – something that society in Büchner's time could not accept. Goethe's condemnation of "Lenz's perversity" was allied with his disapproval of the wanton display of compulsion and insanity. Büchner countered this with a poetics of commitment: "Just try and involve yourself in the life of the humblest."

Dokumentarischem im Kino interessante Facetten zu geben wussten: In *Well Done* ist der akribisch beobachtete Büroalltag einer Schweizer Telebanking-Firma pure Science-Fiction. Die Finanzfirma wird als exemplarischer Ort postindustrieller Arbeitswelt gezeigt, ein Kubricksches Szenario, das veranschaulicht, wie die Totalität einer ökonomisierten Welt das Private umfassend durchdringt. Und in *Ghetto* folgt Imbach einer Gruppe Zürcher Kids wie ein erfindungsreicher Ethnologe: Mit einer äußerst beweglichen Videokamera, in offenkundig sympathisierender Weise, erzählt Imbach die Konfrontationen der Jugendlichen mit der Erwachsenenwelt als dynamische 'Reality Fiction'. Beunruhigende 35mm-Filmaufnahmen von Landschaften bilden zudem einen markanten Gegensatz zum Videomaterial: unwirkliche Idyllen, mit gespenstischem Eigenleben.

Das beziehungsreiche Wechselspiel zwischen Erfundenem und Gefundenem ist ein zentrales Kennzeichen der Filme von Thomas Imbach: Seit Ende der achtziger Jahre setzt der 1962 geborene und in Zürich lebende Imbach diese Idee eines „durchlässigen“ Kinos in bewundernswerter Konsequenz um. Imbachs 'Markenzeichen', wesentlich beeinflusst durch die innovative Nutzung der Videotechnik, sind hierfür: die komplexe Kombination von klassischem Film- mit rauem Videomaterial; der Kontrast zwischen fiktionalen und dokumentarischen Bildern bzw. zwischen extremen Großaufnahmen und spannungsreichen Kamerafahrten; sowie atemberaubende Montagen, die seriellen Überlegungen folgen. Von Beginn an, seit seinen ersten Filmen *Schlachtzeichen* (1988) und *Restlessness* (1991), haben Imbachs Filme nicht die homogene, abgewogene Erzählung als Ziel, sondern sie schaffen genau entworfene Experimentierfelder, auf denen die Schnittstellen und das reflexive Potential des Mediums zu Tage treten können. Das Kino begriffen als Wirklichkeitskonstruktion, die kein bloßes Abbild der sozialen Realität ist, sondern sich vielschichtiger, paradoxer Erzählperspektiven bedient.

Imbach ist ein Autorenfilmer par excellence: Alle zwei bis drei Jahre verwirklicht er eine neue Arbeit, in künstlerischer Autonomie und umsichtiger Kontrolle seines Werks. Zudem setzt er sich kontinuierlich mit den Bedingungen seines Metiers auseinander (zweimal hat er Thesen zur Filmarbeit veröffentlicht; einen Kinospießfilm hat er mit einem aufschlussreichen Filmessay ergänzt), und es ist kein Zufall, dass er sich in seinen Filmen Fragestellungen 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 in ihr Zentrum.

Dies hat sich in exemplarischer Weise in seinem ersten abendfüllenden Spielfilm *Happiness is a Warm Gun* (2001) gezeigt. In diesem Film inszenierte Imbach die Lebens- und Sterbegeschichte des ungewöhnlichen Liebespaares Petra Kelly und Gert Bastian, zweier politischer Ikonen der Friedens- und Ökologiebewegung im Deutschland der achtziger Jahre. Imbachs komplexe Collage, die anstelle einer geschlossenen Erzählung auf zahlreichen Metaebenen das Bildmaterial rund um die 'Medienstars' Kelly und Bastian analysierte, näherte sich der Liebesgeschichte bezeichnenderweise von ihrem Ende her und interpretierte sie als fundamentalen Wirklichkeitsverlust.

Eine Idee, die Imbach, wie er sagt, zwangsläufig von *Happiness ...* zu seiner Version des *Lenz* geführt hat: Bereits einen Tag nach der Premiere von *Happiness ...* habe er mit der konkreten Arbeit an der Büchner-Erzählung begonnen. „Für mich“, sagt Imbach, „ist die Figur

What has become today of the interest in commitment and the lack of distance, shown by Lenz and Büchner? In Imbach's film, this is both a serious question, a gauntlet thrown down before the subsidized entertainment agenda for feature films, and also an ironic take on his own filmmaking: Can the film succeed if no one comes to straighten out Lenz's story with the necessary detachment? Imbach's unconventional and very personal LENZ asks this question of current Swiss film. It now must be answered outside the igloo.

Silvia Henke

Translation: Catherine Schelbert and Louise Stein

Thomas Imbach's Examination of Cinematic Realities

Thomas Imbach drew international attention with his two documentaries *Well Done* (1994) and *Ghetto* (1997), which added new facets to the discussion of the relationship between fiction and documentation in cinema. *Well Done's* meticulous observation of daily routine in a Swiss telebanking company is pure science fiction. The financial firm is shown as a typical site of the post-industrial working world, a Kubricksque scenario in which the totality of a world ruled by economics also suffuses private life. In *Ghetto*, Imbach follows a group of young people in Zurich like an inventive anthropologist. Clearly sympathetic, with an extremely agile video camera, he narrates their confrontations with the adult world as dynamic "reality fiction". Disturbing 35mm footage of landscapes contrasts starkly with the video material: unreal idylls with a spooky life of their own.

The rich interplay between the invented and the discovered is a central identifying trait of Thomas Imbach's films. Since the end of the 1980s, Imbach – born in 1962 and living in Zurich – consistently carries out this idea of a "permeable" cinema.

Imbach's trademarks are: the complex combination of classic film and raw, technically innovative video material; the contrast between fictional and documentary images or between extreme close-ups and fascinating tracking shots; and breathtaking montages based on serial ideas. From his first films *Schlachtzeichen* (Battle Signs, 1988) and *Restlessness* (1991), Imbach has never aimed for a homogeneous, well-balanced story, but creates precisely designed fields of experimentation where the interfaces and reflective potential of the medium can emerge. Film understood as a construction of reality, not simply mirroring society, but employing many-layered, paradoxical narrative perspectives.

Imbach is an author-director par excellence: every two or three years, he creates a new work, in artistic autonomy and maintaining close control. He also continuously delves into the conditions of his vocation (he twice published theses on filmmaking and supplemented a feature film with an illuminating film essay), and it is no coincidence that he devotes his films to central media or political issues. Again and again, Imbach's films circle concepts like authenticity, communication, or the public realm and focus

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.“

Imbachs LENZ zeigt einen Filmemacher gleichen Namens, der in einer tiefen persönlichen und künstlerischen Krise steckt. Dieser Lenz (Milan Peschel) arbeitet an einer *Lenz*-Verfilmung, was ihn aber nur noch mehr in die Entfremdung zu treiben scheint. Zudem leidet er an der Trennung von seiner Frau Natalie (Barbara Maurer) und seinem neunjährigen Sohn Noah (Noah Gsell). Als er erfährt, dass sein Sohn in Zermatt im Urlaub ist, versucht er dort sein verloren gegangenes Familienglück wieder aufleben zu lassen.

Die Schilderung der Beziehungskonflikte zwischen Lenz und seiner Frau bzw. die detailreiche Beobachtung des fragilen Kleinfamilien-Glücks in den Schweizer Alpen bilden das eigentliche Zentrum des Films. Imbach schafft hierfür eine Art Familien-Container-Situation: In der Enge einer Berghütte wird die Wirklichkeit der drei Hauptdarsteller/innen mit jener der drei Hauptfiguren kurzgeschlossen, und das Fiktive kollidiert – wie Imbach es liebt – mit dem Dokumentarischen, das Klischee mit der Selbstreflexion, das Erinnernte mit dem Gegenwärtigen. Wie mit einem Seziermesser beobachtet Imbach die Küchen-, Bad- und Schlafzimmersituationen von Vater-Mutter-Kind und diagnostiziert das allmähliche Verschwinden von Lenz aus dem Familiengefüge.

Kein Zufall, dass in dieser filmischen Versuchsanordnung der Herstellungsprozess vielfach zur Sprache kommt: Zu Beginn des Films ist Lenz auf Recherchefahrt an den Schauplätzen der Büchner-Vorlage in den Vogesen unterwegs; ein anderes Mal nimmt er als Alter Ego des Regisseurs auch schon einmal die Kamera zur Hand; und schließlich trifft Lenz in einem selbst gebauten Iglu seine Produzentin, die versucht, ihm den geplanten Film auszureden („Lenz, mach wieder Filme und nicht diese Scheiße hier oben!“). Die radikale Infragestellung der eigenen Produktionsweise korrespondiert zudem mit der offenkundigen filmischen Selbstanalyse („Was macht man mit der Traurigkeit?“) – ihre visuelle Übersetzung findet diese in einer Fülle magischer winterlicher Impressionen. Das Wechselspiel von äußeren und inneren Landschaften zitiert nicht nur den Büchner-Text, sondern entwirft kinematografische Räume, die die (Geistes-)Krankheitsgeschichte von Lenz in ein beziehungsreiches Zeichen- und Emotionsspiel auflösen. Imbachs LENZ ist weit entfernt von einer biografischen Rekonstruktion des Büchnerschen Erzählfragments bzw. der Lebensgeschichte des historischen Dichters J. M. R. Lenz. Auch wenn sich der Film immer wieder an den Originaltext anlehnt (das nächtliche Eintauchen ins eisige Brunnenwasser; die Reflexionen zu Kunst und Wirklichkeit etc.), ist die literarische Vorlage für Imbach lediglich „Inspiration“, wie es in den Anfangstiteln heißt. In vielem unterläuft sein LENZ die gängigen Interpretationsmuster und die immense Wirkungsgeschichte des Büchnerschen *Lenz*, die für die moderne deutschsprachige Literatur das Pathologische als zentralen Topos etabliert hat (die lange Liste der Bezugnahmen reicht von Gerhart Hauptmann über Robert Walser und Paul Celan bis zu Peter Schneiders legendärem 68er-*Lenz*). In Imbachs LENZ manifestiert sich ein abgeklärter Gestus, der den *Lenz*-Mythos im Alltäglichen verankert – worin er sich auch unterscheidet von den beiden bisherigen Filmadaptionen von George Moore (1970) und Alexandre Rockwell (1981), in denen die Krankheitsgeschichte des Lenz zum einen als radikale Innensicht oder zum anderen als

obsessiv auf die Beziehung zwischen dem Privaten und dem Politischen in Film.

Ein gutes Beispiel dafür ist sein erster Spielfilm *Happiness is a Warm Gun* (2001). In ihm inszeniert Imbach das Leben und den Tod der ungewöhnlichen Liebenden Petra Kelly und Gert Bastian, zwei Ikonen der Friedens- und Ökologiebewegung in Deutschland in den 1980er Jahren. Imbachs komplexe Collage verzichtet auf eine geradlinige Erzählweise, sondern analysiert auf mehreren Ebenen das Bildmaterial der beiden „Medienstars“. Er nähert sich ihrer Liebesgeschichte von hinten an und interpretiert sie als einen fundamentalen Verlust der Realität.

Imbach sagt, dass diese Idee unvermeidbar aus *Happiness...* zu seiner Version von *Lenz* kam: er begann konkret mit der Arbeit an dem Büchner-Stück erst einen Tag nach der Premiere von *Happiness...* „Für mich, Petra Kelly in *Happiness...* und Lenz scheiterten beide an ähnlichen Dingen. Genau wie Petras politische Hingabe auf dem Tod ihrer Schwester Grace beruhte, so ist Lenzs Kampf gegen seinen inneren Tod.“

Imbachs LENZ zeigt einen Filmemacher gleichen Namens, der in einer tiefen persönlichen und künstlerischen Krise steckt. Dieser Lenz (Milan Peschel) arbeitet an einer *Lenz*-Verfilmung, was ihn aber nur noch mehr in die Entfremdung zu treiben scheint. Zudem leidet er an der Trennung von seiner Frau Natalie (Barbara Maurer) und seinem neunjährigen Sohn Noah (Noah Gsell). Als er erfährt, dass sein Sohn in Zermatt im Urlaub ist, versucht er dort sein verloren gegangenes Familienglück wieder aufleben zu lassen.

Die Konflikte zwischen Lenz und seiner Frau – oder die Details der fragilen Familienidylle in den Schweizer Alpen – sind das eigentliche Zentrum des Films. Imbach schafft hierfür eine Art Familien-Container-Situation: In der Enge einer Berghütte wird die Wirklichkeit der drei Hauptdarsteller/innen mit jener der drei Hauptfiguren kurzgeschlossen, und das Fiktive kollidiert – wie Imbach es liebt – mit dem Dokumentarischen, das Klischee mit der Selbstreflexion, das Erinnernte mit dem Gegenwärtigen. Wie mit einem Seziermesser beobachtet Imbach die Küchen-, Bad- und Schlafzimmersituationen von Vater-Mutter-Kind und diagnostiziert das allmähliche Verschwinden von Lenz aus dem Familiengefüge.

Kein Zufall, dass in dieser filmischen Versuchsanordnung der Herstellungsprozess vielfach zur Sprache kommt: Zu Beginn des Films ist Lenz auf Recherchefahrt an den Schauplätzen der Büchner-Vorlage in den Vogesen unterwegs; ein anderes Mal nimmt er als Alter Ego des Regisseurs auch schon einmal die Kamera zur Hand; und schließlich trifft Lenz in einem selbst gebauten Iglu seine Produzentin, die versucht, ihm den geplanten Film auszureden („Lenz, mach wieder Filme und nicht diese Scheiße hier oben!“). Die radikale Infragestellung der eigenen Produktionsweise korrespondiert zudem mit der offenkundigen filmischen Selbstanalyse („Was macht man mit der Traurigkeit?“) – ihre visuelle Übersetzung findet diese in einer Fülle magischer winterlicher Impressionen. Das Wechselspiel von äußeren und inneren Landschaften zitiert nicht nur den Büchner-Text, sondern entwirft kinematografische Räume, die die (Geistes-)Krankheitsgeschichte von Lenz in ein beziehungsreiches Zeichen- und Emotionsspiel auflösen. Imbachs LENZ ist weit entfernt von einer biografischen Rekonstruktion des Büchnerschen Erzählfragments bzw. der Lebensgeschichte des historischen Dichters J. M. R. Lenz. Auch wenn sich der Film immer wieder an den Originaltext anlehnt (das nächtliche Eintauchen ins eisige Brunnenwasser; die Reflexionen zu Kunst und Wirklichkeit etc.), ist die literarische Vorlage für Imbach lediglich „Inspiration“, wie es in den Anfangstiteln heißt. In vielem unterläuft sein LENZ die gängigen Interpretationsmuster und die immense Wirkungsgeschichte des Büchnerschen *Lenz*, die für die moderne deutschsprachige Literatur das Pathologische als zentralen Topos etabliert hat (die lange Liste der Bezugnahmen reicht von Gerhart Hauptmann über Robert Walser und Paul Celan bis zu Peter Schneiders legendärem 68er-*Lenz*). In Imbachs LENZ manifestiert sich ein abgeklärter Gestus, der den *Lenz*-Mythos im Alltäglichen verankert – worin er sich auch unterscheidet von den beiden bisherigen Filmadaptionen von George Moore (1970) und Alexandre Rockwell (1981), in denen die Krankheitsgeschichte des Lenz zum einen als radikale Innensicht oder zum anderen als

obsessiv auf die Beziehung zwischen dem Privaten und dem Politischen in Film.

Spiegel gesellschaftlicher Bedingungen („der Kranke als wahrhaft Gesunder“) gesehen wurde.

Imbachs filmische Variation über die Gefährdetheit des schreibenden/filmenden Subjekts kann schließlich auch ironisch verstanden werden: Dies zeigt sich nicht nur in der Wahl der Schauplätze (das Trennungsdrama findet im Kommerztreiben des Touristenortes Zermatt statt, im Schatten des Matterhorns, der ökonomisierten Ikone der Schweizer Bergwelt schlechthin), sondern auch am Soundtrack des LENZ: Neben Volksliedern („Das Mühlrad ist gebrochen und die Liebe hat ein Ende“) und melancholischen Mani-Matter-Liedern (*Der Eskimo*) kommentieren vor allem Pop-Klassiker den Weltschmerz von Imbachs Protagonisten. Auf der Bühne eines Nachtclubs hört Lenz sich die tränentreibenden Songs an, und als es zum endgültigen Bruch mit seiner Frau kommt, verliert er sich in Pink Floyds sentimentaler Hymne *Wish You Were Here*. Am Ende verlässt der einsame Lenz Zermatt.

Zum letzten Mal sieht/dreht er ein Bild des Matterhorns. Dann folgt Büchners berühmte Schlusszeile: „So lebte er hin.“

Constantin Wulff, Wien, Januar 2006

Biofilmografie

Thomas Imbach wurde 1962 in Luzern geboren. Seit 1987 ist er unabhängiger Filmemacher mit Sitz in Zürich. Mit der eigenen Produktionsfirma Bachim Film produziert und realisiert er seine Filme. In seiner Arbeit lotet Imbach stets die Grenzen aus zwischen Fiktion und Dokumentarfilm, Film und Video sowie traditionellem Kinohandwerk und neuen Technologien.

Filme / Films

1988: *Schlachtzeichen* (16mm, 56 Min.). 1991: *Mai feiern* (16mm, 14 Min.). *Restlessness* (16mm, 58 Min.). 1992: *Shopville-Platzspitz* (Video-Film-Installation, Hi8/16mm). 1994: *Well Done* (35mm, 75 Min.). 1997: *Ghetto* (35mm, 122 Min.). 1998: *Nano-Babies* (35mm, 45 Min.). 2001: *Happiness is a Warm Gun* (35mm, 90 Min.). 2002: *happy too* (Digi-Beta, 60 Min.). 2006: *LENZ. He was a Swiss Banker* (Arbeitstitel, 35mm, 85 Min.).

water, the reflections on art and reality, etc.). But the literary model remains solely “inspiration“, as the opening credits say. In many ways, Imbach’s LENZ undermines the conventional interpretations and the immense history of reception of Büchner’s *Lenz*, which made pathology a central theme of modern German-language literature (the long list of authors who refer to *Lenz* extends from Gerhart Hauptmann through Robert Walser and Paul Celan to Peter Schneider’s legendary student-movement *Lenz*). Imbach’s LENZ confidently anchors the *Lenz* myth in everyday life – also in distinction to the earlier film adaptations by George Moore (1970) and Alexandre Rockwell (1981), in which the course of Lenz’s illness was seen as a radical interior view or as a mirror of society (“the sick person as the truly healthy one“), respectively.

Imbach’s film variation on the danger the creative subject is in can, finally, be ironically understood. This is expressed not only in the choice of locations (the separation drama takes place in the commercial bustle of the tourist resort Zermatt, in the shadow of the Matterhorn, the economized icon of the Swiss mountain world per se), but also in the sound track. Along with folksongs (“The mill wheel is broken and love has an end“) and Mani Matter’s lugubrious songs in dialect (*Der Eskimo* – The Eskimo), pop classics accompany the protagonists’ melancholy disposition. On a nightclub stage, Lenz listens to the tear-jerking songs, and when the final break with his wife comes, he loses himself in Pink Floyd’s sentimental hymn *Wish You Were Here*. At the end, the lonesome Lenz leaves Zermatt. For the last time he sees and shoots an image of the Matterhorn. Then comes Büchner’s famous closing line, “So he lived on.“

Constantin Wulff, Vienna, January 2006

Biofilmography

Thomas Imbach was born in Lucerne, Switzerland in 1962. With his independent production company Bachim Film, Zurich, he has been directing and producing his own films since 1987. In his work, Imbach has consistently probed the boundaries between film and video, documentary and fiction, cinema tradition and new technologies.



Thomas Imbach