

INTERVIEW MIT ANDRÉ LEHMANN

Experimentalfilmprojekt SFE

Thomas Schärer/Fred Truniger

Transkript: Lea Schleiffenbaum

Lehmann_1.wav: 00:00

FT: Ein Kaffee, ich musste früh aufstehen... [Gähnt]

AL: Wir machen dann vielleicht einmal eine Pause...

TS: Genau.

AL: Ich konnte jetzt nicht mehr Kaffee machen. [Schenkt ein] Einmal hier und...

FT: Nein, nein, das reicht doch.

AL: Dann einen zweiten. Croissants habe ich auch gekauft.

FT: Wow!

TS: Wahnsinn...

FT: Warte willst du es hier quer stellen... So. Das hat eine Eigenresonanz...

TS: Ja, es wäre besser, wenn... Du hast doch so eine wunderbare Hülle.

AL: Hier sind die Croissants. Ich esse vielleicht später...

TS: Danke.

AL: Ihr nehmt also nur den Ton auf? Läuft das jetzt schon?

TS: Das läuft schon, aber das macht nichts.

FT: Hast du noch ein wenig Zucker? Das würde mich sehr freuen!

AL: Ja. [Steht auf]

[FT und TS unterhalten sich darüber, wo das Aufnahmegerät stehen soll. AL kommt zurück]

*FT: Danke. **Thomas**, möchtest du ein wenig Wasser?*

TS: Ja, gerne.

[FT schenkt ein]

AL: Den Krug können wir hier oben hinstellen, dann haben wir etwas mehr Platz... Ich brauche den Tisch, um euch Sachen zeigen zu können. Dann muss ich vielleicht noch mal aufstehen...

TS: *Kein Problem. Wir können jederzeit unterbrechen.*

FT: *Wollen wir anfangen?*

TS: *Ja.*

FT: *Es ist der 13. März 2013. Wir sitzen mit **André Lehmann** im **Haus Klingental** in der **Kaserne** in **Basel**. Anwesend sind **Thomas Schärer** und **Fred Truniger**. Wenn du damit einverstanden bist, nehmen wir dieses Gespräch auf. Es wird einerseits transkribiert, weil wir es in Textform besser überarbeiten können. Andererseits würden wir es, sobald wir soweit sind, zudem gerne als Tondokument auf einer Website veröffentlichen. Dagegen kannst du natürlich Einspruch erheben. Grundlegend möchten wir aber, dass das Material, das wir im Rahmen dieses Forschungsprojekts sammeln, als Quellenmaterial vorhanden ist.*

TS: *Das können auch Ausschnitte sein, es muss nicht das ganze sein. Wir wissen noch nicht genau, wie wir das machen werden.*

AL: Das hat natürlich den Effekt, dass man gewisse Dinge nicht sagt.

TS: *Das ist schlecht. Dann würde ich eher vorschlagen, dass wir es dir zeigen, bevor wir es veröffentlichen. Du sollst jetzt offen reden können...*

AL: Sobald es um Personen geht...

TS: *Ich würde vorschlagen, dass wir dir das Transkript schicken. Dann kannst du genau sagen, welchen Teil du lieber nicht veröffentlicht haben möchtest.*

FT: *Genau. Du machst das einfach kenntlich und dann ist das gut. Uns geht es darum, nicht nur durch unsere Publikation zu veröffentlichen. Wir wollen, dass die Leute später wissen, wie **André Lehmann** sich angehört hat.*

AL: Ich möchte einfach nicht mit der Schere im Kopf sprechen...

TS: *Nein, das musst du nicht.*

AL: Das finde ich nicht gut...

FT: *Du hast später die Möglichkeit, die Schere anzusetzen.*

TS: *Ja... Wir kennen dich natürlich ein wenig. Wir haben von dir gelesen, den grösseren Teil deiner Filme gesehen. Gerade eben ein ganz neues Werk, das bisher noch unveröffentlicht ist.*

AL: [Lacht] Das war nur ein Ausschnitt aus einem längeren Film, den es noch nicht gibt.

TS: Gibt es bereits einen Titel?

AL: Es gibt einen Arbeitstitel... Ich nenne ihn im Moment *Kontakt*...

*TS: Du arbeitest mit einem Format, **Super 8**, mit dem du ganz am Anfang deiner Film Karriere bereits gearbeitet hast. Du bist ein treuer Mensch...*

Lehmann_1.wav: 05:07

AL: Jawohl, das scheint so zu sein. [Lacht laut] Man muss dazu sagen, dass es sich auszahlt. Hätte ich im Laufe der Zeit das Gefühl gehabt, nur treu zu sein, ohne dass es sich lohne... Es zahlt sich künstlerisch aus...

TS: ...dass man eine gewisse Konstanz aufweist, in dem was man tut und wie man es tut?

AL: Ich glaube schon, ja.

TS: Wird man dadurch fassbarer für die Umwelt, oder was ist es?

AL: Ja. Sehr wahrscheinlich auch für sich selber. Denn an das andere denke ich nicht, das ist schon so... Das ist nicht meine Motivation. Mit etwas vertraut zu sein, erlaubt einem immer wieder diese Schritte ins Unbekannte zu machen. Das ist fast schon eine Strategie des „sich-immer-wieder-Erneuerns“. [Schmunzelt] Gleichzeitig baut man dann doch auf etwas Vertrautem auf.

*FT: Betrifft das nur das Medium **Super 8**, oder betrifft das die Kamera, die du benutzt?*

AL: [Zögert]

FT: Wenn du von „Vertrauen“ sprichst, meinst du dann das Bild, von der Art der Chemie, wie das Bild später aussehen wird, oder sprichst du wirklich von dieser Maschine, die du in der Hand hältst?

AL: Primär vom Medium Film als solches. Kameras steigen bekanntlich immer wieder mal aus. [Einmal] habe ich in **London** mit einer Idee angefangen. Ungefähr nach vier Meter Film war diese Kamera nicht mehr fähig, meine Einzelbild Strategie mitzutragen... [Lacht] Das ist eine etwas heikle Methode. Tausend Mal auslösen, das können nur die guten Kameras...

TS: Weil es mechanisch anspruchsvoll ist und Abnutzungerscheinungen auftreten?

AL: Ja. Zudem sind **Super 8** Kameras [heute] in einem Alter, wo es zu Altersschwächen kommt. Nur die besten können so etwas mitmachen. Das war also eine Kamera, die ich noch gar nicht so lange hatte, weil meine eigene auch bereits das Zeitliche gesegnet hat. Das ist wie bei einem älteren Ehepaar... Wegen dem Wort „Treue“ komme ich darauf... Gewisse Krankheiten...

TS: Ja... Um das abzuschliessen: Welche Kameras haben sich für deine Einzelbildtechnik als am besten herausgestellt?

AL: Gut, mit der **Bolex** hatte ich nie ein Problem. Mit dem 16mm Format geht das problemlos. Ich habe Einzelbilder nur mit der **Bolex** gemacht. *Ging* habe ich mit einer alten Handkamera gemacht, einer kleinen **Beaulieu**. Darf ich die kurz zeigen?

FT: Klar.

AL: [Aus einiger Entfernung] Das ist ja wahrscheinlich egal, wenn es hier kleine Unterbrüche gibt...

Ende Lehmann_1.wav: 08:44

Lehmann_2: 00:00

AL: [Kommt zurück] Das ist schön zu wissen, wenn ihr *Ging* noch in Erinnerung habt...

TS: Ja.

AL: Den habe ich mit dieser **Beaulieu** gedreht. Das sind ja keine Einzelbilder, wobei das hier möglich wäre. Ich weiss jetzt nicht, wie lange die das mitmachen würde... [Lacht. Steht wieder auf.] Dann habe ich [hier] noch meine leichteste und kleinste Kamera, die habe ich für 50 Franken ersteigert. [Schmunzelt] Die habe ich so gehalten...

TS: Ja. Wenn wir gerade dabei sind: Den Geh-Rhythmus hast du noch verstärkt, oder? Du hast das vorhin gezeigt: Du hast deine Gangbewegung betont, statt zu versuchen, sie zu kaschieren...

AL: Also, wenn man eine Kamera so hält und richtig schreitet, macht das Bild so. Dann wurde ja die **Steadycam** erfunden...

FT: Darf ich die auch noch kurz fotografieren?

AL: Ja, selbstverständlich. [Schmunzelt. Kommt zurück] Die **Steadycam** wurde erfunden, um das auszugleichen. Dann gibt es aber wieder so etwas wie eine künstliche Bewegung, die fast wie ein Travelling ausgeebnet ist... Um deine Frage abzuschliessen: Dieses Auf und Ab hat natürlich eine Künstlichkeit. Das ist also keine Geh-Imitation, gleichzeitig fängt es diese Erschütterung auch auf und transformiert sie in eine Eigenbewegung, die [unter anderem] auch ein Fliessen beinhaltet.

TS: Und trotzdem ist es sofort klar, dass du hier zu Fuss unterwegs bist, auch wenn es übertrieben ist.

AL: Genau.

*TS: Eine letzte Frage noch: Vorhin hast du gesagt, du hättest Einzelbildschaltungen fast ausschliesslich mit 16mm gemacht. Bei diesem hier jetzt aber auch mit **Super 8**...*

AL: Ich habe es immer mit **Super 8** probiert. Manchmal ging das nicht so gut mit den Kameras... Wir sind ja von den technischen Gegebenheiten ausgegangen... Hier habe ich meine Filme mit einer kleinen **Nizo** gemacht, die ich 1976 gekauft habe.

TS: Mhm... Vielleicht gehen wir ein wenig in deine Anfänge zurück. Es wäre spannend, etwas über deinen Hintergrund zu erfahren. Wo du aufgewachsen bist, wie und was für Interessen du als Kind entwickelt hast. Nicht allzu ausführlich, dafür haben wir zu wenig Zeit...

AL: Ganz allgemeine Interessen als Kind?

TS: Ja.

AL: [Schmunzelt] Ich habe mal darüber nachgedacht, wann ich den ersten Film gesehen habe und was das bedeutet hat. Das ist vielleicht doch noch wichtig. Ich bin ja in den frühen 1950er Jahren aufgewachsen, als es noch kein Fernsehen gab. Ich habe das Fernsehen daher aufgesogen... Ich war ungefähr sieben, als ich zum ersten Mal ins Kino gegangen bin. Das ist heute relativ spät. Ich bin in **Oftringen** aufgewachsen. Gut die ersten drei Jahre war ich in **Zürich**, in einem Plattenbau an der **Albisriederstrasse**. Da gäbe es interessante Dinge [zu erzählen], auch im Zusammen mit dem *Ging* Film. Vielleicht kommen wir später noch einmal darauf zurück. Es war auf alle Fälle eine einengende Wohnsituation. [Schmunzelt] Das ist noch wichtig... Danach bin ich nach **Oftringen** gekommen. Meine Mutter ist dort aufgewachsen, mein Vater hat seine Stelle dorthin gewechselt. In **Aarburg** gab es auf dem Bahnhof ein Kino. Dort habe ich diesen ersten Film gesehen. Es war ein Naturfilm: [Es ging um] einen Teich und das Leben in und um diesen Teich. Quakende Frösche, zum Beispiel. Im *Ging* gibt es ein Bild mit Fröschen. Das ist mir später aufgefallen. Es könnte ja sein... Auf alle Fälle hat mich [dieses Erlebnis] sehr beeindruckt. Der Film war schwarz-weiß.

TS: Wahrscheinlich mit Off-Kommentar, oder?

AL: Ja, ich nehme es an. Das Bild war [mir] wichtiger... [Lacht] Mein erster Filmlehrer war mein Vater. Er ist nicht mitgekommen, aber er hat mir, weil er klein war, erklärt, dass ich diagonal zur Leinwand sitzen müsse, damit ich schräg zwischen den Grossen durch könne. Ich wusste damals also schon etwas über Projektionen. [Schmunzelt] Wie sieht man das Bild am besten... Das ist eine dieser lustigen Erfahrungen... [Macht eine kurze Pause] Es geht ja jetzt, wie du gesagt hast, um andere Interessen... In der Bezirksschule habe ich Kadettenmusik gespielt. Ich hatte also auch von früh auf eine Beziehung zur Musik. Das ist, glaube ich, wichtig. Ausserdem habe ich für die Nachbarskinder „Kasperli-Theater“ aufgeführt. Das war mir wichtig. Versteckt dazusitzen und Szenen zu entwickeln. [Manchmal habe ich] improvisiert. [Ich habe] aber auch Bühnenbilder gemalt und Stücke erfunden. Das geht jetzt natürlich fast schon richtig Spielfilm. [Schmunzelt] Das war ja dann nicht der Fall...

Lehmann_2: 06:36

AL: In der fünften Klasse hatte ich dann einen tollen Lehrer und so habe ich mit zwölf entschieden, Lehrer zu werden. [Zögert] Gut, das war jetzt die Kindheit... Ihr könnt noch fragen...

FT: Was war an diesem Lehrer so toll?

AL: Ich hatte einfach ein sehr breitgestreutes Interesse. Das ging nicht in eine spezifische Richtung. Das pädagogische Dinge-Erzählen, oder... Ich weiss es eigentlich auch nicht so genau...

TS: Erklären, Vermitteln...

FT: Es war aber nicht so, dass er dich zur Kunst gebracht hätte?

AL: Gar nicht, nein. Das hat mit Kunst nicht so viel zu tun.

TS: Wie bist du dann zur Kunst im weitesten Sinne gekommen? Das hat dich ja offensichtlich als Jugendlicher dann auch angefangen zu interessieren...

AL: Ja, ja. Das war dann eigentlich der zweite Blitzschlag. Mit zwölf Lehrer und dann mit fünfzehn, sechzehn habe ich angefangen, die Malerei zu entdecken. Im **Kunstkreis in Luzern** gab es sehr gut gemachte Reproduktionen. Eine Mappe mit Reproduktionen von sechs berühmten Leuten: Zum Beispiel **Monet, Van Gogh, Cézanne...** Primär die klassische Moderne. Vielleicht kam ich zu jener Zeit in **Zofingen** schon ab und zu in eine Galerie... Ich kann mich einfach daran erinnern, dass ich mir zu Weihnachten so eine Mappe gewünscht habe. Ich konnte dann nicht warten, habe den Kasten geöffnet und in diese Mappe hineingeschaut. Da konnte ich einen kleinen Ausschnitt... [Lacht] Das klingt jetzt alles recht seltsam... Einen kleinen Ausschnitt von einem Bild mit einer Wolke und Himmel [erkennen], soviel ich weiss war es von **Van Gogh**. Ich hatte das Gefühl, „Wow!“ Eine ganze Welt ging da noch einmal auf... Das ist noch erstaunlich... Das ist jetzt nicht anekdotisch, diese Initiationszündung gab es effektiv... Das habe ich wirklich so erlebt...

TS: Ja.

AL: Zur Konfirmation mit sechzehn durfte ich mir etwas Grösseres wünschen. Da habe ich mir Ölfarben gewünscht. **Rembrandt Ölfarben**, Pinsel und eine kleine Staffelei. So habe ich auf dem Dachboden meines Grossvaters angefangen zu malen. Der war zwar gross, dafür im Sommer heiss und im Winter kalt. Das war später in meinem Atelier in einem Hinterhaus am **Spahlenberg in Basel** auch so. Das habe ich immer wieder erlebt... [Schmunzelt] Ich habe also angefangen, für mich selber zu malen und habe [gleichzeitig] das Lehrer-Seminar gemacht. Ich hatte ein wenig Erfolg, die Leute fanden das gut, bei einem Malwettbewerb habe ich den ersten Preis gewonnen... Ich habe aber nicht daran gedacht, Künstler zu werden...

FT: Was hast du gemalt?

AL: Ja... [Zögert] Soll ich es kurz holen gehen? Möchtest du es sehen? Eine Landschaft [habe ich hier].

FT: Ja, gern.

Ende Lehmann_2: 11:18

Lehmann_3: 00:00

FT: ...mit dem Fotografieren nerven... Es ist einfach gut für uns, wenn wir...

TS: Das ist einfach unsere Kamera... [Lacht]

AL: Also, ich zeige das jetzt nicht aus Stolz, sondern weil ich denke, dass es doch eine gewisse Idee davon gibt, wie so ein Interesse anfängt und wie sich das weiter aufbaut.

FT: Es ist ja auch bezeichnend, dass es eine Landschaft ist, oder? Darum habe ich nachgefragt...

AL: Das fand ich auch, ja. Wenn du mich jetzt fragst, natürlich habe ich mich in diesem Atelier auch mit ein paar Stilleben versucht. Aber eigentlich nur so als Fingerübung.

TS: Du bist im Atelier gesessen und hast Landschaften gemalt... Oder bist du raus?

AL: Das ist tatsächlich im Stile der Impressionisten vor Ort in der **Bretagne** entstanden. Das ist die erste Landschaft, die ich mit Öl gemalt habe...

FT: Das war also während der Familienferien?

AL: Ja, richtig.

TS: Apropos Familie: Bist du gefördert worden? Waren deine Eltern der Meinung, dass du weitermachen solltest, oder bist du da relativ autonom vorangeschritten?

AL: [Zögert] Nun ja, zuerst war ich ja dann Lehrer. Den Schritt [Künstler zu werden] habe ich dann später völlig autonom gemacht. Ich wurde weder gefördert, noch behindert. Eine Sache sollte ich allerdings erwähnen: Als ich mit sechzehn die Prüfung fürs Lehrer-Seminar machen musste, kam die Frage auf, was man machen möchte, würde man die Prüfung nicht bestehen. Ich habe dann gesagt, dass ich mir vorstellen könne, Grafiker zu werden. Meine Eltern waren damals mit einem guten Grafiker in **Basel** befreundet. Der hat gesagt, da müsse man sehr begabt sein. [Lacht] Das käme also eigentlich nicht in Frage...

FT: Konnte der deine Begabung einschätzen? Wie kam er darauf, dass du dafür nicht begabt warst?

AL: Ich weiss es nicht... Man müsse eben sehr begabt sein und das wäre ich wahrscheinlich nicht...

FT: Gut, du hast das Lehrer-Seminar zu Ende gebracht und bist Lehrer geworden.

AL: Ja.

TS: Wie lange hast du als Lehrer gearbeitet?

AL: Zwei Jahre lang als Primarlehrer im Kanton **Aargau**, danach habe ich die Aargauer Ausbildung zum Sekundarlehrer gemacht, das hat ein Jahr Französisch bedeutet. Da habe ich zwei Semester lang an der Universität in **Lausanne** und in **Grenoble** Französisch studiert. Zu jener Zeit war das in **Grenoble** sehr interessant, da diese Textanalyse unglaublich systematisch und sehr gekonnt von dem Gebrauch einzelner Wörter auf das Ganze geschlossen hat.

TS: Es war ja die Zeit der Semiotik...

AL: Ja und man hat sich einzelne Sätze wirklich angeschaut. Der Professor konnte eine ganze Stunde lang über einen Satz sprechen. Ich weiss nicht, vielleicht hat das meinen Blick fürs Detail, fürs Einzelbild, oder zwei Einzelbilder geschärft. [Lacht] Kann ja sein...

FT: Das war wahrscheinlich eine Professur für Literaturwissenschaften, die dann Hermeneutik betrieb und von einem Satz auf das ganze Werk schliesst... Musstest du dort auch Linguistik belegen?

AL: Nein, nein, das war einfach Literaturgeschichte.

FT: Es ging also darum, die Sprache zu lernen, nicht darum, die Struktur der Sprache zu erfassen?

AL: Ja. Ausserdem musste man eine Prüfung in Literaturgeschichte machen.

FT: Wie alt warst du damals?

AL: Das war 1971, soviel ich weiss, da war ich 23.

*FT: Das war einfach ein Umzug: Ein halbes Jahr **Lausanne**, ein halbes Jahr **Grenoble**...*

AL: Ich habe dann zwei Jahre weiter in dieser Schule in **Strengelbach** als Sekundarlehrer unterrichtet. Meine Schüler waren nun etwas älter, das waren dreizehn-, vierzehn- und fünfzehn Jährige. Ich habe alle Fächer unterrichtet: Singen, Turnen, alles dazwischen... [Schmunzelt] Und natürlich auch Zeichnen. Was man da herausholen konnte, war ganz toll.

TS: Aus den Schülern?

AL: Ja.

Lehmann_3: 05:08

FT: Erzähl weiter... Dein Werdegang...

*TS: Wann hast du entschieden, dass es zwar spannend sei, Lehrer zu sein, dass du dich nun aber lieber selber weiter in deine Kunst vertiefen wolltest? 1973 hast du, soviel ich weiss, in **Basel** angefangen...*

AL: Wie gesagt, ich habe Malerei damals während der Ferien für mich betrieben. Laut **Fedier** war ich ein begabter Provinzmaler... [Lacht]

TS: [Lacht mit] Hat er dir das gesagt?

AL: Bei der Aufnahmeprüfung...

FT: Das war wahrscheinlich nicht nur abschätzig gemeint...

AL: Nein. Immerhin bereits begabt, aber „Provinz“ das war schon richtig... Das waren dann bereits grössere Dinge, aber es ist auch wieder eine Landschaft...

TS: Ja, schön.

FT: Sind das Fotografien, die du von deinen eigenen Bildern gemacht hast?

AL: Ja, ja. Die habe ich an Dienstkollegen verkauft, um ein wenig Geld zu erwerben. Ich kann sie daher nicht hervorholen... [Schmunzelt]

FT: Für etwas muss das Militär ja gut sein... [Schmunzelt]

AL: Eines dieser Bilder ist sogar in der Sammlung des Kunstmuseums **Aarau**. Das hier ist eine Landschaft in **Vals**. Es entstand vor dem *Hörnli* Film. Ich war damals bereits einmal in **Vals** gewesen.

*TS: Ja... Eine sehr rhythmische Landschaft... Strukturell... Wie war denn das bei **Fedier** in der Klasse?*

FT: [Unterbricht] Die Entscheidung würde mich noch interessieren...

AL: Klar, wie bin ich überhaupt dazu gekommen... Das haben wir ausgelassen... Ihr schaut auf die Uhr? Dann muss ich nicht.

FT: Ja.

AL: Gut... Ich habe gerne unterrichtet, da war ich mit ganzer Seele dabei. Es war kein Absprung. Aber ich habe an Hand meiner älteren Kollegen dann doch gemerkt, dass es zu Verschleiss-Erscheinungen kommt. Nach zwanzig, dreissig Jahren findet man das nicht mehr so toll. Das war das eine. Das andere war dann wohl doch die Frage, was es denn noch anderes gebe. Andere Möglichkeiten... Das war die Frage im Hinterkopf... Ich habe damals ein paar Kurse bei Provinzkünstlern belegt und habe gemerkt, dass ich da nicht weiterkomme. Ich wollte mich weiterentwickeln. Ich habe mich dann entschieden, mir die Kunstgewerbeschule in **Basel** anzuschauen. Ich hätte ja jederzeit zurückgehen können... Es war so etwas wie ein Experiment. Man probiert es mal... Ich habe mich also für die Malklasse bei **Fedier** beworben. Eigentlich mussten alle vorher so etwas wie einen Vorkurs belegen. Er meinte also,

ich sei zwar ein begabter Provinzmaler, dass mir ein Jahr Allgemeinfächer aber ganz gut tun würden. Anschliessend solle ich dann in die Malklasse kommen. Das habe ich 1973 also gemacht. 1974 bin ich dann in seine Klasse gekommen. [Am Ende] sind zweieinhalb Jahre daraus geworden... Man konnte es in zwei Jahren machen, man konnte auch ein wenig länger bleiben, je nach dem... Das war frei wählbar, es gab ja keinen festen Abschluss. Man konnte zwischen der Malklasse und der Bildhauerei Klasse wählen. Die beiden Klassen gab es. Hätte es eine Filmklasse gegeben, dann wäre es spannend geworden... [Lacht] Dann hätte ich irgendwann gewechselt. Ich war dann also in dieser Malklasse und habe angefangen zu malen. Aus verschiedenen Gründen bin ich mit dem Medium an eine Grenze gestossen. Einerseits war es natürlich so, dass ich mich sehr für die Realität interessierte. Und ich konnte nicht... Fotorealismus [gab] es zwar bereits. Viele in meinem Atelier haben in diese Richtung gearbeitet. Aber... Ich weiss auch nicht genau...

TS: Du wolltest das nicht?

AL: Das wollte ich anscheinend nicht. Es ist, als ob das bereits erledigt gewesen wäre... Und dann hat dieser Spätimpressionismus Anklang gefunden, oder der Fauvismus... Ich habe also die ganze Geschichte mitgemacht, wie das so üblich ist.

Lehmann_3: 10:32

AL: Auf alle Fälle kam dann dieser Schritt hin zur Fotografie. Das kann man an Hand dieses Panoramas sehen. Ich habe dieses Panorama einmal in verschiedenen Abschnitten mit Gouache gemalt. Dann habe ich es fotografiert und hatte die Idee, diesen Farbkreis darüber zu legen, so dass diese unterschiedlichen Stimmungen entstehen können. Der gesamte Farbkreis ist ja etwas Umfassendes und ein Panorama auch. Das war der entscheidende Punkt. Ich habe gemerkt, dass ein einzelnes Bild, das für etwas Ganzes stehen sollte, eine willkürliche, oder subjektive Angelegenheit ist. Wenn ich eine subjektive Wahl treffe, dann mache ich im Grunde nichts anderes, als dass ich das, was ich bereits bin, oder weiss auf die Welt projiziere, um es zu bestätigen. [Schmunzelt] Wenn ich hingegen ein ganzes Panorama fotografiere, so ist der Ort als solcher präsent, ohne dass ich eingegriffen hätte und gesagt hätte, das sei richtig und das falsch. Dieses Misstrauen gegenüber der subjektiven Wahl und die Beschränkung auf ein Bild wird später beim *Westside Highway* und dem Berliner Film noch einmal eine grosse Rolle spielen.

TS: Gut, es ist immer noch eine Auswahl, aber es ist eine viel umfassendere Auswahl... Du hast ja nicht den einzelnen Grasshalm fotografiert, oder die Wolken über dir...

AL: Gut, der rundum Blick ist in sich wieder ein Ausschnitt... Aber doch der natürlichste, da man tendenziell geradeaus schaut... Das sich Umschauen ist eine menschliche Geste... Jeder Tourist, oder jeder Wanderer macht das...

FT: Dazu kommt, dass man sich den Horizont anschaut. Diese Konvention kommt ja auch dazu. Du hast gesagt, dass du die Konvention, die in dir steckt, nicht lediglich auf die Landschaft projizieren wolltest, sondern etwas Grösseres produzieren wolltest. Im Panorama merkt man, dass man doch diesen Seh-Konventionen beliebt.

AL: Teilweise, ja. Es gab noch nie eine vollkommene Revolution... [Schmunzelt]

*FT: Klar... Zur gleichen Zeit oder etwas später gab es Leute, die angefangen haben, den Ausschnitt der Kamera dem Zufall zu überlassen. Hast du so etwas einmal in Erwägung gezogen? Dein Misstrauen gegenüber deiner eigenen subjektiven Auswahl, des ins-Zentrum-Setzens von Etwas... Dass man dann wie **Fredi Murer**, der „Vision of a Blind Man“ mit verbundenen Augen gedreht hat... Oder der Deutsche Filmemacher **Neumann**, der ähnlich wie du später gesagt hat, „Ich fahre eine lange Strecke und mache alle 10 km ein Bild in nördlicher Richtung.“ Oder „Ich nehme eine Landkarte, schreibe zwei Koordinaten auf und...“*

AL: Ich habe damals noch nicht gefilmt...

FT: [Das geht] aber auch mit Fotografie, das spielt ja keine Rolle. Hast du dir nie überlegt, diese Subjektivität so auszuschalten?

AL: Das kam erst später. In dem Moment, von dem ich jetzt erzähle, bin ich noch gar nicht beim Film angekommen. Ich habe das eigentlich erst bei diesem **USA** Film gemacht. Da habe ich gewisse Zeitabschnitte festgelegt, während denen ich gefilmt habe... Das war dann der reine Zufall.

TS: Den hast du dann als Installation projiziert, oder?

AL: Richtig.

TS: Darauf kommen wir vielleicht später zurück...

FT: Ja, noch einmal zurück zum Fotoapparat. Du sagst, dann sei die Fotografie gekommen. Wie kam es dazu? War das deine eigene Kamera, die du einfach besessen hast? Oder hast du sie dir erst während dem Kunststudium angeeignet?

Lehmann_3: 15:16

AL: Ich habe bereits im Lehrerseminar viel fotografiert. Bei Städtereisen, wir waren zum Beispiel zehn Tage lang in **Rom**. Ich habe viele Dias gemacht. Davon habe ich bisher noch nicht erzählt, aber das ist tatsächlich so. Ich habe mich damals natürlich überhaupt nicht als Künstler empfunden, darum habe ich es nicht erwähnt.

*TS: **Franz Fedier** hat in seinen jungen Jahren ja auch selber viel gemacht. Hat er euch diese Arbeiten gezeigt, oder hat er davon geredet? Gab es in dieser Zeichnungsausbildung auch einen filmischen Part?*

AL: Nein. Er hat eigentlich nie von sich aus darauf hingewiesen, dass Film ja eigentlich auch ein künstlerisches Medium sei. Aber es stimmt, einen Film hat er uns gezeigt. Der hatte für mich gar keine so grosse Bedeutung. In meinen Augen war das ein Film über seine Malerei.

TS: Hiess er „Inventar“? [richtig: Filmografie]

AL: Es tut mir leid, aber das kann ich überhaupt nicht sagen.

FT: Aber es war ein Dokumentarfilm über sein eigenes Schaffen, über ihn als Maler?

AL: Nein, es war kein Dokumentarfilm. Es war ein malerischer, animationsartiger Film, den ich nur noch ganz verschwommen vor mir sehe. Er hat seine Malerei, die sich ja sehr stark mit diesen Fließbildern beschäftigt hat, irgendwann in diesen Pariser Jahren auch filmisch umgesetzt. Wenn ich mich richtig erinnere, war das ein **Super 8** Film.

FT: Das war einer seiner eigenen Filme?

AL: Ja. Er hat dem keine grosse Bedeutung zugemessen und so kam das auch rüber. Es hatte darum auch nicht diesen Auslöser-Effekt [Schnippt mit den Fingern], der dann **Werner von Mutzenbechers** Filmkurs gehabt hat. Um noch einmal zu diesem Schritt von Fotografie zu Film zurückzukommen: Wie gesagt, Panorama war das eine. Bergsilhouetten beim Fotografieren zusammensetzen – das habe ich also nicht im Nachhinein angepasst, sondern mit dem Sucher gewählt. Oder die **Niesen Bilder**, bei denen ich die Kontur flach gehalten habe. [Holt Fotos hervor] Die **Niesen Bilder** zeige ich euch jetzt, auch im Zusammenhang mit dem Berg Film. Ich habe aber währenddessen immer noch weiter gemalt. Hier zum Beispiel, eine Serie... Geht das mit dem Plastik?

FT: Das ist nur eine Erinnerungshilfe, falls wir eines Tages eine Ausstellung machen wollen...

AL: Ah, ja. Das habe ich beim Eidgenössischen Kunststipendium so ausgestellt... Das ist eine ganze Serie... Dann gibt es diese Skizzen, die ich dann noch ein wenig präzisiert habe... Hier habe ich angefangen, Verläufe schrittweise aus diesem Material heraus zu entwerfen...

TS: Ja... [Hast du auch angefangen,] zu abstrahieren?

Lehmann_3: 20:06

Al: Genau.

TS: Das ist schon fast Japanisch.

AL: Es ist immer die **Niesen** Kontur. Einmal einfach als Tal, dann dieses Auftauchen, oder Abtauchen... [Kurze Pause] Ja, das sind so Momente, die auf Film hinweisen. [Schiebt den Stuhl zurück, entfernt sich] Dann gibt es diese Arbeit, die auch interessant ist. Sie ist aus dem gleichen Jahr, wie der Lawinen-Film. Hier bin ich von einem Punkt X aus fünf Minuten zu Fuss gegangen, einfach immer auf diesen Weg zu. Also fünf, zehn, fünfzehn, zwanzig... Immer nach fünf Minuten, habe ich eine Fotografie Richtung Berg gemacht.

*TS: Ja... War das bereits während **Werner von Mutzenbechers** Kurs, oder noch vorher?*

AL: Das war vorher... Oder gleichzeitig? Das kann sich jetzt auch überschneiden... Zu jener Zeit war **Landart** sehr einflussreich. Das hat mich sehr beeindruckt. Das ist eine Arbeit, die ich in diese Richtung gemacht habe. Ich habe dann von allen Seiten über diese Linie hinaus fotografiert.

TS: Hast du die Linie selber gelegt?

AL: Ja, die habe ich mit Hilfe eines Kollegen selbst montiert. Das sind Plastikbänder, die ich systematisch von allen Seiten fotografiert habe... Es gibt hier zwei, drei Arbeiten. Daraus sind dann etwas grössere Panels geworden...

FT: Ja... [An TS gewandt] Hast Du das schon?

TS: Ja.

AL: Hier habe ich übrigens den Horizont nicht mehr [mit aufgenommen]. Das ist Gras... Bereits etwas bodenständiger... [Schmunzelt] Aber wir werden eventuell noch einmal auf den Horizont zurückkommen. Das ist tatsächlich ein wichtiges Thema... [Kurzes Schweigen] Hier sieht man, dass ich bereits etwas mehr mit Technik zu tun hatte...

TS: Ja, das ist keine Kamera. Was ist das?

AL: Eigentlich war es einfach ein spezieller Stativ Kopf. **Charles Chan**, mein Kollege aus **Spiez** war Feinmechaniker, bevor er Künstler geworden ist. Wir haben dann zum Teil sehr präzise Instrumente gebaut.

FT: Das war [dazu da], die Kamera auszurichten? Wenn du sie gerade richten wolltest, oder verschieben....

AL: Ja, genau. In dieser Arbeit habe ich das auf die Spitze getrieben. Das ist ein Ausschnitt, daraus ist dann eine eigene Arbeit entstanden. [Entfernt sich ein wenig] Ich kann euch kurz eure Dokumentation... [Kommt zurück] Ich habe euch hier ein paar Dinge kopiert. Unter anderem das... Das ist so zusammengesetzt, dass ihr es gerade noch als Ganzes habt...

TS: Ja, hier hast du angefangen, den Horizont an die Kante...

AL: [Teilt Blätter aus] Ja, ja... Das ist eure Kopie... Hier sieht man das Ganze. Das ist ein Tag, bei dem ich jede Stunde ein Panorama fotografiert habe. Gleichzeitig habe ich diese Drehung gemacht. Nach einer Stunde kam also immer ein solcher Zyklus. Das habe ich dann zu einem Tag montiert...

FT: Du verschiebst die Kamera also um... Sechs mal vier... 24... Um 12 Grad, nach links oder nach rechts und kippst sie gleichzeitig um 12 Grad. Das Ganze geschieht im Gegenuhrzeigersinn, wenn ich das richtig ...

Lehmann_3: 25:10

AL: Ich habe, wie gesagt, jede Stunde einen anderen Ausschnitt fotografiert. Innerhalb dieses Ausschnitts habe ich zusätzlich diese Drehung fotografiert.

FT: *Ja... Aber was wir dort an der Wand hängen sehen, sind 24 Bilder. Das ist also ein gesamtes Panorama, welches zur gleichen Zeit aufgenommen wurde?*

AL: Das ist eben nur ein Ausschnitt mit dieser Drehung.

FT: *Aber das ist schon eine Drehung mit 360 Grad?*

AL: Nein, es ist immer derselbe Ausschnitt, also derselbe Ort.

FT: *Aha.*

TS: *Es ist einfach gekippt. Es ist also sozusagen kein Panorama-Schwenker, sondern ein Horizontal-Schwenker, oder? Eine Drehung im Horizont...*

AL: Ja.

FT: *Und das wurde aber alles zum selben Zeitpunkt aufgenommen?*

AL: Ja.

FT: *Man ist also pro Stunde sozusagen einmal rundherum wie mit einer Uhr...*

AL: Genau.

FT: *Und warum wird es auf diesen Bildern nie Nacht?*

AL: Ich habe von 6:00 bis 6:00 fotografiert. Ich habe das tagsüber gemacht...

FT: *Wenn ich so etwas sehe, muss ich sofort an „Région central“ von **Snow** denken. Ich bin nicht sicher, aber ich glaube, das war 1972 [1971]. Hast du das gekannt?*

AL: Nein, aber als ich den Film dann in der **Anthology [Film Archive] in New York** gesehen habe, habe ich etwas von mir darin wiederentdeckt. [Entfernt sich] Ich habe den Katalog hier drüben hingelegt...

TS: *Ah, ja.*

AL: [Kommt zurück] Ich spüre da schon eine Verwandtschaft, wobei ich mit Fotografie etwas ganz anderes gemacht habe. Trotzdem hat mich das sehr berührt...

FT: *Mhm... Gab es denn für dich eine Inspiration für diese Art von Arbeit? Irgend etwas, auf das du dich zu diesem Zeitpunkt bezogen hast? Oder war das etwas, von dem du gedacht hast, „Das habe ich jetzt selber...“*

AL: Das ist natürlich immer so. Wenn man dieses Gefühl nicht hätte, wäre das irgendwo fatal. Völlig isoliert macht man so etwas natürlich nicht, man nimmt immer irgendwelche Dinge auf...

TS: ... bewusst, oder unbewusst...

AL: Ja... Aber gut, das ist ein Thema für sich. Darüber müsste man ein ganzes Seminar halten...

FT: Gut, es ist natürlich trotzdem interessant, [zu wissen] ob du Vorbilder hattest, oder nicht. Das war eigentlich die Frage...

AL: Also, ich glaube, es war **Fedier**, der mich dann auf **Jan Dietz** hingewiesen hat, der, soviel ich weiss, aus dem flachen Meer ein Berg gemacht hat. Er meinte, ich hätte mit diesen Bergen in **Niesen** ein Gegenstück entworfen. Es kann sein, dass ich vorher bereits etwas von **Dietz** gesehen habe. Aber nicht bewusst...

FT: Er hat ja dann auch Videos gemacht, oder?

AL: Die habe ich nicht gesehen.

TS: Jetzt müssen wir uns doch etwas beeilen... Du warst also in der Klasse von **Werner von Mutzenbacher**. Er hat damals seit einigen Jahren in der Kunstgewerbeschule **Basel** diesen Filmkurs angeboten.

AL: Ab wann?

TS: Ich glaube, du bist 1976 dorthin gegangen...

AL: Nein, aber **Werner**...

FT: **Werner** war seit 1973 an der Schule für Gestaltung angestellt. Ich habe jetzt nicht präsent, wann er denn Filmkurs angefangen hat... Vielleicht 1975?

AL: Etwas vorher, ja...

TS: Ja... Im selben Jahr hast du dann auch deinen ersten Film „Ging“ gedreht, oder? Nein, [das war] „Hört ihr, ein Berg“, 1976....

AL: Genau...

TS: Wie hat das angefangen? Die Entwicklung noch mehr ins Totale zu gehen, noch wenig Auswahl zu treffen, hatte sich ja bereits in der Fotografie abgezeichnet. Dann den Film zu nehmen, ist ja eigentlich eine logische Voraussetzung. Da muss man „Zeit“ weniger auswählen. Man wählt natürlich auch aus, aber Film dient dem Gefühl der Totalität noch besser [als Fotografie]... Hattest du in diesem Kurs ein [Gefühl des] Ankommens? „Endlich kann ich Film machen.“ Du hast gesagt, dass du von Anfang an einen Filmkurs belegt hättest, wenn es einen gegeben hätte...

Lehmann_3: 30:12

AL: Ja, ich glaube schon, dass es wichtig war, ein Medium zu entdecken, das all diesen Interessen entsprochen hat und die Eigenschaften, die ich gesucht habe, besass. Das Montieren dieser Panels war ein Versuch, das hat mich aber nicht weiter

geführt. Das war auch zu statisch, zu unbelebt vielleicht. Mein Grossvater hat auf einer Normal 8 Kamera Amateur Filme gedreht. Ganz schlechte Familienfilme... Diese Kamera gab es [also]. Noch bevor ich diesen Kurs belegt habe, habe ich einen ersten Film gedreht. [Das war] am 10.6.1975. Ich habe euch meine Notizen zu diesem Film herausgesucht und kopiert...

FT: Das ist eine Kopie für uns?

TS: Super!

AL: Das ist die ganze Dokumentation...

TS: Wunderbar... Du hast dich also bereits damals sehr bewusst vorbereitet und nicht einfach drauflos geschossen?

AL: Ja, so sieht es aus. Das ist auch bereits der Mensch im Raum, der sich bewegt. Das war ich selber. Ich habe dann von einem [bestimmten] Ort aus, ein Stück Weg gefilmt. Am Ende dieses Abschnitts habe ich mich hingestellt und gefilmt.

FT: Lese ich das richtig, sind es immer elf Einzelbilder aus deiner Sicht, dann folgt ein Einzelbild, das dich zeigt...

AL: Es ist nur eins... [Lacht]

FT: Hier steht „eins“, dazwischen sind jeweils zwölf Schritte...

AL: Aha, pro Schritt ein Einzelbild...

FT: Pro Schritt ein Einzelbild?

AL: Ja. [Zögert] Ich habe es tatsächlich gar nicht mehr so genau gelesen... Ich dachte, es gehe mehr darum, [zu zeigen], dass solche grundsätzlichen Prinzipien damals bereits eine Rolle gespielt haben. Das war also eigentlich mein erster Film...

FT: Mhm.

AL: Ich sehe ihn aber nicht als Teil meines Oeuvres. In meiner Filmographie kommt er nicht vor... Aber ich finde solche Spuren interessant. Ich habe ja Filmgeschichte vermittelt. Dort habe ich immer versucht, mit den Leuten die Anfänge zu entdecken: Was passiert als erstes? Das ist ja immer sehr aussagekräftig... [Kurze Pause] Moment, jetzt kommt **Werner**, der Filmkurs und was das bedeutet hat...

*TS: Genau. Was für einen Impuls hat deine Entwicklung durch **Werners** Unterricht erfahren?*

AL: Genau...

FT: Vorher vielleicht noch kurz: Was für ein Kurs war das, was für einen Stellenwert hatte er in der Schule, wie hast du von ihm gehört? Kannst du dazu noch etwas sagen?

AL: Er hat am Samstag morgen stattgefunden, er war also ausserhalb des wöchentlichen Kernprogramms mit Leuten von ausserhalb angesiedelt. Es gab Leute aus der Zeichnungslehrausbildung und solche aus der Malklasse, aber auch einige, die gar nicht in der Schule waren. Man hat eher zufällig davon erfahren, **Werner** hatte regelmässigen Kontakt mit **Fedier**, er kam uns besuchen ...[Lacht leicht auf] Er war also als Figur präsent. Irgendwann hat **Franz Fedier** dann darauf hingewiesen, dass es noch diesen Filmkurs gebe. Wie ich genau davon gehört habe, weiss ich nicht einmal mehr. Es kann sein, dass auch andere aus meiner Klasse diesen Kurs besucht haben und mich darauf hingewiesen haben, oder dass ich einfach davon gehört habe... Es war natürlich dann schnell klar, dass ich das unbedingt machen musste. Ich habe mich natürlich auch in der Fotografie betätigt, ich habe Lithographien gemacht und andere Möglichkeiten ausgenutzt, die es gab... [Lacht] Durch den Filmkurs habe ich gemerkt, dass Film auch Bildende Kunst [sein konnte]. Als kleinen Nachtrag müsste man erwähnen, dass das Kino während meiner Zeit im Lehrer-Seminar mein Tor zu Welt war. Wenn man einmal wöchentlich wegging, ist man ins Kino gegangen. Film hat in diesen vier Jahren eine grosse Rolle gespielt. Ich habe viel gesehen und aufgenommen. Das stand aber in keinerlei Beziehung zur Bildenden Kunst.

Lehmann_3: 35:42

*FT: Du bist also ins Kino gegangen, um Spielfilme zu sehen? In den 1960er Jahren vielleicht auch **Nouvelle Vague**, oder Deutsche Filme...*

AL: Alles. Sicherlich auch Italienische Filme, **Antonioni** zum Beispiel... Ich habe dann aber auch eine Lehrerfortbildung bei **Stephan Portmann** gemacht. Das war für mich, glaube ich, ein interessantes Ereignis... [Räuspert sich] Soviel zur Vorgeschichte des Filmkurses... Aber wie gesagt, damals war hierzulande auch die Fotografie noch nicht wirklich als Kunstform anerkannt. Man war diesem Medium gegenüber noch sehr skeptisch. Es brauchte etwas Mut, das nur schon für sich zu behaupten. [Schmunzelt] **Werner** hat das repräsentiert: „Als Künstler kann ich auch mit einer Filmkamera arbeiten.“ Das sowohl bestätigt zu bekommen, nachdem ich es bereits fast für mich entdeckt hatte, war entscheidend. [Sonst] wäre es vielleicht wieder im Sand verlaufen... Auch der **Super 8** Film... Also zu merken, dass man mit diesem Amateur Format – heisst billig, heisst handlich und so weiter – Kunst machen konnte, das war der entscheidende Moment. In diesem Sinn war er wichtig und war er Vorbild. Was wir als Gruppe in diesem Kurs im Einzelnen gemacht haben, habe ich nicht so ernst genommen. Aber es war sehr improvisiert und gruppenspezifisch. Lustvoll... Man ist auch gemeinsam ins Kaffee gegangen und hat diskutiert. In einem gewissen Sinne war es auch ein geselliger Anlass... [Schmunzelt]

TS: Ihr seid also in Gruppen losgezogen? Nicht jeder hatte eine Kamera? Wie muss man sich das vorstellen?

AL: Am Samstagmorgen hat man das als Gruppe gemacht. Hat man aber einen eigenen Film gemacht, so hat man den auch vorgeführt. Eigentlich hatte man also ein kleines Fachpublikum. Das war auch ein wichtiger Punkt...

FT: Wie sah denn der Unterricht aus? Habt ihr oft Filme geschaut, habt ihr einander etwas erzählt...?

AL: Da müsst ihr **Werner** fragen... Er hat einfach seine Kamera und einen Projektor mitgebracht und eine Filmrolle, dazu noch ein paar Gegenstände... [Dann kam die Frage] „Was können wir jetzt machen?“ Und wir haben angefangen, Ideen zu entwickeln... Aus dem Stand heraus...

FT: Ohne theoretische...

AL: [Unterbricht] Er hat einfach Dinge mitgebracht. Plastiktüten...

TS: Es war also eine Art Sach-Filmerei? Ihr habt euch nicht gegenseitig gefilmt, sondern...

AL: Doch, doch, wahrscheinlich schon. Das weiss ich nicht mehr genau...

*FT: Das kann uns **Werner** dann schon...*

TS: Ja, da müssen wir fragen...

AL: Ich habe dann meine Kamera gekauft. Das war eine wichtige Investition...

TS: 16mm?

AL: Nein, eine **Nizo**, diese **Super 8** Kamera, die ich dann nach **New York** mitgenommen habe. Mit der habe ich dort dann gearbeitet. Ich habe also keine Kamera bei der **Cooper Union** ausgeliehen – die hätten das alles auch gehabt – sondern hatte meine eigene dabei. [Lacht] Mit der war ich auch vertraut... Ja... Ah, der *Rom* Film. Ich muss das noch einmal betonen, obwohl ihr es bereits von anderen Seiten wisst – das wurde immer wieder gesagt, es steht auch im Buch... **Werner** hat uns dann schon auch seine eigenen Filme gezeigt. Sein *Rom* Film war für mich ein zündendes Filmereignis. Noch mehr als im Kurs selber habe ich da gemerkt, dass man mit diesem Medium, dem **Super 8** Film, Kunst machen konnte. Dieser schnelle Schnitt, das Zusammensetzen von Blicken, hat mich sehr begeistert.

Lehmann_3: 40:32

TS: Also auch das Auswählen von 2000 Bildern, oder mehr, statt einem im Laufe eines 16 minütigen Filmes?

AL: Ja und diese Vielfalt von Eindrücken zu einem gesamten Körper vereinen zu können... Ja... Also gut, ich habe ja dann ganz anders operiert. Aber dieser Film war im Hintergrund immer wichtig...

FT: Gut, das Fragmentarische des Einzelbildes ist bei beiden Arten vorhanden. Beim „Rom“ Film sind es einzelne Blicke, bei dir stehen sie in einer Reihe... Es sind aber immer noch Einzelbilder, die...

AL: [Unterbricht] Soviel ich weiss, hat **Werner** nie mit Einzelbildern operiert. Das waren ganz kurze Schnitte...

*FT: Ja, ich meine kurze Schnitte, bei denen eine Einstellung sozusagen als Bild gelesen wird... Da gibt es schon eine gewisse Verwandtschaft. Du hättest die Kamera ja als dokumentarisches Werkzeug benutzen können, um kontinuierliche Dinge zu zeigen. Das machen weder du, noch **Werner**... Ich glaube schon, dass es da eine Verwandtschaft zwischen euch beiden gibt...*

AL: Ja... Also noch am ehesten bei diesem Film. Bei den früheren und bei den späteren Dingen... Auch bei seinen 16mm Filmen weniger...

FT: Ja, das stimmt.

AL: Er arbeitet in 16mm sehr anders, als in einem *Rom* Film. Gut, das müsst ihr dann anschauen...

*TS: Dieser Kurs ging ein Jahr, oder nicht einmal. Kurz danach bist du nach **New York** gegangen. Wie kam es dazu?*

AL: Ich habe dann gemerkt, dass ich nicht zurück zum Lehrer-Dasein gehen würde. Das war das eine. [Lacht] Hätte ja sein können... Ich werde jetzt also Künstler. Was mache ich als nächstes? Eigentlich muss man nun ins Ausland gehen. Ich hatte also als erstes die Idee, eine Schule im Ausland zu besuchen. Ich habe dann geschaut, was es für Möglichkeiten gab. Ich habe mich für ein Fellowship in **Bath in Wales** beworben. [Lacht] Dann hatte ich aber ein riesiges Glück: Ein Klassenkamerad, **Matthias Eberli**, hatte sich etwas vor mir dieselbe Frage gestellt. Damals habe ich übrigens auch die tolle Erfahrung mit der Teilnahme unserer Klasse an der Biennale in **Venedig** machen können. Für das Konzept habe ich mich sehr eingesetzt, da war ich nicht unwichtig. Darum bin ich dieses halbe Jahr auch noch geblieben und konnte im Herbst dann an die **Cooper Union** wechseln. **Morgenthaler**, der Direktor der Kunstgewerbeschule, wie sie damals hiess, kannte den Dean der **Cooper Union** persönlich. Soviel ich weiss, waren beide Architekten. **Matthias Eberli** war der erste, der diesen Austausch machen konnte. Das war die Abmachung, weil die sehr am Grafikprogramm in **Basel** interessiert waren. Als ich das gehört habe, bin ich sofort zu **Morgenthaler** gegangen... [Lacht leicht] Er kannte mich, ich habe oft in der Schule ausgestellt. Das war dann sofort perfekt. Die Möglichkeit bestand... Ich hatte das Glück, dass ich zwei Semester lang gehen konnte, danach haben sie es wieder auf eines verkürzt, weil das Interesse dafür gross geworden war. [Lacht] Ich konnte also als einziger zwei Semester an der **Cooper Union** machen.

FT: Vorher hast du aber noch den „Hörnli“ Film gemacht. Den hast du während dem Filmkurs mit der neu gekauften Kamera gemacht. Das ist dein erstes eigenes Werk. Das vorher ist mit der Kamera des Grossvaters geschehen.

AL: Jawohl.

FT: Gibt es für den „Hörnli“ Film auch solche Aufzeichnungen? Bist du da genauso akribisch vorgegangen, hast zuerst ein Konzept entworfen und hast den dann gemacht?

Lehmann_3: 45:23

AL: Ja, da gibt es ungefähr zehn Blätter. Aber da habe ich eigentlich laufend neue Ideen entwickelt...

FT: Während dem Dreh?

AL: Täglich habe ich mich gefragt, was ich nun als nächstes mache. Das habe ich dann schon skizziert, das sind allerdings keine systematischen Skizzen. Ich habe nicht das Gefühl, das man dieses Material sehen muss.

FT: Hast du den Film dann auch an einem Samstagvormittag in der Klasse gezeigt? Du hast ja gesagt, man habe sich die Filme, die man gemacht hat, gemeinsam angeschaut...

AL: Ich nehme es an, aber ich kann mich nicht daran erinnern.

FT: Du weisst auch nicht, in welcher Lektion das gewesen wäre?

AL: Nein.

FT: Kannst du dich an eine Bestätigung erinnern, daran, dass man sich für deine Filme interessiert hat? So dass der Wechsel von der Malerei durch so eine Vorführung gefördert worden wäre.... Die Malerei war wahrscheinlich so oder so bereits ein wenig vorbei, also eher von der Fotografie zum Film...

AL: [Kurzes Schweigen] Nein, in diesem Sinne eigentlich nicht. Dadurch, dass es diese Gruppe gab und man sich diese Filme gemeinsam angeschaut hat, wusste man ungefähr, wo man stand.

TS: Du konntest dich also im Vergleich mit den anderen selber bestätigen?

AL: Ja, so war es. [Kurzes Schweigen] Gut, **Werner** hat mich dann als Kameramann für diese beiden Dokumentarfilme ausgewählt. Das war natürlich indirekt auch eine Bestätigung. Dabei habe ich im Grunde auch gelernt, mit einer 16mm Kamera umzugehen. [Schmunzelt]

TS: Das waren, soviel ich weiss, die Auftragsfilme eines Basler Krankenhauses, oder?

AL: Ja.

*FT: Noch einmal kurz zu „Hörnli“: Welchen Stellenwert hatte der Film für dich? Es war ja doch der erste Film, den du eigenständig fertiggestellt hast... Hat er zum Beispiel in deiner Bewerbung bei der **Cooper Union** eine Rolle gespielt?*

AL: Nein.

FT: Gar nicht? Das heisst, dass du zwar vielleicht stolz auf ihn warst, aber in deiner Biographie spielte er weiter keine Rolle?

AL: Für mich [persönlich] schon. Ich wusste dann, dass ich weitermachen wollte. Wenn ich meine Kamera mit nach **New York** genommen habe, dann weil das ein wichtiger Teil dessen war, an dem ich arbeiten wollte. Der Impuls war gesetzt. Ich habe in Basel bereits etwas gemacht, das ich mitnehmen und weiterführen konnte. An der **Cooper Union** gab es eine ganze Palette an Fächern, von denen ich auswählen konnte. Malerei habe ich gar nicht belegt. Ich habe dann... Jetzt kommen wir vielleicht zu den Persönlichkeiten an der **Cooper Union**... **Hans Haake** war eigentlich der Auslöser. [Steht auf und entfernt sich] Ich hole kurz den Katalog.... Ich kann ihn nicht finden, komisch... Gut, dann lassen wir das... [Kommt zurück] **Hans Haake** hatte ich [bereits] in einem Katalog in **Basel** gesehen. Das war für mich ein Auslöser zu sagen, „Ja, diese Schule ist für mich interessant“. Ich habe mich dann auch hauptsächlich bei ihm eingeschrieben. An zwei Nachmittagen hat er Kunst Analyse aller beteiligten Studierenden, die ihre Arbeiten mitgebracht haben, betrieben. Man hat seine Sachen aufgestellt, projiziert, oder gezeigt. Das war inter-medial, alle Medien waren vertreten. Streng genommen wäre er als Bildhauerei Lehrer angestellt gewesen, aber... Ich konnte damals nicht besonders gut Englisch sprechen, by the way... [Schmunzelt] Ich musste es dort dann schnell lernen um zu überleben und um an der Schule profitieren zu können. So macht man natürlich schnell Fortschritte und ich konnte mithalten. Das sage ich jetzt, weil der verbale Austausch dort eine wichtige Rolle gespielt hat. Es handelte sich wieder um eine sehr präzise Art der Analyse, mit klaren Worten und Begriffsanwendungen. Ich weiss nicht, ob ihr **Hans Haake** gut genug kennt., um seine Arbeiten einzuordnen...

FT: Doch, doch.

Lehmann_3: 50:19

AL: Ich habe dort als Kunst Lehrer für meine eigene Tätigkeit sehr profitiert. Das hört ihr vielleicht heraus. Der Lehrer in mir war nicht ganz tot. Nach ein paar Wochen habe ich einen zehn seitigen Brief an **Hans Haake** geschrieben, was meiner Meinung nach in diesem Unterricht anders machen könnte. [Schmunzelt] Ich fand, dieser Mensch sei so kritisch, alles wird mit dem kritischen Anspruch geprüft, dass es besser werden solle. Ja, gut...

TS: Dann auch den eigenen Unterricht...

AL: Wir haben dann einen Nachmittag lang über diesen Brief diskutiert und es wurde dann [auch] angewendet. Es klingt jetzt vielleicht etwas vermessen, das getan zu haben, aber... Ich wollte damit nur illustrieren, dass der Lehrer in mir nicht ganz gestorben war und ich ihn [**Hans Haake**] später für meine eigene Arbeit als Vorbild nehmen konnte.

TS: Ja... Dann war also die Vermittlung, die Analyse und die Auseinandersetzung mit Kunst, egal in welcher Form, für dich fast wichtiger, als die spezifischen filmischen Inputs?

AL: Am Anfang schon.

TS: Robert Breer war ja auch da, soviel ich weiss...

AL: Ja, ja. **Bruce Baillie** habt ihr ja auch erwähnt... [Fängt an, nach etwas zu suchen] Wo habe ich das jetzt? Ich hatte dann auch sehr viel mit Video zu tun. Im Kurs von **Bruce Baillie**.. Jetzt wird es etwas chaotisch, aber das ist egal. Ich muss nicht alles illustrieren. Das sind eigentlich... [Sucht nach etwas] Oder hier drüben... Ich habe mir, was die Medien anging, weiterhin alles offen gehalten. Ausser vielleicht die Malerei, die hat keine Rolle mehr gespielt. Aber es hätte auch genau so gut Video werden können... Ich war da sehr offen... Das sind Vorbereitungen für eine Video Arbeit, die ich bei **Bruce Baillie** gemacht habe. Das sind zwei Video Kameras, welche den Konturen des Gebäudes entlang aus dem Fenster hinaus schwenken. Ich habe [damals] mit jemandem ein Loft geteilt. Dort habe ich aus dem Fenster geschaut und bin mit der Kamera den Konturen entlanggefahren. Das passiert auf zwei Monitoren, nebeneinander. Eine fährt so, die andere so. An diesem Punkt überschneiden sie sich dann quasi. Das führt dann zu diesem exquisiten, spezifischen Moment des sich-Überkreuzens.

TS: Es erinnert ein wenig an eine Arbeit, die...

AL: [Aus einiger Entfernung] Hier hinten habe ich eine Fotoarbeit, die diese Fassade... Das ist auch interessant. [Kommt zurück] Einfach, um zu zeigen, wo ich gelebt habe und, dass ich auch Arbeiten aus dem Fenster hinaus gemacht habe... Das sind drei verschiedene Zeiten: 11:00 Uhr, eine dreiviertel Stunde später und wiederum eine dreiviertel Stunde später. Dieser Schatten an der Wand spielt eine grosse Rolle. Ich habe das dann in der Dunkelkammer übereinander belichtet. Also quasi drei Zeiten gleichzeitig, synchron... Wenn man das dann miteinander verbindet, würden zwei Linien zusammen immer einen Punkt ergeben, aber die dritte beweist, dass die Erdrotation im Verhältnis zu Sonne ein gleichmässiges, kosmisches Geschehen ist. [Die Arbeit] bringt im Grunde diese New Yorker Hauswand mit dem Sonnensystem in Verbindung. Ich wollte es zeigen, um meine Beschäftigung mit [dem Thema] Zeit zu verdeutlichen. Zeit war immer wichtig, es geht nicht nur um Raum.

Lehmann_3: 55:20

FT: Diese Kamerabewegung, die du uns eben gezeigt hast, hast du nicht kopiert?

AL: Das hier?

FT: Nein, Grafik vorhin.

AL: Aha, nein, das habe ich nicht kopiert.

TS: Das hat eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Arbeit, die Urs Breitenstein an der Cooper Union gemacht hat. Soviel ich weiss, war das ein Jahr später. Du kennst die auch, glaube ich. Diese Kontur, die er in einem Innenraum...

AL: [Unterbricht] Ja, ja. Stimmt... [Lacht] Das fällt mir erst jetzt auf...

*TS: Du hast dich also mit Eindrücken vollgesogen, bist ins **Anthology Archive**... Du hast dort auch drei Filme gedreht. Das war bestimmt eine entscheidende Zeit für dich...*

AL: Ja. Die Filme, die ich dort gesehen habe... Ich war in der Filmgeschichtsklasse von **Robert Breer**. Er hat Filme gezeigt, Klassiker des experimentellen Avant-Garde Films. Dort habe ich so etwas wie eine Basis bekommen. Seine Auswahl war natürlich tadellos repräsentativ. [Schmunzelt] Er hat gar nicht so viel dazu gesagt, aber das, was er gezeigt hat, ist natürlich geblieben. Auf diesem Boden konnte man sich dann orientieren. [Man lernte,] was es da eigentlich für eine Tradition gab... Bei uns kannte man das ja alles noch nicht.

*FT: Ausser bei **Mutzenbecher** hast du in **Basel** also nie experimentelle Filme gesehen?*

AL: So würde ich das sagen, ja. In der **Anthology** habe ich... Ich habe mir dann an verschiedenen Orten Filme angeschaut, auch viele Spielfilme angeschaut. [Ich war] in zwei Vorführungen im **Baker Street Cinema**, das lag in der Nähe der **Bowery**, wo ich gelebt habe... So gesehen habe ich damals eindeutig angefangen, hauptsächlich mit dem Medium Film zu arbeiten. Das ist, neben Video, in den Vordergrund getreten. Aber eigentlich hatte ich immer ein wenig... [Zögert] ...Schwierigkeiten mit dieser Kamera und dem Schnitt. Es war nicht präzise, es war bunt, luftig, unfassbar... Das hat sich dann natürlich schnell [weiter] entwickelt und verändert, aber da war der Zug bereits abgefahren. Für mich war dann eigentlich bald klar, dass Film mein Medium war.

FT: Welche Video Ausrüstung hattet ihr dort?

AL: Das war der erste **Sony Camcorder**. Dieses **Portable Pack**...

*TS: **Porta Pack**..*

AL: **Porta Pack** – das kommt von „portable“ ...

*FT: Und wahrscheinlich ein **Nagra** über den Schultern, oder?*

AL: Nein.

FT: Hattet ihr keinen Ton?

AL: Der war in der Kamera integriert...

FT: Habt ihr damit gearbeitet, nicht mit...

AL: Ja, ja.

FT: OK... In deiner Biographie steht, dass du dort auch eine Fernsehsendung gemacht hast?

AL: Ja.

*FT: Hatte das etwas mit **Baillies** Unterricht zu tun, oder war das...?*

AL: Ja. [Sucht etwas] Das können wir relativ schnell abhacken. Das war ein Klassen Projekt. Im Studio habe ich eine Anlage gemacht, dann habe ich „Zeit“ gezeichnet. Hier hinten war eine Büchse eingezeichnet, aus der Wasser auf eine Trommel getropft ist. [Macht das Geräusch durch ein Schnippen mit den Fingern nach. Schmunzelt] Dazu habe ich Inserts gemacht, die ich aus dem Fenster des Lofts fabriziert hatte. Da haben Schärfeverschiebungen stattgefunden, so dass man zum Beispiel eine Fassade, oder eine Backsteinmauer gesehen hat. Auf dem Fenster stand der Begriff und durch die Schärfeverschiebung kamen sie dann zum Vorschein.

Lehmann_3: 1:00:26

FT: Ja...

AL: So entstand dann zum Beispiel so etwas... Das war dann eine eigene Sache...

FT: Würdest du das als das einzige Projekt bezeichnen, dass du auf Video fertiggestellt hast?

AL: Ja. Gut, das ist natürlich auch eine Arbeit. Ich habe sie einfach nicht mehr.

FT: Das meine ich: Es ist eine fertiggestellte Arbeit. Für dich ist sie die einzige auf Video geblieben?

AL: Neben jener, von der ich vorhin erzählt habe...

FT: Ah, die ist fertiggestellt worden? Das war nicht nur ein Projekt?

AL: Nein, nein, das habe ich gemacht. Alles, was ich gezeigt habe, habe ich auch gemacht.

Lehmann_3: 1:01:02

FT: Hast du die noch?

AL: Eben nicht. Das andere war nie in unserer Hand. Das hat die **Rockefeller Stiftung** bezahlt. Es wurde in **Manhattan** ausgestrahlt, wir haben das gar nie bekommen. Das war etwas schwierig, man konnte das damals noch nicht so... [Lacht leicht auf]

TS: Ein Werk, das wir aus jener Zeit kennen, ist „Westside Highway“. Dem was du bisher erzählt hast folgend, muss das für dich ein Fest gewesen sein. Das Aneignen der Umwelt und der Realität, das du verfolgt hast... Alles war neu, es gab eine neue Ästhetik, alles war sehr dicht und different. Wie kam es zu diesem Projekt?

AL: [Steht auf] Da habe ich ein paar Dinge für euch, die ich euch zeige, bevor ich darüber spreche... Das ist der Entwurf. Der Film ist im Rahmen der Klasse **Time and Motion** von **Breer** entstanden. Er wollte dann auch einen Film von uns. Ich konnte

da natürlich gleich mein eigenes Interesse anwenden. So gesehen war das dann auch ein Projekt.

*FT: Du musstest das bei **Breer** einreichen, er musste es dann gutheissen?*

AL: Es kann sein, dass es so gelaufen ist. Es sieht fast ein wenig so aus... Später, 1979, habe ich in **Basel** darüber für mich einen Text als Entwurf verfasst. Darin stehen ein paar Dinge darüber, wie ich das für mich erlebt habe. [Überreicht die Dokumente] Und jetzt sage ich kurz etwas... Das Mündliche... Es war schwierig, in **New York** einen Film zu drehen. Ich habe einiges aufgenommen und hatte immer das Gefühl, im Stadium eines fortgeschrittenen Touristen zu sein. Ich war noch nicht zu Hause, ich kannte die Dinge nicht [gut genug], um etwas Verbindliches zu produzieren, das auch für einen **New Yorker** interessant gewesen wäre. Das ist mir dann mit *Westside Highway* gelungen, darüber bin ich sehr glücklich. **Hans Haake** hat, wie euer Experte in **Lausanne**, sein Studio und seine Loft erkannt und hat so den persönlichen Bezug machen können. Abgesehen davon haben die New Yorker ihre Welt auf eine andere Art und Weise dargestellt erleben können. Das hatten sie so noch nie gesehen. Ich war nicht einfach ein Schweizer, der etwas für sich, oder für die **Schweiz** machte, das allen irgendwie gefällt, sondern sie haben das auch für sich als Bereicherung erlebt... Gut, wie bin ich eigentlich dazu gekommen... Ich habe mich wieder gegen diese subjektive Auswahl entschieden. Ich habe dem Subjektiven sehr misstraut. Es zeigt die Beschränkung des Individuums. Es hätte dann so ausgesehen, wie tausend andere New Yorker Bilder.

Lehmann_3: 1:05:29

AL: In der Beschäftigung mit Raum und Zeit war es mir wichtig, dieses Raum-Zeit Kontinuum zu entwickeln. Ich habe es kontinuierlich an einem Tag abgeschrieben. Mit dem ganzen Lichtverlauf, dem Morgenlicht, dem Mittagslicht und dem Abendlicht. Diese Verdichtung der Zeit, dass Raum und Zeit eine Einheit bilden, fast so etwas wie eine Performance mit der Kamera [war mir wichtig].

TS: Was meinst du mit verdichteter Zeit? Was bedeutet das für dich?

AL: Das diese neun Minuten eigentlich einen ganzen Tag und sogar den nächsten morgen darstellen. Ich hatte damals in der Zeitung gelesen, dass dieser **Westside Highway** abgerissen wird. Das ist, soviel ich weiss, nicht passiert. Aber es hat mir einen zusätzlichen Kick gegeben, das jetzt zu machen.

*TS: Es gibt ja heute eine berühmte Spazierstrecke auf einem ehemaligen Bahnstrasse in **New York**, die auch „Highway“ heisst. Das ist aber nicht dasselbe, oder?*

AL: Nein, das ist nicht dasselbe.

FT: Ist das so etwas, wie ein dokumentarischer Impuls? Wenn du sagst, „Oh, der wird abgerissen, man muss ihn noch einmal würdigen.“ Steckt das drin, oder war es mehr ein „Oh der wird abgerissen, wenn überhaupt, dann jetzt“?

AL: „Diesen Blick auf **New York** wird man später nie wieder haben. Das muss man jetzt unbedingt machen.“ Gleichzeitig hat es mir erlaubt, meinen **New York** Film zu machen. Ich konnte die Struktur der Stadt, die Strassen, all das in ein Bild bringen.

FT: Aber du würdest es nicht mit einem dokumentarischen Impuls in Verbindung bringen wollen?

AL: Durchaus. *Berlin* hat ja auch diesen Aspekt. Das ist immer ein Aspekt dieser Filme. Auch da habe ich die historische Situation stark gewichtet. Das hat eine Rolle gespielt.

*FT: Der Begriff Dokumentarismus hat eine zweite Ebene. [Der Film] ist das Dokument dieses einen Tages, an dem du auf dem **Westside Highway** gearbeitet hast, an dem du die Kamera verschiebst, ein Bild machst, die Kamera wieder verschiebst, ein Bild machst... Vorhin hast du es eine Performance genannt.. Es wird also nicht nur das Bild der Stadt **New York** dokumentiert, sondern auch die Spur von **André Lehmann 1970 in New York**. Kannst du damit etwas anfangen?*

AL: [Zögert] Ich finde den Hinweis gut, aber das war nie ein bewusstes Motiv für mich. Das Machen hat mir natürlich eine **New York** Erfahrung gegeben. Die war nicht gleich wie der Film, aber sie war wichtig. Ich glaube auch, dass ich sie dann auf *Berlin* übertragen habe. Viele Jahre später noch einmal diese Erfahrung zu machen, die ich bereits hier in dieser Landschaft gemacht hatte... Was es bedeutet, stundenlang an einem Ort und in einer Bewegung zu sein. Die Zeit führt zu einer Veränderung der Wahrnehmung, die nur so möglich ist. Ich glaube also schon, dass die Erfahrung des Machens wichtig war.

Lehmann_3: 1:10:28

TS: Es ist also so etwas wie eine Aneignung?

AL: Ja, das denke ich schon. Aber darum ging es mir nicht, als ich die Idee für den Film hatte.

FT: Denkst du, dass davon etwas im fertigen Film drin steckt?

AL: Ja. Das müsstest jetzt du sagen...

FT: Ich, als Zuschauer, der nicht dabei war...

AL: Ich hoffe es eigentlich für die Zuschauer.

*FT: Man spürt natürlich die Anstrengung und die Präzision, die das verlangt. Man kann es daher nachvollziehen. Man weiss, was das für eine Restriktion in der Durchführung bedeutet, auch was für eine Disziplin das braucht. Man fragt sich natürlich unwillkürlich, was **André Lehmann** tut, wenn er auf 20 Meter Höhe, ohne Abgang auf die Toilette muss. Ich will es jetzt nicht wissen, aber es steckt hier ein Stück weit mit drin, wenn die Uhr, die du morgens in Gang setzt einfach durchläuft und du dir eigentlich nicht erlauben kannst, fünf Minuten auszusetzen. Solche Dinge...*

AL: Ich habe zwischendurch schon mal einen Stengel gegessen, oder ein wenig getrunken. Am Anfang und am Schluss zeige ich den Weg. Das heisst, ich zeige diesen Weg beim Gang. Das ist wichtig, es legt die Performance, oder Mach-Situation offen.

TS: Hast du diese Distanz zwischen den einzelnen Aufnahmepunkte, ich glaube es sind zehn Meter...

AL: Es sind drei Schritte. Falls ich es jetzt falsch gesagt haben sollte, steht es hier in dieser... Soviel ich weiss, sind es zwei Bilder und drei Schritte. Das habe ich ausgewählt... Ich habe mir vorgestellt, dass das ungefähr die richtige Distanz wäre...

TS: Auch im Hinblick darauf, dass es ein gewisses Bewegungsraster geben würde?

AL: Dass der Zusammenhang gross genug bleibt, und dass ich dieses Programm irgendwie bewältigen konnte. [Schmunzelt]

FT: Das Mass dieser Bewegung ist dann keine Maschine. Es sind drei Schritte und die hängen von dir ab. Wenn du müde wirst, werden die Schritte kürzer und so weiter. Das ist eigentlich spannend, es bedeutet, dass dieses Bild, wie ein Gummiband leicht elastisch wird. Diese drei Schritte sind vielleicht einmal Meter 2.70 Meter, dann sind sie nur noch 2.50 Meter.

AL: Du unterschätzt meine Präzision beim Laufen gehörig. [Lacht]

FT: Ich bin ja nur dabei, theoretisch...Aber es würde bedeuten, dass sich so etwas auch in diesem Material niederschlägt... Dass das zwar vielleicht nicht wahrnehmbar ist, aber dass es doch...

AL: Ja, ja. Beim **Berlin** Film habe ich mit den Schritten gearbeitet. Dort habe ich mir sogar die Freiheit genommen, längere oder kürzere Schritte zu machen. Da hat diese Ausdehnung... Ich war da der Meinung, es sei legitim, das je nach Situation zu variieren. Es sollte keine absolut präzise Maschine sein... Was natürlich eine viel grössere Rolle spielt, sind diese Winkelverschiebungen. Ich habe diesen Winkel ja immer ungefähr aufgestellt. Die Kamera stand im rechten Winkel zur Strasse, die Strasse macht Bewegungen und Unebenheiten, das spielt alles mit... So dass es diese Sprünge nach hinten und nach vorne gibt... Die Lebendigkeit ist dieser durchaus gewollten Unpräzision geschuldet.

FT: Du sagst, die Schrittlänge sei präzise. Du hast also versucht, diese beizubehalten.

AL: Ich habe es versucht, ja.

FT: Beim Schauen ist mir aufgefallen, dass es gewisse Häuser gibt, denen du scheinbar etwas länger mit der Kamera gefolgt bist. Lag das an einer Kurve in der Strasse, oder war es tatsächlich so, dass du gedacht hast, „Dieses Haus ist interessant, ich möchte es im fertigen Film sehen“.

AL: Nein, ich wollte eigentlich nicht eingreifen.

Lehmann_3: 1:15:11

FT: Die Kamera stand also 90 Grad von der Strasse entfernt. Alles andere ist nur mein eigener Eindruck. Nur wenn die Strasse sich biegt, bleibt ein Haus im Zentrum?

AL: Ja. Die ist nicht Schnurgerade, sie macht Bogen und...

TS: Vorhin hast du gesagt, du wolltest Künstler werden, damit hättest du dich beschäftigt. Was bedeutet das? Gehobener Tourist, oder ein künstlerischer Blick...? Ich habe den Eindruck, dass sich bei „Westside Highway“ auch etwas in deiner Selbstwahrnehmung verändert hat. Hast du dich dort bereits als Künstler gefühlt?

AL: Ja. Ich konnte darum auch nur einen Film machen, von dem ich wusste, dass er auch einen künstlerischen Wert hatte und nicht nur ein **New York** Film sei.

TS: Leider müssen wir zeitlich etwas vorwärts machen.

FT: Darf ich nur noch eine Frage...

AL: [Unterbricht] Ich komme sonst auch mal nach **Zürich**.

FT: Die Zeit ist immer zu knapp bei diesen Interviews... Ich habe noch eine Rückfrage zum Verhältnis zwischen Film und Video: Vorhin hast du gesagt, du seiest bei Video mit dem Schneiden und so weiter nicht klar gekommen.

AL: Das Medium steckte einfach [noch] in den Kinderschuhen.

Lehmann_3: 1:16:35

FT: Genau. Man konnte nicht präzise schneiden und so weiter. Gibt es auch ein Verhältnis zum Material, etwas, das nicht an deinem Gehirn liegt, welches nach Präzision schreit, und sich fragt, wie die Bilder [möglichst] genau sein können, sondern, das auch an deinen Händen liegt, die das Material anfassen wollen? Das durch die Materialität im Schneideprozess noch etwas passiert... Hast du das beobachtet?

AL: Das kann man kurz fassen: Ich denke, dass ich als Künstler immer auch ein Handwerker gewesen bin. Wenn ich die Wahl habe zwischen etwas, das ich anfassen kann und etwas, bei dem ich nur Tasten drücke, ist der Fall klar. Ich arbeite und ich denke gerne mit den Händen. Da bin ich irgendwo auch noch der Maler... Dieses Fingerspitzengefühl, wie man einen Pinsel aufsetzt... [Schmunzelt] Das bleibt irgendwie...

TS: Der Gedanke mit den Händen zu denken ist interessant. Kannst du dazu noch etwas sagen? Da gibt es diesen unbewussten Anteil, der vielleicht tatsächlich aus der Handbewegung heraus entsteht. Das kann schlussendlich auch reflexiv etwas Neues bedeuten, oder dem Werk, oder Film neue inhaltliche Aspekte hinzubringen.

AL: [Denkt nach] Das ist eine Frage... [Lacht] Ein eigener Kosmos...

TS: Vielleicht müssen wir das auch ein anderes Mal vertiefen.

AL: Man kann natürlich schnell irgendetwas sagen, aber das würde dann vielleicht fast zu kurz greifen...

FT: Sonst machen wir das per Email... Eine letzte Frage zu diesem Thema: Wenn man das aufs Bild überträgt: Also nicht, „Arbeite ich lieber manuell oder nicht manuell.“ – „Ich arbeite lieber manuell, darum Film“... Gleichzeitig [wirft das auch] die Frage nach dem Bild, mit dem du arbeitest auf: Zum einen das körnige, projizierte Bild, zum anderen das, das am Monitor sichtbar wird. Gibt es hier auch eine Vorliebe, die dich eher zum Film zieht?

AL: Du fragst also nach der Ästhetik des Film-Bildes im Gegensatz zum Video-Bild?

FT: Ja.

AL: [Zögert]

FT: Du hast vorhin gesagt, Video sei schwarz-weiss gewesen...

AL: Ja, klar. Das hat eine grosse Rolle gespielt. Farbe war für mich immer wichtig. Ich bin ein Farb-Filmer. Ich habe das zwar nie bewusst gemacht, aber jedesmal wenn ich eine Idee habe, mache ich daraus einen Farb-Film. In der Schule habe ich auch Aufgaben mit schwarz-weiss Filmen gestellt [Lacht auf] Aber für mich selber war die Vorliebe für Farbe immer klar. [Zudem] ist das tanzende Korn ist für mich irgendwie immer lebendiger... Ich habe dieses Lineare, Schematische des Video-Filmes nie als wärmend erlebt, oder als berührendes Filmbild. Es versöhnt mich sogar, wenn man ein wenig Staub, oder einen Kratzer sieht. Ich finde das je länger je mehr zum Teil auch schön. Ich kann mich daran erinnern, dass man das am Anfang wie der Teufel das Weihwasser gemieden hat. Inzwischen ist das natürlich Film als Film. Ich reinige meine Filme trotzdem, ich meine nur... [Macht eine kurze Pause] Gut, Filme als Streifen sehen zu können, sie anfassen und schneiden zu können... So bleibt es ein Handwerk und es gibt die Möglichkeit, beim Schneiden [mit dem Material] in Kontakt zu bleiben und vielleicht noch einmal darauf zu reagieren. Auch die Länge des Streifens als Zeiteinheit... Ich arbeite stark mit der Länge und habe eine Vorstellung davon, was das in der Projektion, oder als Bild bedeutet...

TS: Diese Unmittelbarkeit ist dir also wichtig...

Lehmann_3: 1:22:01

AL: Ja, das Unmittelbare ist eigentlich das Entscheidende.

FT: Dabei setzt sich eine Strecke, oder eine Zeit in deinen Kopf ein und beeinflusst den Schnitt...

AL: Ja.

*FT: Was ist der Unterschied zwischen 8mm und 16mm? Wenn du sagst, das Korn sei für dich wichtig, dann ist das ja bei 8mm noch viel wichtiger, weil hier die Auflösung schlechter ist. Du hast heute die Möglichkeit, zwischen 16mm und Super 8 zu entscheiden. Damals noch nicht, du hattest nur eine **Super 8** Kamera und wolltest mit deiner eigenen Apparatur arbeiten. Wie hättest du dich damals zwischen 16mm **und Super 8** entschieden, und wie würdest du dich heute entscheiden?*

AL: Ich bin heute froh, dass ich weiterhin beides machen kann, dass beides noch existiert. Ich habe das vorhin bei der Projektion anklingen lassen, im Sinne von Kammermusik oder Symphonie als Vergleich. Es ist eine andere Grundkonstellation, ein anderes Publikum... 16mm ist für das Kino natürlich besser geeignet, in einem Galerieraum [hingegen] ist ein **Super 8** Film manchmal fast schöner. Ich arbeite wie gesagt mit dieser Kamera anders. Es ist eine andere Bildästhetik, aber auch das Handling der Kamera ist anders. Es ist billiger, man hat es schneller zur Hand. Da kann man sich also mehr Freiheiten erlauben. Man kann sich daher mehr erlauben, mehr ausprobieren. Dadurch ist 16mm von Anfang an ein Stück weit konzeptioneller. Hier arbeite ich weniger konzeptionell, trotzdem habe ich, wie man hier gesehen hat, eine Grundidee...

*FT: Gibt es Filme auf **Super 8**, die du später auf 16mm nachgedreht hast? Dass du gesagt hast, das ist zwar das richtige Bild, aber das falsche Medium?*

AL: Beim *Westside Highway* war es tatsächlich so, dass ich ihn auf 16mm aufblasen liess... Das heisst, wenn ich damals eine 16mm Kamera gehabt hätte, hätte ich ihn mit 16mm gedreht. Die Filmqualität dieser **Super 8** war aber erstaunlich gut. Sie waren dann der Meinung, dass das Material in **Amerika** anders sei, als in **Europa**. Ich glaube, das stimmt. Wenn man diesen Blow-up Film anschaut, merkt man es eigentlich kaum.

TS: Ich habe es nicht gemerkt...

AL: Eben, das meine ich. [Macht eine kurze Pause] Aber ich bin nie zurückgegangen, um etwas noch einmal zu filmen. Dieser Akt des Aufnehmens hat eine Einmaligkeit, denke ich.

*TS: Können wir einen Schritt weitermachen, sowohl im Raum, als auch in der Zeit? Du bist zurück nach **Basel** gegangen. Relativ bald, bereits 1981/82, bist du nach **Frankfurt** gezogen. Kannst du kurz erzählen, was du in **Basel** gemacht hast, bevor du nach **Frankfurt** gegangen bist? Du hast dich als Künstler etabliert...*

AL: Ja, jetzt kommt natürlich die ganze Basler Filmbewegung als nächstes Thema. [Schmunzelt] Als ich im Herbst 1977 zurückgekommen bin, habe ich in der Kunsthalle, anlässlich der Weihnachtsausstellung, ein Filmprogramm vorgefunden. Das war bereits fix gemacht. Ich habe **Werner** dann *Westside Highway* gezeigt und er war der Meinung, ich müsse den unbedingt zeigen. Er lud mich daher ein, den Film im Anschluss an seinen zu zeigen. Das war der Anfang. In der Zwischenzeit hatte sich hier etwas herausgebildet, so dass ich nicht in ein Loch gefallen bin. Es gab diese Gruppe, diese Leute, die sich quasi aus dem Filmkurs heraus versucht

haben zu organisieren. In diesen Basler Jahren konnte ich immer wieder bei diesen Veranstaltung teilnehmen. Das habe ich für euch kopiert...

Lehmann_3: 1:27:39

*TS: Vereinigung für den unabhängigen Film, dieses VUF, waren das im Wesentlichen Leute aus der Klasse von **Werner von Mutzenbecher**?*

AL: Ja, das war so.

TS: Plus ein paar Zusätzliche wahrscheinlich...

AL: Ja, ja. Das weiss er auch wieder besser, aber aus meiner Optik gesehen, ja. Ich war nicht Teil dieser Gruppe. Ich weiss nicht, ob das aus diesem Buch hervorgeht. Diese Frage hast du nicht gestellt, ich sage es jetzt einfach. Ich wollte mich als Künstlerindividuum fühlen und es gab keinen Anlass, sich in eine Gruppe einzugliedern... Aber die Tatsache, dass es diese Gruppe gab, hat sicherlich dazu beigetragen, dass diese Filmveranstaltungen stattgefunden haben. Ich war da immer sehr aktiv dabei. Wenn ich etwas geschrieben habe, haben sie mich auch eingeladen, das zu veröffentlichen. Das habt ihr ja dann auch gefunden... Man wurde dazu eingeladen. Das ist also rund gelaufen...

*FT: Es gab also keine regelmässigen Treffen, du warst nicht Teil dieser Gruppe, aber man hat sich in **Basel**, auch weil die Stadt klein ist, auch so immer wieder getroffen, so dass es zu diesen Einladungen kam...*

AL: Man wusste einfach, dass ich hier existiere und hat mich dann hier immer wieder angefragt... [Schmunzelt]

*FT: Man merkt deinem Buch schon an, dass du, **Urs** und **Werner** nicht wirklich Teil dieser Kerngruppe wart, sondern einfach Teil der Szene, die es in **Basel** gab und die auch über die Grenzen von Experimentalfilm, Bewegungs-Video, oder Quartierfilm Gruppe hinweg funktioniert hat. Inwieweit hat sich das auf **Basel** beschränkt? Ich habe vorhin gesehen, dass es auch die Gruppe **in Lörrach** gab, bei der ihr... Das ist jetzt sehr nah, das gehört noch zum Grossraum **Basel**. Reichten eure Kontakt nach **Zürich**, **Bern**, **Freiburg im Breisgau**,... **Paris**, **New York**, **Tokyo**, oder war das für dich eine lokale Verbindung?*

AL: Ich wusste, dass es auch Leute in **Zürich** gab. Schweizerisch also... Aber es gab keine internationale Anbindung. Eine lokale, die ein wenig über das hinausging...

*FT: Aber dein Netzwerk war ja auch durch **New York** geprägt, oder? Du hast ja im Gegensatz zu allen anderen hier in **Basel Robert Breer** persönlich kennengelernt. Und hast wahrscheinlich auch... Ich weiss jetzt nicht, in welchen Kinos du warst, wo auch die Filmemacher anwesend waren um ihre Filme zu präsentieren und ob du mit denen dann gesprochen hast. Gab es dieses Netzwerk später nicht mehr, oder hast du korrespondiert? Gab es Bekanntschaften nach **Amerika**, oder in anderen Orten? In der*

Cooper Union wird es neben dir auch andere Leute aus **Europa** gegeben haben. Wie hat sich dieses Netzwerk entwickelt?

AL: Wir waren damals tatsächlich nicht solche Netzwerker wie heute. Wenn man nicht vor Ort war, hat man diese Kontakte schnell verloren. Das muss man sagen... **Werner** war dann wieder da als Netz... [Schmunzelt] Nein, nicht als Netz... Als Gesprächspartner.

Lehmann_3: 1:32:09

AL: **Urs Breitenstein** kam dazu. Ich habe ihn... Das ist ja eine autobiographische Frage, wann ich ihn... Er hat dann... 1981, als er den *Zeil Film* [gezeigt hat], hat er auch Aussenprogramm präsentiert. Er kam hierher, ich habe ihn gefragt, wann das gewesen sei. Er meinte, es könne sein, dass er den Film in **Solothurn** abgeholt habe und dann via **Basel**... [Schmunzelt] Auf alle Fälle kam er hierher und meinte, er habe einen 16mm Film, den *Zeil Film*, den wir auch zeigen könnten... Ich habe dann realisiert, dass das **Urs Breitenstein** war, der nach mir bei der **Cooper Union** gewesen war. Seinen Namen hatte ich bereits einmal gehört... Aber nur seinen Namen. Er war ja nicht in der Malklasse und ich habe ihn an der Schule nicht kennengelernt. Aber als ich seinen *Zeil Film* gesehen habe, habe ich einen Geistesverwandten erlebt. Wir sind auch gut ausgekommen und so haben wir uns von da an ausgetauscht. Es entstand auch eine Freundschaft, die zu einer kleinen Coop führte. [Schmunzelt] Wir haben gemeinsam einen Schneidetisch und einen Projektor gekauft.

TS: *Weißt du noch, wann ihr diese Anschaffungen gemacht habt?*

AL: Das war nach meiner Zeit in **Frankfurt**, als er für eine Weile zwischen **Basel und Frankfurt**... Pendeln kann man nicht sagen, er hat hier und in **Frankfurt** gelebt... Eine Zeitlang sogar mehr in **Basel**. Er hatte hier ein Standbein und eine Adresse. Der *Tagesfilm* ist an diesem Schneidetisch in meinem Atelier entstanden, parallel zu *Ging*, an dem ich gearbeitet habe. Das sind ja sehr unterschiedliche Arbeiten. Zwischen dem *Zeil Film* und *Westside Highway* gibt es, trotz all den grossen Unterschieden, eine Verwandtschaft...

TS: *Wenn wir bei den Netzwerken und den Verknüpfungen sind: Vorhin hast du **Solothurn** angesprochen, wo **Urs Breitenstein** seine Filme ein, zwei Mal gezeigt hat. Du, warst, soviel ich weiss...*

AL: War er ein, zwei Mal da?

TS: *Ja, ein Mal sicher.*

AL: Soweit ich mich erinnern kann, hat er mir erzählt, dass *Camera Motion Picture* abgelehnt worden sei. Der *Zeil Film* sei beim Zoll hängen geblieben, *Salon de Réfugée* sei... Das war keine glückliche Geschichte auf **Urs** Seiten.

*TS: Ja... Für dich... **Solothurn** war ja doch der Ort, an dem sich die Schweizer Filmszene im weitesten Sinne getroffen hat. War das für dich relevant? Offenbar nicht wirklich, denn du hast... Hast du dort Filme gezeigt? Soviel ich weiss, nicht...*

AL: VUF [Vereinigung für den unabhängigen Film] hat in **Solothurn** eine Filmwerkschau mit **Super 8** Filmen organisiert, bevor diese offiziell anerkannt waren. Da war ich dabei. Anlässlich dieser Filmausstellung habe ich in **Zürich** Installationen gemacht. Die habe ich dokumentiert. Das ist im September 1981, ich habe euch das Programm kopiert. Das war die letzte grosse schweizerische Veranstaltung, bei der diese Filmgruppe noch einmal so richtig gestrahlt hat. [Schmunzelt] Diese **Super 8** Szene... Das ist das Titelbild...

FT: Hast du dieses Programm als Original?

AL: Hier ist es...

FT: Wow, OK.

AL: Ich habe es für euch kopiert...

TS: Das haben wir noch nie gesehen...

Ende Lehmann_3: 1:36:57

Lehmann_4: 00:00

*TS: Du sagst also, dass diese Filmshow, welche 1981 in der **Roten Fabrik** stattgefunden hat, eine der letzten grossen **Super 8** Anlässen in der **Schweiz** gewesen?*

AL: Das hat sich nicht aufs Format bezogen. [Das waren] Experimentalfilme, Künstlerfilme...

TS: Warum, denkst du, dass sich das später verlaufen hat. Warum gab es diese grossen Treffen nicht mehr?

AL: [Kurzes Schweigen] Das ist jetzt eine Subjektive Sicht, aber es kam hier in **Basel** zu einem Bruch mit der Kunstszene **Jean-Christophe Ammann** zum Beispiel hat meine Installation gesehen. Von der gibt es eine Zeichnung im Buch, es ist die, mit der Doppelprojektion. Es war ihm empfohlen worden, sich das anzuschauen und das hat er getan. Er hat nicht wirklich darauf reagiert. In Folge darauf, hat er die neue, wilde Malerei stark gefördert. In der Kunsthalle hingen in den nächsten Ausstellungen lauter grosse Bilder. Das heisst, dass es hier im Raum **Basel** tatsächlich eine Art Zäsur gab. Die Medienvielfalt und installativen Arbeiten, in der auch der Film sehr gut aufgehoben war, hatten also kein wirkliches Forum mehr in der Kunsthalle.

*TS: Du denkst also, dass das wesentlich mit dem Interesse von Einzelpersonen, wie zum Beispiel **Jean-Christophe Ammann** zusammenhing?*

AL: Ich fand es pikant, dass er in **Lausanne** dabei war. Denn er hat damals von sich selber gesagt, dass Film ein blinder Fleck bei ihm sei. Das ist jetzt mit drauf, das müsst ihr... [Lacht]

*FT: Das hat er in den 1970 Jahren gesagt? Das ist lustig, da er ja 1974/75 Jurymitglied bei **Knocke** war...*

AL: Ah, ja? Interessant....

TS: Wir sind nicht hundertprozentig sicher, aber er war auf alle Fälle dort.

*FT: Er oder **Szeemann** jetzt habe ich es auch nicht mehr ganz präsent. Gut, er wurde später auch nicht als grosser Filmkurator bekannt.*

AL: Nein, auch das was in **Frankfurt** gemacht wurde, hat ein anderer Kurator hinter sich gehabt.

[Das Gespräch wird von ALs Tochter unterbrochen]

AL: Das war meine Tochter **Sabina**. Es ist bereits viertel nach, in einer Minute kommt **Werner**...

*TS: Ja, dann nutzen wir doch diese Minute noch. Diesen Bruch, den du beschreibst, war der lokalspezifisch für **Basel**, oder hast du den auch an anderen Stellen beobachtet?*

AL: Ich glaube, es war in der ganzen Kunstszene so, dass die Malerei plötzlich wieder gefeiert wurde. Bis Anfang der 1980er Jahre war es umgekehrt: [Da hat man vom] Ende der Malerei [gesprochen] und so weiter... Gerade weil es so unter dem Deckel gehalten wurde, hat es dann plötzlich wieder alles zugedeckt oder weggefegt. Ich habe damals gemerkt, dass es hier schwierig wurde und bin auch aus diesem Grund nach **Frankfurt** gegangen. Das war ein Auslöser. Ich habe gemerkt, dass man um installativ zu arbeiten, jemanden braucht, der einem Räume zur Verfügung stellt. Wenn ich mich auf das Medium selber konzentriere und einfach Filme mache, dann konnte ich das jahrelang ohne von äusseren Bedingungen abhängig zu sein. Das vertiefte Arbeiten mit dem Medium hat dazu geführt, dass ich 16mm dazugenommen habe. Auch, weil der Ton für mich wichtiger geworden ist. Mein erster Versuch war *Basel 1980*. Dort habe ich gemerkt, dass der **Super 8** Film technisch nicht genügt. Ich wollte dann die 16mm Tonfilm Montage lernen.

*TS: War das eines deiner Ziele in **Frankfurt**?*

AL: Das war eines der Ziele in **Frankfurt**, ja. **Kubelka** habe ich schön dokumentiert. Das ist für euch. Hier habe ich das Programm seiner Vorträge in **New York**. So war das ausgeschrieben, das ist zusammen mit den Zeitungsbesprechungen und meinen Notizen dazu aus meinem Tagebuch. [Schmunzelt] Die Ganze Übertragung also, [alles] was ich zu **Kubelka** aufgeschrieben habe, auf Deutsch. Geredet hat er ja auf Englisch. So sieht man, was ich damals aufgenommen habe. Ich dachte, ihr könntet euch das ansehen.

TS: Klar, gerne.

AL: Es gibt Aufschluss darüber, dass ich von ihm zum Beispiel auch den Hinweis auf die Bedeutung des Einzelbildes [bekommen habe]. Das war bereits im Januar 1977 in **New York** durch ihn erfolgt.

*FT: Hallo **Werner!***

AL: Hol' Dir von **Sabrina** einen Stuhl...

WH: Wieso?

AL: Damit du hier sitzen kannst.

Ende Lehmann_4: 7:29

Lehmann_5: 00:00

*FT: Wir müssen noch über **Kubelka** sprechen.*

WH: Mir ist das... Ich habe Zeit...

FT: Wir sollten nicht zu spät rüber gehen.

AL: Ja, ich musste meine Telefonnummer geben. Sie würden zuerst anrufen und fragen...

WH: Ja, aber um viertel vor zwei sind wir schon dort...

FT: Ja, ja das sind wir.

*TS: Darf ich ganz kurz noch einmal diesen Bruch aufgreifen, danach können wir zu **Kubelka** gehen. Hatte das 1981 eventuell doch etwas mit dem Aufkommen von Video zu tun? Oder fand dieser Medienwechsel erst Mitte-, oder Ende der 1980er Jahre statt?*

AL: Also, in dieser Zeit von der ich vorhin gesprochen habe, zwischen 1977 und 1981, haben wir mit den Video Leuten, die es bereits gab, kooperiert. Bei uns als Gruppe gab es zwischen Film und Video keine Grabenkämpfe. Das war eine Einheit. Im Kunstbetrieb, da wisst ihr vielleicht mehr. Da müsste man die Programme sämtlicher Häuser in der **Schweiz** anschauen. Aber in der Kunsthalle gab es eine Ausnahme, das war **Anna Winterer**, die **Jean-Christophe** kennengelernt hat. Von ihrer Arbeit war er, soviel ich weiss, begeistert. Sie hat er einmal in diesem Mal-Programm gezeigt.[Schmunzelt] Also damals, als die Malerei so dominiert hat, in den 1980er Jahren...

*TS: **Wenken Park**, das waren dann andere, die Ende 1980er Jahre in **Basel** Video gezeigt haben, oder?*

AL: [Schweigt kurz] Da müsste man jetzt abschalten... Das besprechen wir dann beim Essen...

TS: Gut, dann machen wir das beim Essen und gehen jetzt zu **Kubelka**.

FT: Zu dieser Zeit in **Frankfurt**...

AL: Es wird nichts veröffentlicht, das ich nicht gesehen habe... [Schmunzelt]

[Allgemeines Zustimmung]

FT: Du hast **Kubelka** also bereits in **New York** gesehen und wusstest, wer er war?

AL: Ja. Ich kannte seine Filme, ich kannte ihn als Person.

FT: Und dann hast du dich entschieden, nach **Frankfurt** zu gehen, weil es hier keine Basis mehr gab.

AL: Nein, nein. Mein primäres Interesse galt dem 16mm Film, dem Tonfilm und dem Verweis Richtung Film als Filmrolle arbeiten zu können und weniger installativ. Das hat alles mitgespielt.

FT: Das meinst du also mit Einzelbild? Die Projektion? Dann habe ich dich vorhin falsch verstanden... Was hat das bei dir ausgelöst, als du in diese relativ strikte Atmosphäre der **Städel Schule** gekommen bist?

AL: Gut, ich war ja in **New York** von **Kubelka** sehr beeindruckt gewesen. Ich habe dann von **Urs** erfahren, dass er jetzt in **Frankfurt** sei und konnte mich dann als Gaststudent bewerben. Ich wusste, „Aha, das gibt es“ und wurde aufgenommen. Das war das eine. Dann die Frage der strikten Atmosphäre an der **Städel Schule**...

FT: [Unterbricht] Dieser Rigor, den **Kubelka** in seiner Arbeit aufstellt...

AL: [Unterbricht] **Kubelka**, oder die **Städel Schule**?

FT: Die Klasse von **Kubelka**.

AL: Aha, ok. Das war natürlich eine Erfahrung mit den Studierenden, die ich weder hier an der **HK**, noch in **New York** gemacht hatte. Hier war man sehr sachlich, in **Deutschland** hat man einander ein wenig auf den Kopf gegeben. Man hat gesagt, „Dieser Filme ist scheisse“ und so weiter. Das war gewöhnungsbedürftig. **Kubelkas** Druck habe ich anfangs überhaupt nicht als solchen erlebt. Für mich war es anders. Er hat einen ganzen Abend lang über *Westside Highway* referiert. Was für eine Raum-Erfahrung der erzeuge... Er war sehr angetan davon... [Schmunzelt] Ich habe ihn daher am Anfang überhaupt nicht als Druck wahrgenommen. Ich habe eigentlich für mich selber einen Film gemacht, um das Ganze zu lernen. Das war eine Art Masterarbeit, ein Schulfilm: *Ferner*.

Lehmann_5: 05:27

AL: [Der Film] ist eine gute Montage, hat aber eine gewisse Komplexität, die vielleicht innerhalb dieser Zeit verständlich ist, die aber später, als man den historischen Bezug nicht mehr hatte, schwierig wurden. Darum habe ich diesen Film immer weniger gezeigt. Als **Kubelka** ihn gesehen hat, hat er sich von seiner repressiveren Seite gezeigt. Er fand das Politische, das darin enthalten war... Ich hatte auch Bilder aus **Polen**, das ich bereits hatte, [eingefügt]. [Ich habe] **Solidarnosc** eingeflochten... Das Ganze hatte also politische Implikationen. Ich habe auch meine Anti-AKW Bewegungs-Seele hier drin ausgelebt. Das fand er nicht gut, das könne man nicht machen. Formal war er durchaus beeindruckt von dem Film, aber inhaltlich hat er dann so gemacht. [Hält den Daumen runter] Ich war aber natürlich nicht fünf Jahre lang dort, sondern zwei Semester. In denen habe ich das, was ich für mich gewollt hatte, erreicht. Gut, gewisse Ansprüche an Qualität, die er strikt versucht hat, in seiner Klasse durchzusetzen, hat einem ein Stück weit schon ein Über-Ich eingepflanzt. Das ist ja das, was du auch in **Lausanne** angesprochen hast... Das Freudsche Über-Ich. **Kubelka** und **Freud** sind ja beide aus **Wien**, ich denke, das hat... Die, die als junge Studierende – ich war ja bereits über 30 – fünf Jahre durchgemacht haben, haben natürlich ein massives Über-Ich entwickelt.

*FT: Mhm... Wer war mit dir in der Klasse? Nicht nur **Kubelka** spielte eine Rolle, der zwar als Lehrer klar das Sagen hatte, aber da gibt es einen Klassenzusammenhang...*

AL: **Karl Kees** war wichtig... **Monika Schütte**, oder **Sch...**

*FT: **Schütte**, oder?*

AL: Heisst sie so? Hier im Programm steht es... [Schaut nach] **Monika Schwitter** heisst sie... Sie hat später die Klasse übernommen. Sie wohnte in einer WG, in der ich für kurze Zeit gelebt habe. Ich habe in den unterschiedlichsten Wohnungen von Leuten aus der Klasse... [Schmunzelt]

FT: War sie wichtig für dich, oder wichtig für die Schule? Waren das deine Gesprächspartner, oder was meinst du mit „sie waren wichtig“?

AL: [Kurzes Schweigen] Ich glaube, ich habe den Zusammenhang nicht...

*FT: Ich habe dich gefragt, wer in der Klasse wichtig gewesen sei. Du hast gesagt, **Karl Kees**.*

AL: Aha, **Karl Kees** war ein besonderer Gesprächspartner für mich.

*TS: War **Urs Breitenstein** bereits Assistent, als du da warst?*

AL: Gerade nicht mehr. Er war ein Gesprächspartner, aber nicht mehr innerhalb der Klasse. Sag ich das richtig? Ich glaube schon...

FT: Gab es andere Leute, die für dich als Gesprächspartner da waren?

[Kurzes Schweigen]

FT: Du warst natürlich auch viel auf Reisen... [Kurze Pause] Eine letzte Frage: Du hast gesagt, du hättest das, was du lernen wolltest, mitgenommen. Das war das Arbeiten mit Ton, das was wir vorhin erwähnt haben...

*AL: Also eigentlich das Arbeiten mit 16mm am **Steenbeck** mit Ton- und Bildmontage, bis hin zum selber-Kleben der Negative.*

FT: Das heisst, du hast dort das Handwerk gelernt...

*AL: Vor allem auch das Bewusstsein. **Kubelka** hat nie erklärt, wie man etwas macht. Es ging nur um die Beurteilung von Filmen. Dafür hatte man die Assistenten. Die haben einem gezeigt, wie man einen Projektor bediente, oder das Perfotonband Gerät um den Ton zu überspielen. Das haben alles die Assistenten machen müssen.*

TS: Das klassische Meister – Lehrling Prinzip.

AL: Ja.

*TS: **Kubelka** hat ja dann später Kochen in seine Filmkurse integriert. War das bei dir bereits der Fall?*

Lehmann_5: 11:32

AL: Ja, aber es hiess noch nicht „Kochen und Film“, sondern war eine Filmklasse und dieses Kochen hat nebenbei angefangen. Ich habe also auch Koch-Vorlesungen gehört, habe aber selber nicht gekocht. Nicht [etwa] aus Ablehnung, aber dafür hat [die Zeit] nicht gereicht. Es war mir nicht so wichtig... [Schmunzelt]

FT: Jetzt könnten wir natürlich noch über das sprechen, was später kam, aber ich finde, wir haben vieles abdecken können. Wir haben über Film gesprochen...

TS: Über Wahrnehmung konnten wir noch nicht sprechen, aber vielleicht können wir später noch einen Teil machen, oder per E-Mail. Die Fragen hast du ja...

FT: Obwohl das Gespräch über „Westside Highway“ einiges hervorgebracht hat.

TS: Über den Unterschied, Film als Teil einer Installation zu sehen, [oder in einer Kinosituation] haben wir kaum gesprochen...

FT: Ja, auch über den Zutritt zum Kunstbetrieb nicht, aber das holen wir ja vielleicht nach. Das hängt ja auch immer davon ab, in welchem Zusammenhang, oder welchem Text so etwas wieder auftaucht. Wenn sich jemand, der in unserem Buch schreiben wird, dafür interessiert – das können wir sein, das kann aber auch jemand ganz anderer sein – kann es sein, dass diese Person nachfragen wird. Das wissen wir nicht, das ist auch nicht in unserer Kontrolle. Wir schaffen so etwas wie eine Grundlage, damit die wenigen, die sich damit beschäftigen, die Möglichkeit haben, nachzufragen. Aber vielen Dank für dieses Interview, das war sehr spannend.

WH: Deine Tätigkeit als Lehrer...

TS: Haben wir...

WH: Ab 1987 hatte er eine wichtige Funktion...

FT: Das haben wir nicht mehr [besprochen]. Wir sind jetzt eigentlich 1983 stehengeblieben... Zwei ein halb Stunden sind immer zu wenig...

AL: Also, ich habe euch zu *Ging* ziemlich viele Kopien angefertigt. Diese Frage bezüglich der Seh-Erfahrung kannte ich ja [bereits]. Diese Dinge habe ich [also] zusammengesucht, ich habe das kopiert, was ich im Vorfeld zum Film geschrieben habe, zusätzlich zu all den Einführungen, die ich jeweils zu den Filmvorführungen gegeben habe. Das sind vielleicht vier, fünf, die sich über die Jahre hinweg leicht unterscheiden. Einige sind etwas kürzer, andere etwas länger... Aber sie zeigen, was ich zu diesem Film denke.

TS: Das ist natürlich sehr viel Wert...

FT: Eine davon habe ich, soviel ich weiss. Du hast mir einmal eine geschickt.

TS: Du hast in **Lausanne** eine verteilt...

AL: Dann habe ich **Werners** Abschiedsrede von der Schule kopiert. [Schmunzelt]

WH: [Brummt etwas unverständliches]

AL: Und Listen davon, was ich in den Semestern gemacht habe, mit den [unterschiedlichen] Themenbereichen. Das ist vielleicht auch... Es ist ein wichtiger Teil meiner künstlerischen Arbeit, das Medium systematisch zu hinterfragen und weiterzugeben. Das ist natürlich nicht direkt „der Künstler“, sondern die Person und ein wichtiger Teil der... Letztendlich ist es eben doch auch eine künstlerische Arbeit...

FT: Es geht uns in diesen Gesprächen auch nicht nur um den Künstler, sondern auch darum, wie man dazu kommt. Was steht dahinter... Wenn wir dich jetzt gefragt hätten, worüber wir noch nicht gesprochen haben, und was du noch besprechen möchtest, würdest du dann sagen, das Thema „Ich als Lehrer“? Wenn wir jetzt eine halbe Stunde lang weitermachen würden...

AL: Ja, klar. Das hat 1987 angefangen und 24 Jahre lang angehalten. Bisher haben wir ja über die Entstehung von mir als Künstler gesprochen. Es ist schön, dass er hier nun noch dabei ist. [Weißt auf **WH** und schmunzelt] Dass ich das Glück hatte, das später auch beruflich anzuwenden und davon leben zu können... Natürlich hat die Schule auch viel abverlangt...

WH: Mhm, viel Energie...

AL: Aber ich habe das in meinem eigenen Gebiet machen können, so haben sich diese beiden Dinge gegenseitig befruchten können.

Lehmann_5: 16:20

TS: Deine Unterrichtserfahrungen und die Reaktionen der Schüler hatten bestimmt auch Einwirkungen auf dein Werk, oder? Könntest du dazu noch etwas sagen? Oder unterstelle ich dir das einfach?

AL: Es war mir wichtig, nicht denselben Fehler zu machen wie **Kubelka**. Am Anfang habe ich sehr darauf geachtet, mich als Künstler [rauszuhalten]. Ich habe mein Werk überhaupt nicht gezeigt.

WH: Mhm, da war unsere Generation...

AL: Ich habe meine Filme nicht gezeigt, ich wollte nicht beeinflussen, sondern habe versucht, das Medium als solches zu vermitteln, unabhängig von meiner Person. [Schmunzelt] Das hat sich dann, Gott sei dank, etwas aufgeweicht. Ich habe das am Anfang sehr strikt verfolgt, später habe ich zwar meine Philosophie nicht grundsätzlich geändert, aber ich bin etwas offener geworden... Das ist das Eine. Was für einen Einfluss die Arbeiten der Studierenden auf das eigene Schaffen haben, ist sehr schwierig zu erfassen. Ich glaube nicht, dass ich das jetzt einfach so festmachen könnte. Da bin ich... [Zögert] Nein, das könnte ich so nicht sagen... Wenn man sich die Filme von **Hanness Schüpbach** anschaut... Er sagt ja, er hätte viel von mir mitbekommen. Was er heute macht, ist völlig anders. Das ist ein Beleg für mich dafür, dass ich das Medium als Ganzes vermitteln konnte und nicht direkt Einfluss genommen habe.

TS: Gut, vielen Dank. Ich glaube, das Essen ruft.

AL: [Unterbricht] Ich war sehr systematisch...

WH: Wenn ich noch etwas dazu sagen darf: Als ich leicht dilettantisch mit dem Filmkurs angefangen habe, hast du dieses theoretische Durchdenken gründlich durchgezogen. Das fand ich interessant... Ich wusste sofort, „Das ist der richtige Mann für diesen Job“. Ich hatte auch immer die Idee, eine Filmgrammatik aufzustellen. Das sind immer etwas lose Angelegenheiten gewesen. Du konntest das systematisch bündeln. Das ist eine Leistung, die man...

TS: Systematisch bündeln im Unterricht?

Walter: Ja, das muss man ja auch erst einmal...

AL: Also, diese Themen, die hier auf den Listen stehen, das sind [jeweils ganze] Ordner. Hier ist der Ordner „Licht“. Das ist, was ich vermittelt habe. Nichts davon ist elektronisch, alles analog, auf Papier... [Lacht]

FT: Heute gibt es auch Varia...

AL: [Lacht laut auf] Es gibt doch alles... Das Varia ist das wichtigste...

*FT: Geschichte und Theorie sind Varia. Vielen Dank, wir werden jetzt zusammen essen. Wir sind jetzt bei dem Moment, da du als Künstler fertig bist. Entschuldige das Wort, das ist wahrscheinlich verboten, aber nachdem du bei **Kubelka** das Handwerk gelernt*

*hast, müssten wir jetzt eigentlich ein zweites Interview machen, um darüber zu sprechen, was in den nächsten 24 Jahren passiert ist. Wer weiss, vielleicht können wir das machen. Wenn du sagst, dass du so oder so immer wieder in **Zürich** bist, würde ich sagen, dass wir das machen sollten. Es ist tatsächlich immer spannend, die gesamte Zeit...*

AL: Wenn ihr das interessant findet, dann macht es mir nichts aus, diesen Weg nach **Zürich** zu machen und noch einmal eine Stunde zu investieren. Das ist kein Problem...

FT: Es ist immer so, dass wir relativ langsam anfangen und dann dauert es immer zu lange. Zudem gibt es Nachfragen, die wir stellen müssen und wollen. Dafür sind zwei ein halb Stunden zu kurz...

AL: Oder per E-Mail...

*FT: Nein, dein Angebot, dich, wenn du so oder so einmal in **Zürich** bist, [noch einmal mit uns zu treffen, nehmen wir] gerne [an]. Die Zeit haben wir, das ist in **Zürich** auch viel einfacher. Bei uns ist einfach das Problem, das wir uns [diesem Projekt] nur einen Tag in der Woche widmen können.*

AL: Ja, ich denke, es fehlt so eine halbe Stunde, oder so.

FT: Und das können wir gerne noch hinzufügen.

TS: Gut, vielen Dank.

Ende Lehmann_5: 21:30