

20. internationales forum des jungen films berlin 1990

47

40. internationale
filmfestspiele berlin

ROUTE ONE / USA

Land	Frankreich 1989
Produktion	Les films d'ici, La Sept, Channel Four, RAI 3
Regie	Robert Kramer
Kamera	Robert Kramer
Licht	Richard Copans
Ton	Olivier Schwob
Assistenz	Christine Le Goff Jordan Stone
Musik gespielt von	Barre Phillips Pierre Favre, Michel Petrucciani, Barre Phillips, John Surman
Schnitt	Guy Lecorne, Robert Kramer, Pierre Choukroun, Claire Laville, Keja Kramer
Tonmischung	Jean-Pierre Laforce
Darsteller	
Doc	Paul Mc Isaac
Uraufführung	10. Juni 1989, Pesaro
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1,66
Länge	255 Minuten
Weltvertrieb	Les films d'ici 12, rue Clavel F-75019 Paris

Inhalt

Entlang der Ostküste verbindet die US-Landstraße Eins Kanada mit Key West in Florida. 1936 war es die meistbefahrene Straße der Welt.

1988 verläuft sie neben unendlichen Autobahnen und durch zahlreiche Vororte, ein schmaler Asphaltstreifen, der die alten Träume Amerikas durchschneidet. Fünf Monate lang filmte ich an dieser Straße, und ich hatte nicht den Eindruck, die Vergangenheit zu durchfahren, sondern die Gegenwart zu entdecken. Wir befanden uns im Schatten der Mammutautobahnen, und die Stadtzentren aus Glas und Stahl zeichneten sich am Horizont ab wie das Dekor eines Studios.

Wir waren in der Gegenwart und trotzten schweren Zeiten.

Robert Kramer

Die Unruhe der Welt

"Wenn man wirklich ganz bei sich ist, dann ist das Zwielflicht des Tages der geeignetste Moment zu sehen. Aber man muß wirklich ganz bei sich sein", erklärte vor fünfzehn Jahren Robert Kramer. Nur ein Mann, dem Einsamkeit droht, kann so etwas behaupten. Allein ein Mann, "der mit Leben erfüllt ist", kann mit dieser Ein-

samkeit umgehen, wenn sie mehr als bedrohliche Ausmaße annimmt. Auch wenn sich die Ideen mit der Zeit verändern, so geht es doch immer um sie.

1975 besiegelte Kramer (gemeinsam mit John Douglas) mit dem Film *Milestones* einen Zeitabschnitt, dessen Selbstbildnis er besser als jeder andere entworfen hatte (*The Edge, Ice, In the Country*), den amerikanischen Radikalismus.

Mit *Milestones* konnte sich wieder einmal eine Generation - die der Vietnamgegner - als 'verlorene' Generation betrachten. Ein schwaches Echo dieses Wandels klingt selbst in jener Gesprächsrunde der 'Cahiers' (Nr. 258/259) nach, die den platten, aber ernstgemeinten Titel 'Milestones und wir' trug.

Alles weitere dürfte bekannt sein: Kramer verläßt Amerika, stellt sich in den Dienst verschiedener Kämpfe (Portugal), läßt sich in Frankreich nieder, riecht in alles einmal herein (Video als Unterhaltung oder analytisches Instrument, Autorenfilm, Thriller) und hat mit nichts richtig Erfolg. Es ist kein Freudsches Kunststück vorherzusagen, daß Robert Kramer früher oder später auf irgendeine Weise zu seinem Ausgangspunkt zurückkehren muß.

Ein kleiner, in Portugal gedrehter Film (*Doc's Kingdom* wurde skandalöserweise nie herausgebracht) rüstet bereits für den Aufbruch. Sein Held - das Alter ego Kramers - ist ein versoffener und narzißtischer Arzt, der seine Überzeugungen mehr schlecht als recht überlebt hat. Genau diesem Arzt folgt man über die ganze Länge der US-Landstraße Eins: ROUTE ONE.

Es ist tatsächlich, nach fünfzehn Jahren, die Fortsetzung von *Milestones*. Den Meilensteinen folgt die Landstraße. Die in *Milestones* reichte "von den verschneiten Bergen Utahs über die Naturskulpturen des Monument Valley bis zu den Höhlen der Hopi-Indianer und dem Dreck und Staub der Stadt New York"; die von ROUTE ONE begnügt sich damit, Cap Cod mit Miami zu verbinden. Für den, der von vorne beginnt, ist jede zufällig eingeschlagene Straße die richtige: die 'erste' zum Beispiel.

Warum ein Arzt? Weil der Vater von Robert Kramer Arzt ist (es gibt in *Milestones* eine Szene, in der Menschen mit einem Stethoskop abgehört werden)? Weil das Arzt-Thema in den Filmen von Ford vorkommt (den Kramer bewundert und - ich behaupte es seit eh und je - zu dessen seltenen Erben er zählt)? Weil Amerika krank ist? Oder weil man füreinander sorgen muß, wenn man "wirklich bei sich" ist? Ein bißchen von all dem, sicher. Aber 'all das' bleibe ziemlich abstrakt, wenn die *Kunst* Robert Kramers (und es handelt sich um einen großen Künstler) nicht im Grunde die eines Arztes wäre. Um so mehr, als es sich um einen *praktischen Arzt* handelt. Wie dieser kann er sich seine Patienten nicht aussuchen: So lautet die reife Wahrheit des früheren Kämpfers (im Dienst des Volkes).

Was macht der Arzt, wenn er übers Land zieht? Er gebraucht seine Augen und fördert aus seinem Köfferchen ein altmodisches Wahrzeichen seines Berufstandes zutage, das Stethoskop. Er erforscht den Gesundheitszustand der Bevölkerung, er fühlt ihren Puls (und dank seines Alters und Humors weiß er, daß seine eigene Gesundheit zu wünschen übrig läßt). Kurzum, der umherziehende Arzt arbeitet im audiovisuellen Sektor.

Filmemacher, die zugleich große Regisseure sind und die Montage beherrschen, sind die Ausnahme. Kramer hat eine außergewöhnliche Wahrnehmung erworben (seine Arbeit mit dem Medium Video hat ihren Teil dazu beigetragen), von der er - was noch ungewöhnlicher ist - keinen voyeuristischen Mehrwert erhofft. Er

erwartet keine Wahrheiten von den Menschen, denen er entlang der ROUTE ONE begegnet und denen er zuhört. Er begnügt sich damit, ihnen in einer bestimmten Phase ihrer Existenz zu folgen, stets nach dem Prinzip, daß man nur Menschen filmen sollte, die an etwas arbeiten.

Er bringt sie - leicht - auf Abwege, als verspräche er ihnen eine 'Gratisprechstunde'. Weder die Landstraße (es handelt sich um das Gegenteil eines *Roadmovie*) noch die Begegnungen werden von ihm in Szene gesetzt: Die Menschen sind immer schon da, und nichts sonst haben sie zu tun. So kommt das von Schönheit erfüllte Portrait dessen zustande, "was wir an Amerika noch lieben können": seine Ausdauer, sein Pflichtgefühl, seine fundamentale Tatkraft.

Der Ton schließlich, ein Originalton aus dem sozialen Stethoskop, ist nichts anderes als der Pulsschlag der Herzen und der Gedanken, der Rhythmus, durch den die Dinge erst wahrnehmbar werden. Das ist der geheimnisvollste Teil an der Kramerschen Kunst - der Teil, der am meisten an Ford erinnert. Denn dieser Puritaner, der immer und überall nur im 'sozialen Bezug' die Anwesenheit der Kamera erforderlich und gerechtfertigt sieht, kann im Verlauf seiner Gratisprechstunden nicht umhin, die Unruhe dieser Welt aufkommen zu lassen, seiner ureigenen Welt Amerika. Ein Mann, der in die Glut bläst, das ist das Feuer. Ein Fisch in einem Aquarium, das ist das Wasser. Ein Soldat, der unter seinem Marschgepäck ächzt, das ist die Erde.

Trotz allem brauchen wir Zeugen. Und diese Zeugen müssen die Zeit auf ihre Seite bringen. Kramer hätte vielleicht nicht den 15jährigen Umweg und vier Stunden Film benötigt, wenn das amerikanische Kino (von den 'Spezialeffekten' mal ganz abgesehen) zu einer solchen 'Bestandsaufnahme' imstande wäre - wie das einmal der Fall war. Ironischerweise kehrt dieser Mann, der wegging, weil ihm das durch den amerikanischen Imperialismus (von den Indianern bis zu Vietnam) begangene Unrecht zu schwer wog, in ein Land zurück, das zum ersten Mal in seiner Geschichte weder im Mittelpunkt der Welt steht, noch im Mittelpunkt seiner selbst. Nur ein Emigrant, der wie Kramer von ganz innen kommt, vermag Amerika weiter zu lieben - mit Gewalt, wenn's sein muß. Serge Daney, in: Cahiers du Cinéma, Paris, Dezember 1989

Geschichte und Geographie

Wo das Leben das Kino einholt, wo sich die Fiktion mit der Dokumentation mischt, wo die Erinnerung in die Gegenwart einbricht, dort steht der amerikanische Filmemacher Robert Kramer. ROUTE ONE / USA ist eine Durchquerung Amerikas von einem Ende zum anderen (von Kanada bis nach Florida). Ein Film, so maßlos wie das Land. Eine Rückkehr an den Tatort. Nach zehnjähriger Abwesenheit kehrt Robert Kramer nach Hause zurück, ratlos, Kamera geschultert, auf Spurensuche. Er hat ein Sprachrohr, Doc. Unmöglich, ihn zwischen Fiktion und Realität festzumachen. Doc hält sich abseits, er zögert, sucht Distanz. Zuschauer, Beobachter, Darsteller, ein Mensch unter Menschen. Doc ist ein Trapper, doch was sucht er? Weiß er es selbst? Er kommt vorbei und zieht weiter. Wie lange kann er sich fernhalten? Sehen Sie ROUTE ONE / USA, und Sie erfahren es.

ROUTE ONE / USA ist ein Nachkriegsfilm, der von Konflikten der Vergangenheit heimgesucht wird, die nie wirklich stattgefunden haben, aber auch nie endgültig ausgeglichen worden sind. Weil Robert Kramer kein Historiker, sondern Filmemacher ist, nähert er sich den Dingen über das Milieu. Er behandelt Geschichte wie ein Geograph. Die Erinnerung wird offenbar, wo sich die Horizontale der Reise mit der Vertikalen der Sprache kreuzt. Das Reden fördert die Zeit zutage. Alle Schichten der Vergangenheit werden zueinander in Beziehung gesetzt. Der Sezessionskrieg ist so gegenwärtig wie der Vietnamkrieg. Das Erinnerungsvermögen der Indianer geht bis zur Unterzeichnung der Verfassung zurück.

Die individuelle Erinnerung verschmilzt sofort im kollektiven Gedächtnis. Sie kann zweierlei Gestalt annehmen: legendär werden wie bei Ford, weil Geschichte und Legende eins sind, aber auch zum Museum werden. Können die Marmorstatuen, die Robert Kramer filmt, das Gedächtnis wiederbeleben? Der Moment, in dem Doc nachsinnend vor dem Denkmal für die Gefallenen des Vietnamkrieges steht, ist bestürzend. Geistesabwesenheit und Unbeweglichkeit machen es unmöglich, die Erinnerungen heraufzuholen. Das Haus von Walt Whitman, zum Museum geworden, ist wegen Bauarbeiten geschlossen. Ein Mann hütet den Paradeschlitten Kennedys Seite an Seite mit einem Pranger und einer Garotte. Elende Vergangenheit.

Robert Kramer betreibt Archäologie. Allerdings eine Archäologie, die Vergangenheit und Gegenwart mittels der Sprache vermengt. Doc trifft seinen Freund Pat Reese wieder, einen Journalisten, mit dem er gemeinsam in Vietnam war. Unmöglich herauszubekommen, ob das dokumentarisch oder Fiktion ist. Wichtig aber, daß das Kino zu einem treibenden Faktor bei der Aufarbeitung der amerikanischen Krankengeschichte wird, zur Entdeckung eines realen, weil lückenhaften Gedächtnisses führt. Für manche ist der Krieg noch nicht vorbei. Ein feministisches Zentrum wird von einer Gruppe christlicher Fundamentalisten umzingelt. Eine junge Schwarze spricht in die Kamera: "Das ist ein Nervenkrieg, den man gegen uns führt. (...) Wenn ich aus dem Haus gehe, befinde ich mich im Kriegszustand." Kramer filmt die Armee beim Training. Ein Oberst redet von der Reife der Soldaten. Unbestimmt. Rätselhaft.

ROUTE ONE / USA ist kein *Roadmovie*. Eher ein Western mit Fordschem Akzent. Doc übernimmt die Rolle des Arztes, der die eigene Gesundheit zum Wohl der anderen geopfert hat und nun in einen friedlichen Hafen einlaufen möchte. Die Geburtsstunde einer Nation ist seit längerem vorüber, aber es wird Zeit, das Gedächtnis aufzufrischen. Doc wie Robert Kramer wünschen eine Gemeinschaft. Bringen Indianer, Schwarze, Puertoricaner, Weiße in ein- und demselben Film zusammen. Ein Melting pot? Nicht ganz. Eher ein loses Gefüge, ein zerbrechliches Mosaik. Wie kann man das Einheitliche neben dem Verschiedenartigen bestehen lassen? Antwort: durch die Schnitttechnik. ROUTE ONE / USA ist wie eine zeitweilig immer wieder unterbrochene Reise, die niemals ihre Bruchkanten und Klebestellen verbirgt. Es gibt immer Spannungen zwischen den Orten, den Menschen, den Aufnahmen. Robert Kramer ist, anders als die großen, sich der Fiktion nähernden Dokumentarfilmer Rouch und Depardon, kein Anhänger der Sequenzeinstellung. Er bevorzugt die Collage und beherrscht die Montage mit Sicherheit großartig. Schnitt / Gemeinschaft / Reise: Es ist derselbe Kampf. Niemals den Eindruck eines geraden Verlaufs vortäuschen, aber Verbindungslinien ziehen, die sonst nicht sichtbar sind. Glauben, daß diese Aufnahmen an ungleichen Orten, von verschiedener Reichweite und von unterschiedlicher Dauer in einem Film etwas miteinander zu schaffen haben. Daß diese Minderheiten noch dazu fähig sind, ungeachtet der Bürgerkriege ein Volk zu bilden. Mehr ein Volk als eine Nation. Ein modellhaftes Mosaik: Jedes Element fügt sich ein, ohne etwas von seiner Verschiedenartigkeit zu verlieren. ROUTE ONE / USA ist ein Film der Horizontalen. Ein lyrischer Gesang wie von Walt Whitman oder Allen Ginsberg.

Kommen wir auf Doc zurück. Warum reist er? Um von einer Grenze zur anderen zu gelangen. Menschen zu treffen. Wie werde ich akzeptiert? Wie verschaffe ich mir Zutritt zu fremdem Territorium? Wie sagt der Stadtstreicher im Film: "Wenn Sie dieses Grundstück betreten, fühlen Sie sich ganz bei mir zuhause. So ist Amerika." Und Doc lächelt. Aber das Kino hat auch heilende Eigenschaften. Es kann der Wirklichkeit helfen, sich einen Weg zu bahnen.

Die große Stärke im Aufbau von ROUTE ONE / USA liegt in der Annahme, daß man sich zugleich innerhalb und außerhalb von etwas befinden kann. Auf Distanz und auf Nähe aus sein. Der Film

ist ein Erlebnis, aber er verpflichtet den Zuschauer als Darsteller. Der schönste Moment von ROUTE ONE / USA ist vielleicht der, wo Doc und Robert Kramer einen Transvestiten treffen wollen. Diese Begegnung erfordert einen Vermittler. Es ist Pat Reese, der Freund von Doc, der diese Rolle spielt. Eine außergewöhnliche Verquickung von Liebe und Distanz kommt in dieser Szene ohne die geringste Spur von Romantik oder Obszönität zum Vorschein. Die Logik des Films verlangt zweifellos, daß Doc sich noch vor Ende der Reise in die Gruppe integriert. Um jedermann zugleich zu sein, muß er sich in der Gemeinschaft verlieren, unmerkbar werden wie die zwei Soldaten, die am gleichen Tag in Vietnam gefallen sind und beide Billy Joe Williams hießen. Am Ende sind sie sich tatsächlich gleich geworden. Wie sagt die Leiterin des Billy Crooker Center in Bridgeport: "Ich diene der Gemeinschaft."

Die eigentliche Frage des Films lautet: Welchen Platz nehme ich in dieser großen Welt ein? Die Regie ist für Kramer nur ein graduell Problem. Schwenk vom Kleinen aufs Große: Doc und die Monumente, der Mensch und die Landschaft, das Individuum und die Gruppe. Himmel. Ameisen. Stein. Aquarien. Dinge. Menschen. Gegen Ende des Films erzählt jemand eine kleine Geschichte: Die Saat des Bergahorns, den Sie vor Augen haben, ist von den Astronauten des Raumschiffs Apollo mit auf den Mond genommen worden. Alles ist mit dieser kurzen Fabel gesagt. In drei Dimensionen: die Saat, der Baum, der Kosmos. Montage ist bei Kramer ein Spiel mit den Unterschieden des Maßstabs. Ununterbrochen schweift die Kamera aus Augenhöhe ins Weltall ab. Vom Alltäglichen ins Besondere. Von der Erde auf den Stein. Von der Sonne in den Schnee. ROUTE ONE / USA paßt sich ganz ruhig den Erdgesetzen an. Die Elemente liegen vor uns, warum sollte man sie manipulieren? Unnötig, sie zu bezeichnen, man muß sie nur filmen. Der Kosmos befindet sich nicht oberhalb des Menschen. Er ist *mit* ihm. Das versteht sich von selbst. ROUTE ONE / USA könnte ebenso gut die Schöpfungsgeschichte sein. Oder die Odyssee.

Es ist schon seltsam, daß ein Filmemacher wie Robert Kramer, amerikanischer Linker und radikaler Gegner Hollywoods, das Erbe Fords antritt. Sein Glaube an die Wirklichkeit, an den Menschen, an die Erde ist heutzutage im amerikanischen Kino eher eine Seltenheit. Kramer findet zum Pioniergeist zurück.

Am Anfang des Films verkündet eine alte Frau das Ende der Zeiten. Offensichtlich glaubt Kramer nicht daran. Er läßt sie reden. Aber sein Film zeigt, daß er einen Glauben an Amerika als menschliches und ethnisches Sammelbecken bewahrt hat. Im Grunde ist ROUTE ONE / USA nichts anders als die Ausführung eines demokratischen Vorhabens im Kino. Die Wurzeln wiederfinden: Washington, Thoreau, Whitman. Ein Volk und nicht eine Masse filmen. Sich dem Wahnsinn stellen und diejenigen zum Reden bringen, die das Gedächtnis, eine Sprache wiedererlangen möchten. Politisches Kino, ja, aber als Lebensentwurf.

Thierry Jousse, in: Cahiers du Cinéma, Paris, Dezember 1989

Selbstbildnis des Filmemachers auf dem Marsch

Les fleuves sont des chemins qui marchent. Pascal.

ROUTE ONE / USA ist ein gigantisches Filmprojekt, ein Film wie ein Baum, oder ein Fluß, ein Filmgewebe aus tausend Fasern, eine Filmlandschaft. ROUTE ONE / USA ist eine Strecke, die nicht einfach der geraden Linie einer Straße folgt, sondern ein ganzes Netz eröffnet, das aus Lebensläufen, Stimmen und Legenden gewirkt ist - das Zellgewebe eines Sozialkörpers. ROUTE ONE erzählt von der Erfahrung der Vereinigten Staaten als ein lebender Organismus. Diese Strecke zurückzulegen, bedeutete ein Abenteuer... fünf Monate Drehzeit, ein Jahr für den Schnitt, eine europäische Koproduktion von RAI 3, La Sept, Channel Four und Les Films d'Ici. ROUTE ONE / USA ist ein Experiment, das von

einer kleinen Equipe unternommen wurde: Paul Isaac in der Rolle des Doc, Robert Kramer an der Kamera, Richard Copans als Produzent und Beleuchter, Olivier Schwob für den Ton. Eine fünfte Person, Christine Le Goff, organisierte den Alltag der Gruppe. Zwei Autos für unterwegs.

Die Regeln des Films. In den Gärten am Ganges fragte die Bettlerin aus *India Song* nach einem Weg, um zu verschwinden. Jeden Morgen hätten Doc und Robert mit der Hand auf dem beschlagenen Badezimmerspiegel die Regeln des Films entwerfen können. Regeln, wie man verschwindet: 1) Die Persönlichkeit Docs "soll vollkommen im Film aufgehen." 2) Man muß den gefilmten Menschen immer mitteilen, daß Doc nicht wirklich Arzt ist. "Auf keinen Fall auf die metaphysische Dimension setzen, die Menschen einem Arzt zuschreiben." 3) Die dritte Regel erfinde ich hier: Das melancholische Verlangen, weiter zu gehen, immer und immer wieder wegzugehen, nur im Augenblick anwesend zu sein. Im Film folgt ein Finger auf der Landkarte der Straße von einer Grenze zur anderen, von Kanada bis Key West in Florida. Man vermeint die Stimme Roberts zu vernehmen, die sagt: "Jede Reise ist ein Neubeginn."

Die Rückkehr Docs in die USA, nach langer Abwesenheit, dient dem Film als Vorwand. Die Rückkehr deckt sich mit der tatsächlichen Erfahrung Roberts während der Drehzeit. Der Film lebt vom Unvorhersehbaren, vom ständigen Werden. Die Methode lautet, kein Programm zu haben, und danach müssen sich alle richten. "Auf sieben Seiten hatten sich die Produzenten dieser Idee verpflichtet, daß man den Film nicht weiter präzisieren kann, weil er sich ja auf das Experiment einer Entdeckungsreise einlassen sollte. Sie waren sehr großzügig. Sie hatten eine genaue Vorstellung davon, was aus dem Film werden konnte." Copans erwähnte in Pesaro, daß sich die Zusammenarbeit von La Sept und Channel Four "beispielhaft" gestaltet hat. Die beiden Fernsehanstalten haben das Filmprojekt bis zum Schluß unterstützt, indem sie mehr Geld als ursprünglich vorgesehen hineingesteckt haben (sie akzeptierten zwanzig statt sechzehn Wochen Drehzeit und ein sehr viel komplizierteres und längeres Montageverfahren als geplant). Ein unkalkulierbares, weil sich ständig erneuerndes Experiment, ein gleichzeitiges Abenteuer von vier Personen, Paul - Doc, der Arzt - und Robert - der Mann hinter der Kamera - jemand, der nicht unbedingt mit dem Regisseur identisch ist, sondern eben Robert, ein reines Sehen, die reine Anwesenheit des Sehens. Ein Film, der in der ersten Person erzählt, aber nicht im traditionellen Sinne der subjektiven Kamera.

Eine Strasse. Die US-Landstraße Eins durchquert die Vereinigten Staaten von Norden nach Süden. ROUTE ONE "war um 1936 die wichtigste und meistbefahrene Straße der Welt. Mit der Zeit ist sie zur Verbindungsstrecke zwischen kleineren Städten geworden. Inzwischen macht ihr eine Autobahn Konkurrenz, so daß sie nicht viel mehr als eine Spur aus Vorzeiten darstellt, die sich durch Städte und Dörfer zieht, in Vorstädten verliert. Als ordentliche Straße existiert sie nur an wenigen Stellen, so daß man im Film aufatmet, als sich das erste Mal eine Strecke findet, auf der man richtig fahren kann. Wenn man wirklich vorankommen will. Es ist eine Beziehung zu spüren zwischen ROUTE ONE, die nur noch ein Schatten ihrer selbst ist, unserer Vergangenheit (Kindheit, Erziehung, historischen Ereignissen wie dem Vietnamkrieg...) und all den Minderheiten der amerikanischen Kultur. Hinzukommt, daß diese Straße tatsächlich aus Gründerzeiten stammt, es ist die Straße der Indianer, die der Postwagen und damit des ersten Versuchs, die Vereinigten Staaten zu organisieren. Nicht zu vergessen ihre militärische Bedeutung."

Auf der Straße unterwegs. Im Widerspruch zu der Sicherheit, die die etymologische Bedeutung des Wortes 'Methode' aufdrängt, kann man durchaus seinen Weg verfolgen, ohne daß die

Reise den Anschein von Methodik erweckt. Besser gesagt, die Methode findet sich unterwegs und hat nichts Programmatisches. Das Fortschreiten des Films vermittelt ein Zeitempfinden, das plötzlich einhält, dann fortfährt. Die Zeit nimmt Gestalt an, ohne daß der Raum begrenzt wird (keine Totale vorab, kein Insert, das ein Vorankommen auf der Straße signalisiert). Die Karte vom Beginn ist nur dazu da, der Phantasie freien Lauf zu lassen, denn wenn es "keineswegs der Zufall ist, der die Reise anführt (...)" zieht der wahre Wanderer seines Wegs, ohne bei jedem Schritt seine Schuhsohlen zu befragen" (Segalen). Etappen werden nur deshalb eingelegt, um dem Blick freies Spiel zu geben, ein "Spiel mit den Eindrücken. Dieser Finger zu Beginn des Films demonstriert die Notwendigkeit, den ganzen Weg zu schaffen. Man spürt das deutlich am Ende des Films. Diese Erschöpfung... Und doch muß die Fahrt bis zum Äußersten gehen, bis zur Grenze.

Nach der Trennung vom Doktor mußte ich mich wirklich zwingen, ans Meer zu fahren, man hätte gut Schluß machen können. Aber da war dieses Muß, die Reise durchzuhalten, die Straße zu Ende zu gehen, um zu sehen, was dabei herauskommt. Um zu erleben, daß man jenseits aller Erschöpfung - und darum mag ich das sehr seltsame Ende des Films, wo er sich vollkommen verändert und zu einem ganz anderen Film wird - zu einer neuen Beziehung zu den Dingen und Menschen gelangt. Einer Beziehung, die zu gleicher Zeit distanziert und viel weniger von konkreten Problemen, dem Alltäglichen, belastet ist. Wo man ein wenig über allem schwebt."

Es besteht ein Geheimnis zwischen Doc und Robert. Ein Geheimnis, das er nicht lösen kann, das der Film nicht lösen kann. "Das wird während des Drehens noch verrückter, allein die Faszination genügt... Am Ende des Films sieht man dieses Boot, das den Fluß entlang fährt. Man will gar nicht wissen, wohin, noch warum. Das einzig Wichtige ist seine Abfahrt, der Mechanismus des Aufbruchs, diese ganze Arbeit, diese Energie, damit das Schiff ins freie Fahrwasser gelangt. Man hätte einen ganzen Film über dieses Boot drehen können. Seine Geschichte, die Geschichte des Schmuggels, in den es verwickelt ist, diese dunklen Geschäfte mit den Schiffen aus Panama, die Richtung Martinique abdampfen. Das war in diesem Augenblick allerdings überhaupt nicht das Thema. Man muß solcher Neugierde abschwören, um eine andere Form der Sensibilität aufkommen zu lassen, die sich direkt aus dem Spiel der Natur nährt. Ich glaube, für diese Art Beziehung muß man bezahlen. Mit Zeit, Energie. Die Reiseroute von Kanada bis Florida festzulegen, half zu vermeiden, daß man sich jeden Tag die Frage des Anhaltens oder Weiterfahrens stellt. Sonst hätte man sich vielleicht zu viele Freiheiten gegönnt. Wenn man einen Film zu machen hat, muß man ihn durchziehen, sonst würde man nur ein Stück schaffen, es fiele einem etwas Besseres ein, man finge etwas anderes an..."

Auf dieser Straße kehrt Doc zurück. Im Leben ist Paul Isaac Radiojournalist. Im Film spielt er einen Arzt. Im Leben ist Robert Filmemacher. Im Film sieht man ihn nicht, aber man hört seine Stimme, wenn er die Leute befragt: er steht hinter der Kamera. Aus Paul einen Arzt zu machen, das heißt die Entwicklung der politischen Ideen hinterfragen, die Ziele revolutionärer Ideologien unter anderen Vorzeichen wiederaufgreifen. Gesundheit dient als Metapher, um anders über Dinge reden zu können. Während der Journalist bis zum Äußersten geht, um das Unglück, seine Geschichte zu finden, läßt Doc die Sozialstruktur eines Landes vom Vorschein kommen, indem er seinen Gesundheitszustand erforscht. Der Journalist glaubt, daß seine Geschichte die Dinge ändern kann.

Kramer mißtraut dieser Idee, vor allem in den eher überinformierten USA. "Stattdessen läßt sich durch die Person des Arztes der Zustand einer Gesellschaft erfahren. Bei jedem Menschen hat die Gesundheit nicht nur mit dem Körpersystem an sich zu tun, sondern ist ans Milieu, an das soziale Ganze, an den Freundeskreis

gebunden. Die Gemeinschaft ist besser als gesunder oder kranker Organismus zu erkennen." Die Rolle des Arztes schuf einen praktischen Ausweg für die Figur des Doc, wie die vorhergehenden Filme sie gezeichnet haben. In *Ice* führte Doc ein wildes Leben. Er lebte in einer Guerilla vom Typ Rote Brigaden. "Er war im Gefängnis gewesen, hatte im Untergrund gelebt. Dann fragte er sich plötzlich, welches Spiel er da treibt, versuchte diese Art von Gewaltanwendung zu ergründen (bis wohin ist die Gewalt ein Mittel, ab wann wird sie ein persönliches Muß...). Von diesem Augenblick an verläßt er seine Organisation, taucht wieder auf. Um sich eine Identität zu verschaffen, studiert er Medizin, obwohl er viel älter ist als der Durchschnitt der Studenten. Die Medizin scheint ihm das einzige Mittel, seine politischen Ideen in konkrete Arbeit umzusetzen. In *Doc's Kingdom* sieht man ihn dann zwischen den USA und Afrika schwanken, während er in einem portugiesischen Krankenhaus arbeitet."

Aber die Geschichte des Films - die Geschichte, die der Film erzählt, genauso wie die Entstehungsgeschichte des Films - handelt von der Beziehung Roberts zu seinem Darsteller, der den Arzt spielt. Spiel im Spiel, ohne Unterlaß, manchmal schwer auszumachen. Robert verbirgt nicht, daß er den ähnlichen Klang ihrer Stimmen gerne hört. "In gewissem Sinne ist er wirklich meinesgleichen, mein Bruder. Die Biographie von Doc bewegt sich auf halber Strecke zwischen seiner Biographie, der meinigen und etwas vollkommen Fiktivem. Irgendwie ist er - wie soll ich sagen - eine Art Doppelgänger." Zwischen den beiden wird darüber nicht geredet. *On ne s'ennuie jamais, / Tous les deux. / On a tellement de choses / A ne pas se dire / C'est comme la mer / Et lamarée*" (Guillevic). (Wir öden uns niemals an, / Wir beide. / Es gibt so vieles / Nicht zu sagen / Es geht uns wie dem Meer / Und den Gezeiten.) Sie hatten kaum eine Vorstellung davon, was Docs Rückkehr bedeuten könnte, weil Robert sich seine eigene nicht vorstellen konnte, und die wiederum würde in großen Teilen davon abhängen, wie der Doktor seinen Beruf verstehen würde. Ihr Bezug zu der Reise war unterschiedlich. "Die Idee war, daß Doc versuchen sollte, im Film ganz aufzugehen, jeden Tag daran zu denken, welche Person er darstellt und sich in jeder Situation vorzustellen, wie sich diese Person verhalten würde. Ich erwartete von ihm ständig Vorschläge. Wir waren wie zwei Reisende. Wir teilten nicht die Faszination für dieselben Dinge." Das Szenario entsteht auf der Basis dieses ständigen Dialogs. Robert setzt das Wort 'Szenario' in Anführungszeichen. "Der Bruch zwischen uns, der sich im Film vollzieht, ist untrennbar verbunden mit einem tatsächlichen Bruch. Sein Gefühl war eins mit dem seiner Figur, die beim fortwährenden Herumreisen nicht wirklich auf ihre Kosten kommt." Für ihn bedeutete die Reise auch Tourismus, einen vorübergehenden Zustand. "Ein Arzt muß sich für seine Arbeit irgendwo niederlassen. Ohne Patient existiert er nicht. Er wollte irgendwo hingehören. Durch die Volksküchen zu ziehen, das war nur für eine gewisse Zeit in Ordnung. Aber für mich als Filmemacher stellt sich das anders dar. Ich ziehe herum. Stehle, greife notfalls zur Gewalt, und dann geht's weiter. Darin liegt etwas zutiefst Melancholisches, das meiner Meinung nach vollkommen zum Kino dazugehört. So wie es einem gelingt, eine ganz dichte und gefühlintensive Situation auf Film zu bannen, und in diesem Moment ist es dann auch vorbei.

Robert erzählt von langen nächtlichen Unterhaltungen während der Dreharbeiten. Der Arzt sagt, er möchte irgendwo bleiben; Robert fragt, wo er bleiben könne, nachdem er so viele Orte gesehen hat. Doc entgegnet: "Miami". Doc meint: "Ich kenne Miami. Ich glaube, der Doktor würde gerne in Miami bleiben." Robert erzählt, daß dies die wirklichen Unterhaltungen gewesen seien. Mit dem Alten, der eine Kugel durch den Mund geschossen bekam, kommen alte Zeiten genau in dem Moment ins Spiel, wo Doc Schluß damit machen will. "Ich glaube, für ihn hat sich alles in dieser Person kristallisiert, weil der Tod in dem Moment sehr stark präsent war. In Wirklichkeit waren sie sehr enge Freunde.

Sie hatten sich zwanzig Jahre nicht gesehen. Dieser Teil ist biographisch fast korrekt. Doc war Fallschirmspringer, damals hatten sie sich kennengelernt." Robert erzählt auch, daß sich Doc durch die davoneilende Zeit bedrängt gefühlt habe. "Für Robert ist es anders, er hat seine Kamera, seinen Blick, ich hingegen habe nichts. Das Wasser rinnt mir durch die Hände." Nun ist der Moment gekommen, wo er sich entscheidet, tatsächlich die Dreharbeiten zu verlassen und nach Miami zu gehen, dort Wohnung und Arbeit suchen. Robert erzählt weiter, daß es sich nicht um eine Schauspielerspsychose von Seiten Pauls gehandelt habe. Sondern daß diese Geschichte so stattgefunden habe, weil sie zueinander eine echte Beziehung gefunden hatten, in der ihre Art, über Dinge zu reden, etwas von ihrem wirklichen Leben widerspiegelte, auch wenn die Ausgangspunkte nicht real gewesen seien. Real war, was sich zwischen der Natur und ihnen, zwischen den Ereignissen und ihnen abgespielt hat. "Doc hat sich wirklich eine Freundin, eine Wohnung, eine Arbeit gewünscht, er wollte seinen Platz in der sozialen Realität haben."

Robert verfolgt Docs Wunsch noch weiter zurück. Bis nach Portugal. Bis zu dem Moment, in dem Docs Sohn seinen Vater besuchen kommt, von dessen Existenz er gerade erst erfahren hat (man hatte ihm gesagt, sein Vater sei tot). "Trotz des Wissens, daß es sich um seinen Vater handelt, was bedeutet das, wenn man seinen Vater noch nie gesehen, keine gemeinsame Geschichte, nie mit ihm gelebt hat?" Damals hatte Doc zu erklären versucht, daß er sich niemals niederlassen, daß er ohne materiellen Komfort auskommen wolle. Robert hält Doc diese Geste in jenem Moment vor. Robert fügt hinzu, daß es zwischen ihnen sehr laut geworden sei. "Auf einmal spricht man nicht mehr miteinander. Doc ist ein Fremder geworden." Ein Fremder im Leben. Er ist aus dem Film verschwunden.

Eine Straße ist eine Landschaft. Docs Beruf im Film erlaubt, die amerikanische Gesellschaft im Großen zu sehen, sie wie ein immenses Gewebe aufzurollen, das man durch Beobachtung seiner kranken Zellen heilen kann. Doc fährt von Ghetto zu Ghetto. Eine solche Vorgehensweise wäre in Europa, wo die Menschen ein anderes Verhältnis zu den Medien haben, undenkbar. Kramer berichtet von seinem Befremden darüber, wie die Amerikaner auf die Kamera reagieren. Sie zeigen keine Angst, im Gegenteil. Oft löst die Kamera bestimmte Verhaltensmuster aus, als könnten die Amerikaner gar nicht mehr anders als in Darstellerpose agieren. Robert erzählt von der Hochzeit der beiden jungen Leute, wo das Posieren und Nachstellen der Zeremonie für den Fotografen Begeisterung unter den Teilnehmern hervorgerufen habe, die bei der Hochzeit selbst eher griesgrämig ausgeschaut hätten. Er spricht auch von den beiden jungen Leuten, die sich sehr bewußt gewesen seien, gefilmt zu werden und etwas zu spielen, als man sie darum bat, ihr Hochzeitsgelübde zu wiederholen. Diese Art des vertrauten Umgangs mit der Kamera - sie fragten: "Läuft sie?" - veranlaßt ein paar junge Dealer, mit denen Doc Kontakt aufgenommen hatte, zu fragen: "Also, CBS zahlt uns 10.000 Dollar, und ihr?" Die Erfahrung der USA zeigt eine immense Schwierigkeit, seine Identität zu wahren bzw. sie anders als durch Selbstdarstellung herauszubilden. Robert fügt hinzu, daß im Amerikanischen "schminken" soviel heißt wie "ein Gesicht aufsetzen"... Amerika heute bedeutet auch ganz verschiedene Umgangsweisen mit der Sprache. Das Schweigen der Indianer, die gestenreiche Sprache der Schwarzen. Sprachrhythmen zu lauschen, heißt soviel wie Anzeichen für die wirtschaftliche Unterentwicklung der einen oder für die schlechte Ernährung der anderen entziffern lernen, Zeichen, die auf einen versteckten Bürgerkrieg deuten. "Es wird einem bewußt, daß die Energie der Schwarzen auch ein Produkt ihrer Unterdrückung ist. Man gewinnt den Eindruck, als könne die Sprache die Ideen der Leute nicht mehr ausdrücken. Kein Mensch bringt seine Sätze zu Ende, trotzdem versteht man sich. Die Sprache löst sich auf. In der

Ausdrucksweise steckt der Sinn."

Kein Roadmovie. "Ich glaube, daß die Idee der Roadmovies vollkommen europäisch ist. In den USA ist die Straße Teil des Lebens. Lange Reisen, ob allein oder mit der Familie, waren immer Bestandteil des Alltags. Die Straße ist beinahe eine Art, wie man sein Leben organisiert, man faßt es als Reise auf. Das ist dermaßen in unsere Literatur eingegangen. Als Tradition. Wieviele Menschen haben in beinahe fünfzehn Städten gelebt... kein Möbelstück, das noch aus der Kindheit stammt. Die Psychologie der Bewegung ist uns in Fleisch und Blut übergegangen. Und plötzlich ist in den 70ern das Roadmovie als eigenständige Gattung entstanden... das ist nicht die gleiche Ebene."

...sondern der Moment geistiger Gegenwart. Robert erkennt bei Wiseman "den guten Willen des Journalisten": seine Sichtweise "der Institutionen als einer Art Kräftebündelung, von der aus der Rest der Gesellschaft begreiflich wird, seine Informationsgläubigkeit." Das Kino der Straße greift die Wirklichkeit auf, ohne nach etwas Bestimmten zu suchen, ohne vorgegebenen Rahmen. Vergessen und hinschauen, als sprächen die Dinge für sich selbst und als genüge es, ihnen einfach zuzuhören. Segalen hätte über Dokumentarfilmer geschrieben: "Sie haben gesagt, was sie gesehen und was sie in Gegenwart der Dinge und der unerwarteten Begegnungen empfunden haben, an denen sie sich stießen. Konnten sie deutlich machen, was diese Dinge und diese Menschen für sich und was sie von ihnen gedacht haben? Denn da schwingt vielleicht noch etwas anderes mit zwischen dem Reisenden und dem, was geschieht." Filmemachen, mit oder ohne Kamera, bedeutet für Robert "mit größtmöglicher Konzentration die Anziehungskraft sichtbar zu machen, die von jedem Objekt der Betrachtung ausgeht. Das heißt einen respektvollen, konstruktiven Umgang mit dem bereits Vorhandenen zu finden. Die Bauteile sind bereits da, man sieht sie bloß nicht. Was ich an ROUTEONE/USA liebe, ist, etwas von Wert gefunden zu haben. Ich kenne die Menschen nicht, bevor ich sie filme, aber ich unterstelle ihnen eine sagenhafte Vorgeschichte, einfach weil sie da sind auf diesem Planeten. Es gibt eine Art, die Häßlichkeit eines Menschen zu betrachten, die ihm doch seine Wichtigkeit, sein Eigengewicht zugesteht. Darum gibt es im Film Augenblicke, wo mir meine Beziehung zu den gefilmten Personen klar wird. Und sie haben wiederum verstanden, daß mein Blick sie schützt: ich werde mich ihrer nicht bedienen, um ein Argument zu bedienen. Sie sind da, weil sie da sind. Und das macht das Vertrauen zueinander aus, diese Gewißheit, sich im selben Moment auf dem selben Planeten zu befinden."

...sondern ein Kino auf Körpermaß. Das Kino Robert Kramers ist eine Körpertechnik. Zunächst sind da die langen Märsche. Doc, der seinerseits aufbricht, um Kontakte zu knüpfen, sich auf die Suche nach dem Elementaren begibt. Dann ist da die Eigenbewegung Kramers, "die oft von der Kamera ausgeht. Die Kamera auf der Schulter, ausschließlich Weitwinkel. Ich möchte in der Menge, inmitten von Menschen sein. Ich möchte sehen, was ich inmitten der größten Durcheinanders sehen kann." In einem bestimmten Augenblick begegnen sich die beiden. Das kleine Team tritt in Aktion. Der Tonmann mit seinen zwei Körpermikrofonen, seinem Galgen und dem Mischpult. Ein System, das es gestattet, Doc aufzunehmen und ihn zugleich mit seiner Umgebung, die durch das andere Mikro eingefangen wird, kommunizieren zu lassen. Was Robert betrifft, nähert er sich den Leuten in einer Kreisbewegung. In der Szene mit dem Stadstreicher zum Beispiel entsteht der Eindruck eines fortlaufend aufgenommenen Tons, obwohl das nicht stimmt. Robert filmte, indem er dem Mann zuhörte und vorwegnahm, was er sagen wollte. Das ermöglichte es ihm, etwas später den Faden der Unterhaltung von einem anderen Winkel aus wieder aufzunehmen, so als ob sie gar nicht

unterbrochen worden wäre. Diese Gesten erinnern an Meditations- und Lockerungsübungen. So zu drehen hat außerdem den Vorteil, dem Aufgenommenen eine sehr starke Präsenz zu verleihen und die Aufnahmen bereits während des Drehens in die richtige Schnittfolge zu bringen. "Der Film ist ein Experiment, im Bild die spezifische Bedeutung der Situation herauszufinden, denn sie ist keineswegs allgemeingültig (es geht darum, etwas direkt auszuleben und sich nicht hinter historischen oder soziologischen Absichten zu verstecken)."

Eines der Hauptprobleme der Dreharbeiten war es, "dem Moment der geistigen Gegenwart im Film treu zu bleiben", Dingen, die nur durch den Film zustande kamen. Wie in dem Moment, als in einer fiktiven Szene (der Tod des Freundes) ein Mann ein Karussell aufbaut. Robert sagt sich, daß er "etwas darüber machen will, ohne zu wissen, wie es sich in den Film einfügen wird. Und dann erzählt dieser Mann von dem Schriftsteller, der nicht schrieb, wenn er das Ende der Geschichte kannte. Oft hat man den Eindruck, daß sich durch die Dreharbeiten etwas materialisiert, das man im Kopf hat. Man sieht etwas entstehen, das absolut in den Film paßt. Er erzählte uns den Film, obwohl wir seinen Weg rein zufällig gekreuzt hatten. Beim Schneiden muß man so empfindliche Dinge bewahren."

Der Erinnerung ihren Raum lassen. Während der Dreharbeiten schaut sich Robert kein Bild des Films an. Alles wird nach Frankreich geschickt. Das Labor schickt nur die Berichte. "Man muß dem Gedächtnis Vertrauen schenken, es das fabrizieren lassen, wozu es Lust hat." Ebenso wie Doc bei den Dreharbeiten die Orte erkundete, Leuten begegnete, Verabredungen traf, während Robert mit jungfräulichem Auge eintraf. Die Muster werden nicht vor dem Schneiden gesichtet. Die Montage soll den Erzählfluß rekonstituieren, den die Straße bestimmt hat.

Selbstbildnis eines Films als Fluß. "Im Fluß treffen Strömungen, Spiegelungen, Farben aufeinander... Bilder, die dem, was ich suche, sehr nahe sind - diese fließende Bewegung. Wie die Erfahrung, daß alles um uns herum vorüberzieht. Während des Filmens wagen wir uns auf diesen Fluß vor, wir lassen uns mit ihm treiben. Wir könnten auch der Fels sein, und alle Erfahrung würde ringsum vorüberziehen."

Robert schneidet seinen Film auf Video, eine Technik, die es erleichtert, zusammengehörige Stücke zu verbinden. Die Montage betreibt keine Politik. "Es wird nichts hinzugefügt, was nicht schon beim Drehen vorhanden gewesen ist. Filme stellen sich letztlich selber her, man kann sie nicht fälschen." Während der Dreharbeiten versorgt sich Robert nicht mit Einstellungen für die Montage (im Sinne einer Ansammlung von Zwischenschnitten, Totalen...). "Die Logik des Films war schon vorher da. Ein Großteil der Aufnahmen wollte sich nicht einfügen lassen. Wir hatten zahllose Szenen zwischen Doc und mir gedreht. Seine Abreise hatte ich als Verlassenwerden empfunden, und diese Bilder paßten nicht in die Logik des Films. Weitere Sequenzen sind fallengelassen worden, weil sie andere Fluchtlinien verfolgt haben. Das Abenteuer bestand darin, zu sehen, ob sich eine gedankliche Linie, ein Rhythmus einstellen würde. Video macht es möglich, einzelne Teile nicht wie Eisenbahnwagons aneinanderkuppeln zu müssen." Es ermöglicht, den Rhythmus des Experiments beizubehalten, dem Erlebten treu zu bleiben. Von der Straße dieses ständige Sich-Losreißen beizubehalten, durch die Montage den Film in Gang zu halten. "Es gilt, den Rhythmus der Reise zu bewahren, der aus dem ständigen Vorüberziehen von Menschen, Handlungen, Situationen, Orten besteht... ein Vorüberziehen, das nicht wie eine Reise aus dem Fenster gefilmt wird... sondern wo man wirklich in etwas hineinkommt, verweilt und zugleich mit dem Gefühl, noch bleiben zu wollen, wieder aufbricht. Dieses Gefühl, daß man dich einer Situation entreißt, über die du gern mehr wüßtest. Man würde gern noch etwas

bleiben, fragen, was sie macht... mehr darüber wissen. Für mich liegt darin die Essenz der Reise: aufbrechen, einen Ort nach dem anderen kennenlernen, auf immer andere Menschen treffen, Menschen, von denen man sich vorstellen kann, für immer oder längere Zeit mit ihnen zu leben. Wir mußten diese Balance zwischen der Bewegung und dem Moment mit ihnen finden, und auch die Balance mit der Figur, dem Arzt. Denn hier kommt ein anderer Zwang ins Spiel, der den Rhythmus der Geschichte prägt. Von dem Augenblick an, wo der Arzt zuviel Raum einnimmt, löst man beim Zuschauer die Erwartung auf eine Art Spielfilm aus. Der erwartet, daß man ihn immer weiter begleitet, daß man ihn sieht und vor allem auch hört. Und um diese totale Freiheit nicht zu verlieren, sich, wann immer man wollte, irgendwo einzunisten, dazu bedurfte es wirklich eines sehr komplizierten Bau-rythmus."

Meine Filme tragen Spuren wie die einer Kugel. "Was sind meine Filme? Sie lassen sich nicht einfach in eine Tradition einreihen. Man könnte sie ein bißchen mit einer Kugel vergleichen - stell dir eine Kugel vor, die durch den Körper geht, den Knochen zertrümmert, ein Bild durchbohrt, das Glas zerschmettert, das Glas, die Tapete und dann vielleicht noch den Gips durchschlägt und schließlich im Holz stecken bleibt. Wer diese Kugel nähme, um die auf ihr hinterlassenen Spuren zu analysieren, würde ihren Weg nachvollziehen. Ich weiß, daß mein Leben selbst mit all diesen sozialen Realitäten in Berührung gewesen ist, sie sind nicht abstrakt. Geschichte wird schlecht unterrichtet, man vermittelt sie abstrakt... Die Wege, die ich nachvollziehe, tragen Spuren. Ich kann nicht behaupten, daß mich der Bürgerkrieg wirklich berührt hat, aber als ich diese Skulptur gesehen habe, fiel mir ein Gedicht wieder ein, durch das ich dieses Relief kannte. Hundert Jahre später sind es immer noch dieselben Probleme. Der Bürgerkrieg fällt dir ein, wenn du dir die Frage der Lebensbedingungen der Schwarzen stellst. Was in diesem Moment in Amerika vor sich geht, ist nicht das Crack, das ist nur Ausdruck eines viel längeren Prozesses."

Selbstbildnis eines Filmemachers auf dem Marsch.

En poésie, on n'habite que le lien que l'on quitte, on ne crée que l'oeuvre dont on se détache, on n'obtient la durée qu'en détruisant le temps (René Char)

"Während eines Gutteils seiner Rede hat er mich vollkommen getäuscht (Robert spricht von dem Prediger). Immer dieses Problem der Vorhersagbarkeit... und als seine Erregung stieg, brach er ab, wechselte das Thema... aber ab einem bestimmten Moment mitten in seiner Rede hatte sich irgendetwas verändert. Ich fühlte mich in ihn hinein versetzt, es fiel mir nicht schwer. Ich begriff, womit er anfangen würde, worauf er hinauswollte. Während dieser ganzen Zeit konnte ich ohne weiteres den Zoom bedienen. Ich hatte ja meine Zeit... Das ist diese andere Ebene, auf der sich der Film ausdrückt; es ist unwichtig, ob man diese Menschen mag oder nicht mag..."

Colette Mazabrard, in: "Cahiers du Cinéma", Dezember 1989

Die Zitate in wörtlicher Rede stammen von Robert Kramer, basierend auf Äußerungen während einer Pressekonferenz in Pesaro im vergangenen Juni, auf der Arbeit von Jean-Jacques Henry über Richard Copans und auf einem Interview mit Robert Kramer, das Colette Mazabrard und Frédéric Strauss am 8. November 1989 in Paris geführt haben.

Biofilmographie

Robert Kramer, geboren im Juni 1940 in New York. 1968-71 Gründungsmitglied von 'The Newsreel' (New York City), wo er an mehr als 50 Dokumentarfilmen beteiligt ist.

Filme

- 1965 *Faln*, Schwarz/weiß, 16 mm, 30 Minuten
- 1966 *In the Country*, Schwarz/weiß, 16 mm, 60 Minuten
- 1967 *The Edge*, 35 mm, 100 Minuten
- 1969 *Ice*, Schwarz/weiß, 16 mm, 140 Minuten
- 1969 *People's War*, Schwarz/weiß, 16 mm, 40 Minuten
- 1975 *Milestones*, Farbe, 16 mm, 200 Minuten
- 1977 *Scenes from the Portuguese Class Struggle*, Farbe, 16 mm, 90 Minuten
- 1980 *Guns*, Farbe, 35 mm, 90 Minuten
- 1981 *Un grand jour en France / Naissance*, Farbe, 16 mm, 45 Minuten
- 1982 *A toute allure*, Farbe, 16 mm, 61 Minuten
- 1983 *La peur*, Farbe, 16 mm, 6 Minuten
- 1984 *Notre Nazi*, Farbe, Video und 35 mm, 120 Minuten
- 1985 *Diesel*, Farbe, 35 mm, 90 Minuten
- 1986 *Un plan d'enfer*, Farbe, 35 mm, 17 Minuten
- 1987 *Doc's Kingdom*, Farbe, 35 mm, 90 Minuten
- 1989 ROUTE ONE / USA

Drehbücher

- 1982 *Gestos e fragmentos*, Portugal, Regie: Alberto Seixas Santos (auch Darsteller)
- 1982 *Der Stand der Dinge*, Bundesrepublik Deutschland/USA, Regie: Wim Wenders (auch Darsteller)

Video: Performances und Improvisationen

- 1984 *Barre & Me at the Film Festival*, Digne, mit Barre Phillips
- 1984 *Passport Strip*, Strasbourg, mit Sarkis und Barre Phillips
- 1985 *Sarkis at Woodrow Wilson (Musée de l'art moderne)*, Paris
- 1986 *Sarkis & the Gallery Scene*, Paris
- 1987 *X-Country: Being a Wedding between Us and the Farabundo Marti Liberation Front in President Monroe's Old House*, Virginia, USA

Barre Phillips, geb. 27. 10. 1934 in San Francisco, Kontrabassist. Zusammenarbeit Anfang der 60er Jahre mit Don Ellis, Don Heckman, Archie Shepp, Don Friedman, Attila Zoller, Bob James und Ken McIntyre; Europatournee 1964 mit George Russell, 1965 mit Jimmy Giuffre und 1965 mit Archie Shepp (Newport Jazz Festival). 1965-66 Tournee mit Peter Nero, 1968 Teilnahme an einem Jazzworkshop des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg. Zusammenarbeit mit Gunter Hampel (1969 Musik zu dem Film *America Hurrah*). In den 80er Jahren u.a. Zusammenarbeit mit dem Straßburger Avantgarde-Ensemble 'L'Accroche Note'. War auch mit Terje Rypdal zu hören.

Langjährige Zusammenarbeit mit Robert Kramer. Einspielungen u.a. mit Archie Shepp, Bob James, Leonard Bernstein, Albert Mangelsdorff, Attila Zoller, Marion Brown, Gunter Hampel, Terje Rypdal.

Filmmusik (Auswahl):

- 1969 *Le temps fou* (Regie: Marcel Camus), zusammen mit Marion Brown

- 1977 *Merry-go-round* (Regie: Jacques Rivette), zusammen mit John Surman
- 1979 *Cruising* (Regie: William Friedekin) zusammen mit Jack Nietsche
- 1980 *Guns* (Regie: Robert Kramer)
- 1981 *Un grand jour en France / Naissance* (Regie: Robert Kramer)
- 1982 *A toute allure* (Regie: Robert Kramer) Musikberatung
- 1984 *Notre Nazi* (Regie: Robert Kramer)
- 1985 *Diesel* (Regie: Robert Kramer) Musik, Tonschnitt, special sound effects

Kurzfilme

- 1976 *Babare's Basse* (Regie: Juliet Berto, 20 Minuten)
- 1983 *La peur* (Regie: Robert Kramer, 6 Minuten)
- 1984 *Le petit homme* (Regie: Marie-Claude de Rousseau) 20 Minuten

Video

- 1983 *Digne 1983* (Regie: Robert Kramer), 85 Minuten
- 1984 *Au grand garage* (Regie: Robert Kramer, 20 Minuten)
- 1985 *Sarkis at Woodrow Wilson (Musée de l'art moderne)* (Regie: Robert Kramer), 75 Minuten

Radio-Show

- 1985 *Monde empoisoné* (Robert Kramer/Barre Phillips) 22 Minuten

John Surman, geb. 30.8.1944 in Tavistock, Großbritannien, Saxophon, Klarinette, Synthesizer. Spielte Anfang der 60er Jahre mit Alexis Korner, seit 1962 bei Mike Westbrook. Arbeitete daneben in den 60er Jahren u.a. mit Mike Gibbs, Chris McGregor, Dave Holland und John McLaughlin zusammen. Leitete eigene Formationen, darunter 'The Trio' mit Barre Phillips und Stu Martin. Gründete 1973 mit Alan Skidmore und Mike Osborne 'SOS'. Tätigkeit 1974-79 an der Pariser Oper mit dem Carolyn Carlson Dance Theatre, Ende der 70er Jahre auch im Duo mit Karin Krog u.a. Einspielungen mit Kenny Wheeler, Harry Beckett, Paul Rutherford, Dave Holland, Mike Osborne, Barre Phillips, Mark Charig, Terje Rypdal, Albert Mangelsdorff, Jack DeJohnette, Mike Westbrook, John McLaughlin u.v.a.

Pierre Favre, geb. 2.6.1937 in Le Locle, Schweiz, Schlagzeuger. Lernte Klarinette und Schlagzeug und begann 1954 als Berufsmusiker, spielte bei Cedric Dumont (1957-1960), daneben mit George Gruntz, Flavio Ambrosetti, Barney Wilen, Chet Baker, Dusko Gojkovic, bei Louis Fuentes (1960), Nunzio Rotondo (1961), Max Greger (1961-66), daneben im Jazzensemble des Bayerischen Rundfunks von Pepsi Auer, gründete dann ein Trio mit Irène Schweizer (p) und Peter Kowald (b). Er begleitete Solisten wie Lou Bennett, Hans Koller, Donald Byrd, Wild Bill Davison, Don Menza und Don Cherry bei Festivals sowie Film- und Fernsehaufnahmen. 1970-75 Zusammenarbeit mit Michel Portal und John Tchicai, später u.a. mit Joachim Kühn und Albert Mangelsdorff. Einspielungen mit Irène Schweizer, Peter Kowald, John Surman, Manfred Schoof, Terumaso Hino u.v.a.

Michel Petrucciani, geb. 28.12. 1962 in Orange/Südfrankreich, Pianist. Begann im Alter von 15 Jahren zu spielen, Zusammenarbeit mit Kenny Clarke, Clark Terry, Lee Konitz. Siedelte 1982 in die USA über, wirkte bei Charles Lloyd u.v.a. mit und tritt häufig mit eigenem Trio (auch Duo) auf. Zahlreiche Platteneinspielungen.

