



Day Is Done

Thomas Imbach

Zuerst der qualmende Schlot, mit dem Teleobjektiv in nächste Nähe gerückt. Dann die Züge, die Wolken und die Vogelschwärme, das Stadtpanorama im Weitwinkel. Flugzeuge. Zeitraffer, Zeitlupe. Später schwarze Regenwolken, Sonne, Schnee, Mondschein. Die Straße vor dem Haus: Lagerhallen, vor denen Schrott sortiert wird, Wein geliefert, eine Party gefeiert. Brennende Autos, ein schwerer Motorradunfall. Eine junge Frau, die tagein tagaus ihre Post abholt und die NZZ. Von links durchquert sie das Bild, von rechts kehrt sie zurück. Den Beobachter scheint sie nicht zu bemerken über all die Jahre, die er mit seiner Kamera am Fenster steht und das Leben aufzeichnet, das sich vor seinem Atelier ausbreitet.

Wie die Zeit vergeht, das stellt der Zuschauer zuerst an den Nachrichten auf dem Anrufbeantworter des Filmemachers fest. Anfangs wirken sie ein wenig komisch, die Anrufe glücklicher oder enttäuschter Freundinnen, die Urlaubsgrüße und Glückwünsche. Da sind sie noch aus dem Zusammenhang gerissen, der sich alsbald herstellt. Dann auf einmal kommt jeder Nachricht eine historische Bedeutung zu. Krankheit, Tod, Schwangerschaft, Geburt, Trennung, Erfolge, Misserfolge. Ein Schock, als man schließlich feststellt, dass man sich mitten in einem Leben befindet, dramatischer als jede Fiktion.

Christoph Terhechte

First the smoking chimney, which the telephoto lens draws up close to us. Then the trains, the clouds and the flocks of birds, the panorama of the city viewed through a wide-angle lens. Airplanes. Time-lapse. Slow-motion. Later, dark rain clouds, sun, snow, moonlight. The street in front of the building: warehouses before which junk is sorted, wine is delivered, a party is thrown. Burning cars, a terrible motorcycle accident. A young woman who day for day picks up her mail and the newspaper, crossing into the frame from the left and returning from the right. In all the years, she never seems to notice the man standing at his window with a camera watching her, recording life as it unfolds in front of his studio.

It is only through the messages on the filmmaker's answering machine that the viewer notes the passage of time. In the beginning these messages seem a bit funny: calls from happy or disappointed girlfriends, holiday greetings and congratulations. At that point, they are still without any context – but the context soon becomes clear. From then on, every message takes on a historical significance. Illness, death, pregnancy, birth, a break-up, successes, failures. It comes as a shock when we realize that we are in the middle of a life that is more dramatic than any fiction.

Christoph Terhechte

Twenty years of loneliness

While working on my documentary *Ghetto* (1997) in the mid-1990s, I overhauled a vintage 35mm camera so that I could shoot with complete independence. As in my previous film *Well Done* (1994), I wanted to combine the latest camcorder technology with classic celluloid footage, and to alternate between fast-paced video montage and pensive long takes shot on film. Once I had the camera, I also began to use it to film the view from my studio. For over twenty years I have been working in a former warehouse loft in an industrial zone behind the train station in Zurich. From the very beginning, I was captivated by the fantastic panoramas outside my window, and the 24-hour cinema offered by the ever-changing effects of light and weather conditions. With the film camera on hand, filming those views became a compulsion. I do go through phases when I am absorbed in my work and pay little attention to what is going on in front of the window. But at other times I succumb to the temptation of the view and, with my camera, enter into it as if I were stepping into a landscape painting.

Another habit I pursued for many years was collecting the messages left on my answering machine. In the beginning I was fascinated by the then-new medium. Later I realized that the messages bore witness to the passage of time. The tapes document the key events of my life during those years, like my father's terminal illness, or the birth of my son. The messages also tell the story of a couple whose relationship has begun to crumble just as their child is born. The stories hinted at through the messages reflect existential themes: birth and death, success and failure, separation and new beginnings. Conveyed in the everyday language in which answering machine messages are spoken, these events take on a universal quality, connecting the film's viewers to their own memories. Returning home to find happy or sad messages waiting, retroactively experiencing affection or rejection: in this new era of instant telecommunication, such experiences have become a thing of the past. The twenty-year reign of the answering machine is over, replaced by ever-newer technologies leaving increasingly ephemeral traces of what has been said.

After years of pondering how to combine these two sources of material, a visual and narrative structure began to take shape. The character of "T." emerged: the protagonist enabling me to distill and fictionalize my autobiographical documents. T. is both present and absent, an ambivalent and provocative figure. He is vain, stubborn, a loner, in some ways a coward. At the same time, however, he insists on his artistic autonomy, sticks to his principles, does not make compromises. The film leaves many blanks open, for each individual viewer to fill in. What T. has left unsaid or undone may provoke some, and inspire curiosity in others.

Thomas Imbach, January 2011

Zwanzig Jahre Einsamkeit

Für die Dreharbeiten von *Ghetto* Mitte der neunziger Jahre habe ich eine gebrauchte 35mm-Kamera revidiert, um unabhängig Landschaftsaufnahmen drehen zu können. Wie bereits in *Well Done* (1994) ging es mir darum, die Technologie der damals neuen Handycams mit dem Handwerk des traditionellen 35mm-Films, die flächigen Videobilder mit den räumlichen Filmeinstellungen zu verknüpfen. Im Verlauf der Dreharbeiten habe ich damit begonnen, mit dieser Kamera nebenbei die Aussicht aus meinem Atelier zu filmen. Am Anfang war es eine elementare Notwendigkeit, den phänomenalen Ausblick und die darin vorkommenden Wetterstimmungen auf Zelluloid zu bannen. Es ist ein 24-Stunden-Kino, das meinen Blick nun seit über 20 Jahren schweifen lässt und schärft. Es gibt Phasen, in denen ich das Geschehen vor dem Fenster nicht weiter beachte und vertieft in meine Arbeit bin. Es gibt jedoch immer wieder Zeiten, wo ich mich vom Sog dieser Aussicht verschlingen lasse und mit der Kamera regelrecht in das Gemälde eintauche.

Parallel dazu habe ich während all der Jahre die Nachrichten meines Anrufbeantworters gesammelt. Zuerst aus Faszination am damals neuen Medium, später weil ich spürte, dass viele der Nachrichten ein besonderes Zeugnis ablegen. Die Bänder geben wichtige Stationen in meinem Leben wieder. So etwa die Geburt meines Sohnes oder die tödliche Krankheit meines Vaters. Sie zeichnen das Bild eines Paares, das gerade zu dem Zeitpunkt scheitert, als das Kind auf der Welt ist. Die darin vorkommenden Geschichten wie Tod, Geburt, Trennung und Neuanfang sind nachvollziehbare Lebensthemen, die – verbunden mit dem alltäglichen Gerede – für den Zuschauer zu einer Geschichte werden, die auch seine eigene sein könnte. Schließlich sind wir alle schon nach Hause gekommen und haben ein Lachen, Singen oder Weinen auf unserem Anrufbeantworter gefunden. Dann wurden wir zum Objekt der Begierde oder der Abneigung, und der Anrufbeantworter wartete zu Hause mit einem Stück verpassten Lebens auf uns. Dieses Verhalten gehört heute der Vergangenheit an. Die rund 20-jährige Lebensdauer des Anrufbeantworters war der gemächliche Auftakt unserer heutigen Instant-Kommunikation, bei der die „Herzen“ untereinander alle paar Monate noch schnellere und direktere Kanäle finden.

Nach einer jahrelangen Inkubationszeit zeichnete sich eine filmische Dramaturgie ab: Ich leihe T. – wie ich den Helden des Films nenne – mein biografisches Material zum Malen dieser „Seelen-Landschaft“. Er stellt eine neue Figur dar und erlaubt es mir, das Material dramatisch zu verdichten und zu fiktionalisieren. T. polarisiert. Er ist eitel. Er ist nicht bereit Kompromisse einzugehen, auf privater wie auch auf künstlerischer Ebene. Willensstark, stur, aufrecht, einsam. Durch die vielen Leerstellen wird unsere Neugier auf T. angeheizt. Wir wollen dem anwesend Abwesenden näher kommen und verfolgen gespannt die Fährten, die zu ihm führen.

Thomas Imbach, Januar 2011

„Ich leihe T. mein biografisches Material“

Day Is Done erzählt eine Lebensgeschichte und ist gleichzeitig ein Stück Zeitgeschichte geworden. War Ihnen von Anfang an bewusst, dass Ihre Bild- und Tonaufnahmen im Lauf der Zeit eine solche historische Bedeutung bekommen würden?

Eigentlich nicht. Mir hat diese phänomenale Aussicht einfach sehr gut gefallen, und ich habe sie deshalb immer wieder gefilmt. Der Ausblick hat mich überhaupt dazu bewogen, in diesem Haus mein Atelier einzurichten. Es war die Faszination eines Kunstmalers für die Wirkung eines Sujets in den verschiedenen Lichtstimmungen und Witterungsbedingungen. Wie etwa Cézannes Bilderserie über den Mont Sainte Victoire. Ich habe auch aus reiner Intuition begonnen, die Nachrichten auf meinem Beantworter zu sammeln. Die Kassetten sahen aus wie Musikkassetten, es schien mir schade, diese Aufnahmen zu löschen. Und auf einmal merkte ich, da entwickelt sich ein Film, fast wie von alleine. Die Stadtlandschaft vor dem Fenster schien über die vielen Jahre fast gleich geblieben zu sein. Erst im Nachhinein merkt man, was sich im Lauf der Zeit verändert hat.

In Ihren bisherigen Filmen waren schnelle Schnittserien von Videobildern Ihr Markenzeichen. Ist Ihr Blick jetzt ruhiger geworden?

Die unterschiedlichen Herangehensweisen entwickelten sich aus dem Bildmaterial heraus. Als ich *Well Done* (1994) machte, interessierte ich mich für die flächigen Bilder der frühen Handycams. Bei dieser Technik hat es sich angeboten, jeweils nur eine Sache zu zeigen. Wir sind bewusst an der Oberfläche geblieben, haben sehr nahe und groß gedreht und die Welt atomisiert, um sie wieder neu zusammensetzen. Aus dieser Erfahrung heraus entwickelte ich meine Bildsprache weiter, zum Beispiel als ich ab *Happiness Is A Warm Gun* (2001) anfang, mit Schauspielern zu arbeiten.

Das 35mm-Filmmaterial habe ich seit Beginn für die Landschaften verwendet. Diese Bilder haben eine große Tiefe, eine leuchtende Qualität. Wenn wir den großen Kamin im Bild sehen, ist es wie ein Herz, das schlägt. Der Rauch strömt heraus, Wolken ziehen vorbei, ein Vogelschwarm umkreist den Kamin. Diese Bilder besitzen einen anderen Atem, und so wurde mir und meinem Cutter Gion-Reto Killias klar, dass wir hier, im Gegensatz zu einem Film wie *Well Done*, größtmögliche Teile am Stück benutzen mussten, in der Regel lange Einstellungen.

Sie nennen den Film eine „fiktive Autobiografie“. Was ist daran fiktiv, was autobiografisch?

Authentisch ist natürlich das Geschehen vor meinem Fenster, da habe ich nicht eingegriffen. Einmal hatte ich versucht, Szenen mit den Leuten da unten zu drehen, etwa Porträts von den Schienenarbeitern. Ich habe mich dann aufs Beobachten beschränkt. Authentisch sind natürlich auch die Stimmen und das private Material aus meinem Archiv. Eine Dramatisierung war dann notwendig, um mich und mein Umfeld auf diese Art exponieren zu können. Zwar leihe ich „T.“, dem Helden des Films, mein biografisches Material. Er stellt aber eine neue Figur dar und ist nicht mit Thomas Imbach gleichzusetzen. Wie schon in meinen „dokumentarischen“ Filmen der neunziger Jahre liegt das Fiktive dieses Films nicht in der Erfindung einer Geschichte, sondern in der Bearbeitung und subjektiven Verdichtung des authentischen Materials. Dadurch werden auch meine Freunde und Verwandten zu archetypischen Figuren in einer universell anmutenden Geschichte.

“I loan my autobiographical details to T.”

Day is Done is not only the story of a life, but also a slice of contemporary history. Did you sense from the beginning that the images and sounds you were recording would take on historical significance over time?

Not really. I just loved that phenomenal view. I kept filming it, because I liked it so much. I chose the studio because of the view. It was like a painter's fascination for painting the same subject over and over again in every kind of light and weather. Like Cézanne's series of oil paintings of the Mont Sainte Victoire.

It was also pure intuition that made me start collecting the messages from my answering machine. The tapes looked just like music cassettes, so it seemed strange to erase the recordings. At some point I realized that the film had started making itself.

For many years, the cityscape outside my window hardly seemed to change at all. It's only in retrospect that one realizes how much has changed.

Your trademark in your previous films has always been fast-past montage sequences on video. Has your gaze slowed down now?

The different approaches stem from the differences in the material itself. When I was working on *Well Done* (1994) I was interested in the flat, almost two-dimensional images produced by the early camcorders. With that technology, it made sense to film only one thing at a time. We purposely stayed on the surface, shooting close-ups and extreme close-ups. We took the visible world apart and put it back together again. Based on that experience, I developed my own visual style and continued to adapt it to the challenges of each new film – such as working with actors, which I started doing in *Happiness is a Warm Gun* (2001).

With the 35mm film footage, it was a different story. Those images have tremendous depth, and a luminous quality. When we see the big smokestack on screen, it's like a beating heart. The smoke pours out, the clouds drift by, a flock of birds circles around the top. Scenes like that breathe in a different way, and so my editor Gion-Reto Killias and I realized that we needed to use as much of the shots of possible. Unlike *Well Done*, here we worked with very long takes.

You call your film an “autobiographical fiction.” How much is autobiographical, and what is fictional?

Everything that takes place outside my window is clearly authentic. I didn't interfere at all there. In fact, I did try to once: I shot portraits of some of the construction workers. But in the end I went back to being an observer. The answering machine voices and the home-movie footage are also real. But then it was necessary to dramatize the material, if I was going to expose myself and the people around me in this way. I loan my autobiographical details to “T.”, the film's protagonist. But he is a character in his own right, and not interchangeable with Thomas Imbach. Just like my “documentary” films from the 1990s, the fictional aspect of this film lies not in making up a story, but in processing the authentic

material, and distilling it into something subjective. As a result, my friends and relatives are transformed into archetypal characters in a universal story.

How universal a character is "T." supposed to be?

Day is Done is the story of a modern man facing contemporary problems. The man of today wants to be all things to all people. A model father, a good provider. He wants to stay attractive for his wife, and achieve his own self-realization. Women have had a head start when it comes to juggling all these different roles, because they have been trying to emancipate themselves for some time now. While men are just starting to look for a new identity.

Day is Done belongs to the genre of the essay film, but you don't use voice-over commentary.

In my view, the answering machine messages tell the story, and the visuals are the musical score. And then of course there is the actual music: twelve songs that give T. a voice. We recorded new versions of them for the film. The songs communicate T.'s moods and comment on the events taking place. The film is structured in long narrative arcs and invites the viewer to develop his or her own emotional rapport with the story and the images. To me, a voice-over would be superfluous.

Interview: Marcy Goldberg

From shock aesthetic to elusive gaze

Representations of the modern city in art have been characterized, at least since Baudelaire, by an aesthetic of shocks. The city is a jumble of people and things in motion, producing attractions non-stop and inducing the over-stimulated individual to look for a concept with which to grasp the dynamic entirety of his experience. Dziga Vertov may have been the first to solve this problem through cinematic means: *The Man with the Movie Camera* is a "city symphony" film that synthesizes city life from morning to night and simultaneously places the cameraman filming it all at the center of attention. The world of the city finds its focal point in the cameraman's gaze – even if, or perhaps because, this gaze can never be pinned down – and montage is the principle of its dynamic system.

At the same time, Vertov's formula for the dynamic whole of the city opened up a space for another filmic gaze: the gaze of the spectator, who remains in one place and does not react to the shock of the modern with frenetic activity, but rather transforms his field of vision into a theater of chance and plunges into the inner drama of lying in wait for the incidental, for that which happens to be passing by at a given moment. For the lingering gaze, the random external event becomes the motif of an inner landscape. Godard, pointing his camera at Anna Karina in a café, is still following in Vertov's steps, a man with a movie camera amid the tumult of the city, even if his gaze clings to his diva as if he were already in the cinema.

But what happens to the man with the movie camera when he stations himself at the window? Thomas Imbach's *Day is Done*

Wie universell soll denn „T.“ sein?

Day Is Done ist die Geschichte eines modernen Mannes, der mit den Problemen von heute konfrontiert wird. Der Mann von heute will es allen recht machen. Er muss sich als Vater profilieren und als Ernährer beweisen. Dabei will er für seine Frau attraktiv bleiben und sich selbst verwirklichen. Die Frau hat bezüglich dieser verschiedenen Rollenanforderungen einen Vorsprung, weil sie bereits einen Schritt in der Emanzipation gemacht hat, während der Mann seine neue Identität erst noch finden muss.

Day Is Done gehört zur Gattung der Essay-Filme, Sie haben aber auf einen Kommentartext verzichtet.

Es war nicht notwendig. Die Bilder sind wie eine Art Filmmusik, welche die Geschichte auf der Tonspur begleitet. Und dann gibt es die eigentliche Musik: Zwölf Songs, welche T. eine Stimme verleihen. Wir haben sie für den Film mit dem jungen Schweizer Sänger George Vaine neu eingespielt. Sie erzählen von T.'s Stimmungen und beziehen sich assoziativ auf das aktuelle Geschehen. Der Film ist in langen Bögen strukturiert und lädt die Zuschauer dazu ein, eine eigene emotionale Verbindung mit der Geschichte und mit den Ansichten aufzubauen.

Interview: Marcy Goldberg

Von der Ästhetik des Schocks zur Ästhetik des sich entziehenden Blicks

In der Kunst steht die moderne Stadt spätestens seit Baudelaire im Zeichen einer Ästhetik des Schocks. Die Stadt ist ein Aggregat von Menschen und Dingen in Bewegung, das unablässig Reize produziert, den Einzelnen außer sich bringt und ihn zwingt, nach einem Begriff für das dynamische Ganze seiner Erfahrung zu suchen. Dziga Vertov war vielleicht der Erste, der dieses Problem im Kino löste: *Der Mann mit der Kamera* ist ein Querschnitt-Film, der das Leben einer Stadt von morgens bis abends zeigt und zugleich den Kameramann, der das alles aufzeichnet, sichtbar in den Fokus stellt. Im Blick des Kameramanns findet die Welt der Stadt ihren Angelpunkt – auch wenn oder gerade weil dieser Blick niemals ortsfest wird –, und die Montage ist das Prinzip ihrer dynamischen Ordnung.

Zugleich eröffnete Vertovs Formel für das dynamische Ganze der Stadt den Raum für einen anderen filmischen Blick: Den Blick des Zuschauers, der ruht und verharrt, der auf den Schock nicht mit frenetischer Aktivität reagiert, sondern sein Blickfeld in eine Bühne des Zufalls verwandelt und sich in das innere Drama des Wartens und Lauerns auf das Beiläufige versenkt: auf das, was gerade vorbeiläuft. Und für den ruhenden Blick wird der beiläufige äußere Anlass zum Motiv einer inneren Landschaft. Godard, der im Café seine Kamera auf Anna Karina richtet, ist noch ganz Vertovianer, ein Mann mit der Kamera im Getümmel der Stadt, auch wenn sein Blick, als wäre er schon im Kino, an seiner Diva hängenbleibt.

Was aber passiert mit dem Mann mit der Kamera, wenn er sich ans Fenster stellt? Thomas Imbachs *Day is Done* gibt die Antwort auf diese Frage, die sich contra Vertov in der Filmgeschichte immer wieder aufs Neue stellt, in Form einer Geschichte, die zugleich die Geschichte eines Lebens und die Geschichte eines Verschwindens ist. Über 15 Jahre lang hat Imbach mit einer 35mm-Filmkamera das Zürcher Bahnhofsgelände gefilmt, das er von seinem Atelier an der Hohlstraße aus sieht. Er filmt ein- und ausfahrende Züge, er filmt startende Flugzeuge am Horizont, die unterschiedlichsten Wetterlagen zu allen Tageszeiten, spielende Kinder, Bäume im Wind, junge Männer, die sich auf dem stillgelegten Güterumschlaggelände vor dem Atelier mit allerlei Gefährt Mutproben liefern.

Denn auch in einer Gesellschaft wie der schweizerischen, in der die Schlüsselkonflikte der Moderne auf dem Intensitätsniveau eines gesitteten Nachbarschaftsstreits ausgetragen werden, gibt es postindustrielle Umnutzungen mitsamt ihrem Personal von Akteuren, von der Skateboard-Gang über den Discobesucher und die mercedesfahrenden Weinhandelskunden bis zu den ideologisch motivierten Brandstiftern, die sich an Dienstwagen irgendeines Energieunternehmens gütlich tun.

Es ist auch eine Geschichte des Ortes, die diese Figuren erzählen: Eine Geschichte der Ablösung der Arbeiter durch spielende Kinder, Banker und andere Produzenten immaterieller Güter. Dabei ist Zürich eine schöne Stadt in Imbachs Film, eine Stadt, deren Schönheit sich in den Unterschieden des Lichts und des Wetters zeigt, die eine Kamera in einer Industrielandschaft registriert, die doch vermeintlich so gar nichts hat von der Naturschönheit der immer wieder gleichen und immer wieder anderen Flusslandschaften, an denen sich etwa die Maler der Hudson River School im 19. Jahrhundert abarbeiteten (oft im Auftrag von Eisenbahngesellschaften übrigens, weshalb auch immer Züge durch ihre Landschaften fahren).

Einen Raum neben und über den Bildern eröffnet die Tonspur aus einem Archiv von Nachrichten, die Familienangehörige, Freunde und Freundinnen Imbachs in einem Zeitraum von fünfzehn Jahren auf seinem Anrufbeantworter hinterlassen haben, und aus Songs aus vier Jahrzehnten Rockmusikgeschichte. Die Nachrichten vom Anrufbeantworter erzählen Geschichten aus dem Leben von „T.“, Imbachs filmischem Alter Ego: vom Sterben des Vaters, von künstlerischen Erfolgen und Misserfolgen, von der Geburt und vom Aufwachsen des Sohnes, von der Liebe zur Mutter des Sohnes und davon, wie sie zerbricht.

Zugleich erzählen sie immer auch die an der Schwelle zur Fiktion angesiedelte Geschichte von dem Mann mit der Kamera, der nicht erreichbar ist, der hinter der Kamera am Fenster verschwindet. „Nimm den Hörer ab, ich sehe, wie du nackt durch die Wohnung rennst“, sagt einmal ein Freund ungeduldig, aber auch er bleibt ohne Antwort. Zwei, drei Mal sehen auch wir ihn, als Schatten hinter der Kamera im Spiegel des Fensters. Sein Blick durch die Kamera, das sagt uns auf jeden Fall die Tonspur, ist einer, der sich zugleich entzieht und entblößt. Auch T.s Blick bleibt an einer Diva hängen, einer dunkelhaarigen schönen jungen Frau, die in einem der Geschäfte vor seinem Atelier arbeitet und deren viel zu eleganten Gang er immer wieder in Zeitlupen feiert, als wäre sie schon ein Star und er ein verliebter Fan im Kino. Lieber verliert er sich an seine namenlose Diva, als all jene zurückzurufen, die ihn zu erreichen versuchen. Uns aber lässt er zuschauen bei seinem Schauen, und er lässt uns hören, was er an Gefühlen bei seinen Anrufern heraufbeschwört, welche Leidenschaften, welche Frustrationen und welchen Ärger.

Wäre die zeitgemäße Gegenfigur zu Vertovs heroischem Mann mit der Kamera, der sich der Herausforderung des Urbanen mit einer Ästhetik des Schocks stellt, demnach jemand, der sich aus einem Überschuss des Lebens heraus ins Drama des Beiläufigen versenkt und den Rückzug hinter die Kamera zum Stoff seines Films macht? Verständlich wäre es ja. Das Problem für den Mann mit der Kamera besteht heute ja nicht so sehr darin, wie man mit all dem umgeht, was da auf einen eindringt. Das Problem ist eher, wie man damit umgeht, dass man glaubt, nichts von dem auslassen zu müssen, was sich anbietet. Der Blick aus dem Fenster ist so auch eine Übung in Selbstbescheidung: statt eines sprechenden Blicks ein sich entsagender. Der da blickt ist auf jeden Fall jemand, der einen Punkt sucht, von dem aus er den Kosmos der vielen Freiheiten, für den die Stadt steht, überblicken und dem Chaos von Liebe, Tod, Geburt und Trennung eine Ordnung, ein Leben abgewinnen kann. *Vinzenz Hediger*

provides an answer to this question – which has continued to seek alternatives to Vertov throughout film history – in the form of a narrative that is at once the story of a life and the story of a disappearance. For over fifteen years Imbach has been filming 35mm footage of the Zurich railway yards, the view from his studio on Hohlstrasse. He films trains arriving and departing, he films airplanes taking off on the horizon, the whole spectrum of weather conditions at all hours of the day and night, children playing, trees in the wind, young men competing in daring stunts in every kind of vehicle on the grounds of the disused freight depot facing the studio.

Because even Swiss society, where the key conflicts of modernity have been carried out with about as much intensity as a polite disagreement between neighbors, has been experiencing post-industrial shifts and the ensuing cast of characters: the skateboard gang and the disco fanatic, the Mercedes-driving wine shop customer and the arsonists who vent their ideologically-motivated fury on the cars of a random energy company.

These characters also tell the story of this place: the story of the gradual substitution of workers by playing children, bankers, and other producers of intangible assets. And yet, Zurich is a beautiful city in Imbach's film, a city whose beauty emerges in the variations of light and weather captured by a camera in an industrial zone – a landscape not reputed to share the natural beauty of the eternal and varied river views that nineteenth-century landscape painters such as those of the Hudson River School devoted themselves to reproducing (often, incidentally, commissioned by railway companies, which is why there are always trains driving through their canvases).

A space adjacent to and above the images is created by the soundtrack, consisting of an archive of messages left on Imbach's answering machine by his relatives, friends and girlfriends over a period of fifteen years, and songs culled from four decades of rock-music history. The answering machine messages tell stories from the life of "T.", Imbach's filmic alter-ego: his father's death, his artistic successes and failures, the birth and childhood of his son, the love for his son's mother, and how that love falls apart.

But the messages also tell the story, bordering on fiction, of the man with the camera: the man who cannot be reached, who disappears behind his camera at the window. "Pick up the phone, I see you running around naked in there," says one impatient friend, but he does not receive a reply. Two or three times we too see the man, as a shadow behind the camera, reflected in the windowpane. His gaze through the camera – the soundtrack tells us – is the gaze of someone who hides and exposes himself simultaneously. T's gaze also clings to a diva: a beautiful dark-haired young woman who works in one of the shops across from his studio, and whose far-too elegant stride he celebrates over and over in slow motion, as if she were already a star and he a star-struck fan in the movie theater. He seems to prefer to lose himself in gazing at this nameless diva than to return the calls of the people who are trying to reach him. He allows us, however, to watch him as he watches, and he lets us hear the feelings he provokes in his callers: the passions, frustrations and resentments.

Could the contemporary alternative to Vertov's heroic man with the movie camera, who reacts to the challenges of urban life with his shock aesthetic be, then, someone who flees from an overdose of life into the drama of the incidental and makes his retreat behind the camera the subject of his film? It would certainly be understandable. For today's man with the movie camera the problem is not so much how to react to all the impulses acting on him. Instead, the problem is how to deal with the feeling that he must not miss out on any of what is being offered to him. Seen from this perspective, the gaze out the window becomes an exercise in self-deprivation: instead of speaking, it is a gaze that withdraws and renounces. In any case, the man behind the gaze is someone searching for the point from which he can oversee the cosmos of the many freedoms the city has to offer, and wring from the chaos of love, death, birth and separation a sense of order, and a life.

Vinzenz Hediger

Thomas Imbach was born in Lucerne, Switzerland in 1962. He is a maverick Swiss director, whose work is visual, edgy and performance driven. With *Well Done* (1994) and *Ghetto* (1997) he established his trademark audio-visual style based on a combination of cinema-verité camera-work and fast-paced computer controlled editing. In 2007 he founded Okofilm Productions together with director Andrea Štaka.



Thomas Imbach wurde 1962 in Luzern geboren. Er ist ein unabhängiger Schweizer Regisseur, dessen Werk visuell, provokativ und schauspiel-fokussiert ist. Mit *Well Done* (1994) und *Ghetto* (1997) etablierte er seinen charakteristischen Stil, mit dem er stets die Grenzen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm, sowie traditionellem Kinohandwerk und neuen Technologien auslotet. 2007 gründete er zusammen mit der Regisseurin Andrea Štaka die Produktionsfirma Okofilm Productions.

Land: Schweiz 2011. **Produktion:** Okofilm Productions GmbH, Zürich. **Regie, Kamera:** Thomas Imbach. **Drehbuch:** Thomas Imbach, Patrizia Stotz. **Gesang:** George Vaine. **Songs:** Bill Callahan, Bob Dylan, Conor Oberst, Syd Barret, Alphaville, Jason Molina, John Frusciante, Tom La Belle, George Vaine. **Song Producer:** Balz Bachmann. **Score and Sound Design:** Peter Bräker. **Schnitt:** Gion-Reto Killias. **Produzenten:** Andrea Štaka, Thomas Imbach. **Redaktion:** Urs Augstburger, Alberto Chollet (SRG/SSR), Christian Cools (ARTE G.E.I.E).

Format: D-Cinema (gedreht auf 35mm), 1:1.85, Farbe. **Länge:** 111 Minuten, 24 Bilder/Sekunde. **Sprache:** Schweizerdeutsch. **Uraufführung:** 14. Februar 2011, Forum der Berlinale. **Kontakt:** Andrea Štaka, Okofilm Productions GmbH, Ankerstrasse 3, 8004 Zürich, Schweiz. Tel.: (41-79) 728 10 58, E-Mail: info@okofilm.ch

Filme / Films

1988: *Schlachtzeichen*. 1991: *Mai feiern* (short). *Restlessness*. 1992: *Shopville-Platzspitz* (video-film-installation). 1994: *Well Done*. 1997: *Ghetto*. 1998: *Nano-Babies*. 2001: *Happiness is a Warm Gun*. 2002: *happy too*. 2006: *Lenz* (Forum 2006). 2007: *I Was a Swiss Banker* (Forum 2007). 2011: *Day Is Done*.