

## INTERVIEW MIT URS BREITENSTEIN

Schweizer Filmexperimente

Thomas Schärer/Fred Truniger Transkript: Lea Schleiffenstein

Breitenstein\_1.m4a:00:00 – 00:15

[Hintergrundgeräusche und Murmeln]

UB: Wird das Gespräch dann in Form eines Texts, oder im Sinne eines revidierten Interviews...?

*TS: Ja, wir werden es sicherlich transkribieren lassen. Wir können es dir dann auch geben. Dann kannst du auch... Wir werden eventuell Zitate daraus verwenden, aber es geht uns eigentlich eher um die Hintergrundinformationen.*

*FT: Genau. Bisher ist nicht geplant, dieses Interview zu veröffentlichen. (...) Es könnte aber passieren... Dann würden wir noch einmal fragen.*

UB: Das werdet ihr dann sehen...

*FT: Genau. Was wir tun, ist, dass wir es aufnehmen. Erstens, damit wir es wieder abhören können, aber auch, damit es später auf dem Blog in die Materialsammlung gehen kann. Wenn das Projekt abgeschlossen ist, soll dieser off geschaltet werden. Jeder hat dann Zugriff auf dieses Material. Es war ja viel Arbeit, alles zusammenzutragen. Da wäre es blöd, wenn nur wir es nutzen würden. Das Interview wird als Tonfile off geladen. Man wird das Dokument also schon verwenden. Wenn du natürlich dein Veto einlegst... Also am Ende des Projekts sagen wir einfach, „Leute hier, das ist das Material. Schaut 's euch an.“ Dann kann man verhandeln. Aber im Grunde möchten wir schon, dass diese Informationen nicht einfach verloren gehen. Ich möchte nicht, dass das Projekt einfach aufhört. Ich möchte diese Daten auf die eine oder die andere Art sammeln. Es geht darum, einen Anfang zur Geschichte des Experimentalfilms zu machen. Fertig werden wir so oder so nicht. Wer damit arbeitet ist natürlich noch unklar. Thomas und ich haben im Zug darüber gesprochen, wie er die Dinge, die er in den letzten Jahren gemacht hat, auch immer wieder verwenden kann.*

*TS: Mhm... Ich habe vor zwei Jahren ein Projekt zum **Cinemémoire.ch** abgeschlossen. Damals habe ich mit 40 Leuten, die vor allem in den 1960er und 1970er Jahren aktiv gewesen waren, lebensgeschichtliche Interviews geführt. Das gehört natürlich irgendwie auch dazu. Es sind einfach verschiedene Szenen, die zum Teil Differenzen haben. Darüber werden wir sprechen... Wollen wir anfangen? Es ist der 5. Oktober 2012, wir sitzen hier mit **Urs Breitenstein** und haben die Chance über sein Werk und sein Leben zu sprechen.*

*FT: Das Interview führen **Fred Truniger** und **Thomas Schärer**.*

*TS: Vielleicht fangen wir tatsächlich beim Anfang an: Kannst du uns kurz erzählen, in was für Verhältnissen du aufgewachsen bist und was dich als junger Mensch interessiert und geprägt hat?*

UB: Geboren bin ich 1951, soviel ich weiss sogar in **Basel**.

*TS: Wann genau?*

UB: Am 16. Dezember. Ich bin ganz in der Nähe von **Basel** aufgewachsen. Sowohl für Bildende Kunst als auch für Literatur habe ich mich sehr früh interessiert. Das waren dann auch die ersten Studienrichtungen, die ich aufgenommen habe, eine Zeitlang auch parallel.

*TS: Du hast also bereits in der Primarschule viel gezeichnet und dich für Kunst interessiert?*

UB: Gut... Alle Kinder sind am Zeichnen interessiert. Die machen das einfach. Aber später an der Universität hat sich dieses Interesse eindeutig ausgeweitet. Ich habe dann auch beide Fächer ausserhalb der Schule selber aktiv aufgenommen... Die Bildenden Kunst [habe ich] am Anfang eher malerisch [verfolgt], in der Literatur [habe ich] kurze poetische Texte [verfasst].

*FT: Du hast von „deinen Studien“ gesprochen. Kannst du uns sagen, wo du studiert hast?*

UB: Zuerst habe ich an der Universität in Basel studiert. Nach einem Orientierungssemester habe ich Germanistik und Geschichte konsequent verfolgt und parallel dazu an der **Kunstgewerbeschule** – wie sie damals noch hiess – die Ausbildung zum Zeichnungslehrer gemacht. Das war ursprünglich als drittes Fach geplant.

Breitenstein\_1.m4a: 06:16

*TS: Zeichnungslehrer wäre das dritte Fach?*

*FT: Das dritte Nebenfach...*

UB: Ja.

*FT: Wann hast du angefangen zu studieren?*

UB: Das war... [Schmunzelt] Da muss ich jetzt...

*TS: Das muss Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre gewesen sein...*

UB: Ja, 1970... 1972 habe ich, soviel ich weiss, mit dem Zeichnungslehrer angefangen... Das lief eine Weile lang parallel. Irgendwann habe ich dann gemerkt, dass sich das mit dem Parallel-Abschiessen sehr herauszögern würde. Der Zeichnungslehrerkurs hat mich rein zeitlich schon sehr gefordert. Ich hab mich dann entschieden, [nur] den Abschluss als Zeichnungslehrer zu machen.

*TS: Damals war es also möglich, sowohl Germanistik als auch Zeichnungslehrer zu belegen... Das wäre heute nicht mehr [möglich]. Das ist wirklich eine humanistische Bildung...*

UB: Ja, ich hätte dann natürlich Geschichte, Kunst und Deutsch unterrichten können. Ich weiss nicht, wie das heute ist, ob es die Konstellation Zeichnungslehrer im Nebenfach noch gibt... Das haben auch damals nur sehr wenige gemacht.

*TS: Wir haben einen spannenden Text von dir in der **Filmfront** gelesen. [Da steht], dass du Anfang der 1970er Jahre stark von Filmvorführungen im **Kunstmuseum Basel** beeinflusst warst. Kannst du dazu etwas sagen?*

UB: Vielleicht muss ich da vorgreifen. Ich habe mir das noch einmal angeschaut und bin mir über die genaue Chronologie nicht mehr sicher. Ich weiss, dass mich zwei dieser Vorführungen stark beeindruckt haben. Vor allem die Vorführung eines Filmes von **Walter De Maria**, also einem Künstler, der unter anderem auch Filmprojekte gemacht hat. Der andere war **Richard Serra**, auch ein Künstler, der konzeptuelle Filme, beziehungsweise Videoarbeiten, gemacht hat. Diese Vorführungen waren Teil einer längeren Reihe, in der zum Beispiel auch Filme von **Andy Warhol** oder Filme über Künstler gezeigt wurden.

*TS: Weißt du noch, wann das war?*

UB: Ich weiss es nicht mehr... Also, **Thomas Hungerbühler** schreibt hier in der **Filmfront** in der Einleitung zu meinem Portrait, diese Filmreihe habe es ab 1972 gegeben. Aber ich weiss es nicht...

*FT: Und **Zdenek Felix** war der Kurator?*

UB: Soviel ich weiss, war er Kurator am **Museum für Neue Kunst**, das zum Kunstmuseum dazugehört. Er war auf alle Fälle Kurator dieser Filmreihe, ja.

*FT: Haben die im Museum selbst stattgefunden, oder hat man ein Kino gemietet?*

UB: Die waren im Veranstaltungssaal des Kunstmuseums. Das **Glaskern Museum**, wenn ich mich richtig erinnere. Das war ein seitlicher Veranstaltungsraum.

*FT: Den Film „Hardcore“ von **Walter De Maria** und **Richard Serra** erwähnst du auch in diesem Text in der **Filmfront**. Wie würdest du das heute beschreiben, was hat dich damals wirklich beeinflusst? Was war das für ein Moment in deiner Biographie?*

UB: Hmm... Also, ich muss das jetzt so machen, wie ich es vorher angetönt habe. Zum einen gab es bei mir ein frühes Interesse für Filme. Bereits am Gymnasium [habe ich] das freiwillige Fach Filmkunde belegt. Das waren natürlich dann mehr Kinofilme, narrative Filme. Aber...

[Laute Hintergrundgeräusche]

*FT: Kein Problem, machen wir weiter.*

Breitenstein\_1.m4a: 10:57

UB: Also wir haben Filme medienbewusst angeschaut, untersucht und diskutiert. Parallel dazu stand mein Interesse für Literatur, für Poesie im engeren Sinn also Dichtung. Und

das dritte war, wie gesagt, die Bildende Kunst. Das lief bei mir parallel. Ich war auch während meines Studiums in **Basel in Le Bon Film...**

*TS: Du warst also Mitglied in dem Filmclub?*

UB: War ich. Soviel ich weiss, musste man Mitglied sein, um die zu besuchen... Aber für mich waren die Filme von **Walter de Maria** und von **Richard Serra** mit die ersten Filme, bei denen klar war, das sind Künstler, die das Medium Film für ihre künstlerische Arbeit nutzen. Wobei, wenn **Thomas** sagt, diese Vorführungen hätten im Frühjahr 1976 stattgefunden, würde das bedeuten, dass ich vorher bereits angefangen habe meinen eigenen Filme mit Super 8 zu drehen. Da bin ich mir in der genauen Chronologie nicht sicher.

*TS: Also wir haben mit **Clemens Klopfenstein** gesprochen und er hat auch von Filmvorführungen im **Kunstmuseum Basel** gesprochen, die ihn sehr geprägt hätten. Er hat auch von **Warhol** gesprochen, von **Taylor Mead**. Das war scheinbar ein Ort, an dem immer wieder künstlerisch-experimentelle Filme gezeigt worden sind...*

UB: Es war vielleicht nur all viertel Jahr einmal, aber doch... Man konnte einen Faden aufnehmen, der ausserhalb natürlich schon länger gelaufen ist. Das war wie gesagt über das Kunstmuseum, also im Bereich Bildende Kunst.

*TS: Können wir noch kurz beim Filmclub bleiben? Dort hat man ja wahrscheinlich Filmklassiker aus der Filmgeschichte geschaut? Oder was hat man sich dort angeschaut?*

UB: Das waren auch aktuelle [Filme]. Es waren grundsätzlich Filme, die nicht im normalen Kino gezeigt wurden. Ich kann mich auch an Filme erinnern, wie **Glauber Rocha**, neue Brasilianische Filme... Japanische Filme haben mich auch beeindruckt, schwarz-weiss, zum Teil auch Klassiker. **Eisenstein** oder... Es kann auch sein, dass wir die ersten **Bunuel** Filme dort gesehen haben. Trotzdem waren es tendenziell narrative Filme oder narrativ-dokumentarische Filme. Meine Ansätze waren eigentlich nie narrativ.

*TS: Du warst also schon als junger Mann der Ansicht, dass es noch eine andere Art geben müsse, Filme aufzubauen oder zu erzählen?*

UB: Also, wie soll ich das sagen... Mein Interesse, auch in literarischen Texten, war nie narrativer Art. Ich war auch nie daran interessiert, in arbeitsteilige Filme einzusteigen. Insofern waren diese Filme von **Richard Serra** und **Walter De Maria**... Gut, sie haben sie vielleicht nicht ganz alleine gemacht, aber vom Modell her war es das: Eine Art Film, die man eigentlich alleine machen konnte. So wie man alleine ein Bild malen oder alleine eine Installation, oder eine Skulptur machen kann, kann man alleine Filme machen. Das war für mich wichtig.

Breitenstein\_1.m4a: 15:30

*TS: Darf ich nachfragen, wieso? Wolltest du die vollkommene Kontrolle über das Ganze und deshalb nicht mit anderen zusammenarbeiten? Oder war das eher pragmatisch, da*

*die andere Form auch von den finanziellen Mitteln her schwieriger gewesen wäre? Was war deine Überlegung? Was hat dich am alleine Arbeiten so gereizt?*

UB: Das war einfach mein erstes Verständnis von künstlerischer Arbeit... Klar können punktuelle Erweiterungen oder Zusammenarbeiten spannend sein... Aber grundsätzlich war es eher dieses alleine Arbeiten... Zumindest in meinem Selbstverständnis...

*FT: Gibt es eine Verbindung zum Germanistik Studium? Du hast vorhin gesagt, dass du Literatur studiert hast. Hast du damals eine Verbindung gemacht?*

UB: Es war eher so, dass meine literarische Produktion bis ich nach **New York** gegangen bin parallel zur Tätigkeit in der Bildenden Kunst gelaufen ist. Das war zum Teil auch ein Konflikt. Kann man beides machen? Und wenn, dann was? Das hat sich eigentlich erst in diesem Aufenthalt in **New York** aufgelöst. Zwei Jahre weg von der deutschen Sprache zu sein, und das Eintauchen in den Umgang mit Bildern im Rahmen der Bildenden Kunst hat den Ausschlag gegeben... Wobei ich die Sprache als Medium immer weiterverfolgt habe. Sie wurde dann zu einem Teil meiner Projekte innerhalb der Bildenden Kunst.

*FT: Was war es vorher für eine Produktion?*

UB: Das waren kurze Texte, zum Teil würde man von Gedichten sprechen, oder von Kurzprosa. Es gab auch Veröffentlichungen in literarischen Zeitschriften oder im Feuilleton der **Nationalzeitung**, in Schweizer Publikationen... Ich habe auch Lesungen gemacht.

*FT: Wieso tauchen diese in deinen Biographien nicht mehr auf?*

UB: Wahrscheinlich, weil ich nur noch die Bildende Kunst erwähnt habe. Also die Fäden die als solche weitergegangen sind.

*TS: Das ist kein Verleugnen, weil es zu einem früheren Leben gehört? Das gehört schon auch integral zu deiner Künstlerbiographie dazu?*

UB: Also, wie soll ich sagen... Zu meiner kreativen Tätigkeit insgesamt ja. Aber weil es damals so etwas wie eine Zäsur gegeben hat... Weil es nicht etwas war, das ich in dieser öffentlichen Form weitergeführt habe... Wenn es jetzt um eine Gesamtbiographie ginge, wäre es nicht etwas, das ich verleugnen wollen würde...

*FT: Du hast vorhin, als es um diese Vorführungen ging, die 1967 stattgefunden haben, gesagt, dass du damals bereits Super 8 Produktionen gemacht hast. Diese sehen wir in der Biographie eigentlich auch nicht. Welche Filme wären das gewesen?*

Breitenstein\_1.m4a: 20:05

UB: Sie tauchen in der Filmographie nicht auf. In dieser Kurz-Biographie sind sie, soviel ich weiss, unter [der Rubrik] „... Portrait“. Diese ersten Super 8 Filme... Ich weiss nicht, 1973 bis 1978, oder so...

*FT: Aber sie sind nicht mit Titeln aufgeführt?*

UB: Sie sind nicht aufgeführt. Bei denen sage ich jetzt nachträglich... Zum Teil sind es auch eher kleine Filmprojekte, die eine installative Präsentationsform hatten. Das sind Filme, die ich heute eigentlich nicht mehr zeige.

*TS: Was müssen wir uns unter diesen Filmen vorstellen? Waren sie auch schon sehr strukturell motiviert?*

UB: Sie waren auch schon sehr strukturell... Es sind schon die Filme, die ich heute nach wie vor zeige und die ich in die Filmographie aufgenommen habe, welche etwas weiterführen, das ich vorher bereits aufgegriffen habe. Wobei es keine Einzelbilder waren, das kam erst später. Aber Kamera im Verhältnis zu Ort – sei es Landschaft draussen, wobei auch hier kulturelle Eingriffe in die Landschaft zu sehen waren... Strukturbilder... Kühe in einer Landschaft, oder ein Weg auf dem eine Figur ein Zeichen setzt. Oder auch Architektur, also städtische Aspekte...

*FT: Weißt du noch, wie du dazu gekommen bist? Woher kam beispielsweise die Kamera? Was waren die Einflüsse? Wenn ich mich nicht irre, gab es ja gleichzeitig einen Kurs an der Kunstgewerbeschule, den du, soviel ich weiss, nicht besucht hast. Du bist nicht als Schüler aufgeführt, trotzdem hast du angefangen, mit der Kamera zu filmen. Woher kam die Kamera, was hat dazu geführt...? Was war das für ein Klima zu jener Zeit?*

UB: Also, das eine war meine Einbindung in die **Kunstgewerbeschule**, neben den Studien an der Universität und dem Interesse für Literatur. Das waren wieder andere Kreise... Dort gab es einen besonderen Kurs für Zeichnungslehrer. Alles, was man im Rahmen der **Kunstgewerbeschule** an Austausch mit anderen Klassen mitbekommen hat, war das Umfeld... [Stockt] Wie soll ich das sagen... Also, meine ersten Anfänge waren eher fotografisch... Vor dem Schritt zum Film... Das war auch schon konzeptuell. Auch da [taucht] der Montage-Gedanke bereits [auf], hintereinander und in beschränkter Anzahl... In der Präsentation ein Nebenan von Bildern... Das waren die ersten Schritte, die ich wichtig finde. Das war auch bereits eine konzeptuelle Herangehensweise... Mitte 70er Jahre habe ich mir dann eine Super 8 Kamera gekauft, wann genau weiss ich nicht mehr... Meine ersten Filme habe ich im Umfeld eines Arbeitslagers gemacht, wie man das damals genannt hat [schmunzelt]. Wenn man eine Weile in **Deutschland** gelebt hat, kann man das eigentlich gar nicht aussprechen. Aber damals hiess das ganz selbstverständlich so. Einmal im Jahr sind alle aus dem Zeichnungslehrekurs für 14 Tage irgendwo hingefahren um projektbezogen zu arbeiten...

*TS: Und dort hast du angefangen zu filmen?*

UB: Dort habe ich, soviel ich weiss, meine ersten Filme gemacht. Ich glaube aber nicht alleine. Konkret kann ich mich an das Lager von 1975 erinnern. Dort gab es auch Gruppenarbeiten mit **Werner** zusammen. Ich habe alleine an einem Projekt gearbeitet. Das sind so erste konkrete Erinnerungen... Ich habe diesen Kurs von **Werner** nie besucht. Der hat, soviel ich weiss, am Samstag Vormittag stattgefunden. Da konnte ich nicht, weil ich dann unterrichtet habe um meine Miete zu bezahlen... [Schmunzelt]

Breitenstein\_1.m4a: 25:58

TS: Darf ich kurz nachfragen, ich verstehe noch nicht ganz: Dein sehr frühes Interesse für strukturelle Fragen, kam das nach einer Entwicklung, während der du vielleicht auch figürlich gezeichnet hast, oder bist du direkt auf diese Schiene gegangen? Was war bei dir der Ausschlag, in diese Richtung zu gehen? Du hast die zwei Filme erwähnt, die dich beeindruckt haben. Eventuell kamen die aber erst später, als du bereits so gearbeitet hast. Was für Künstlerpersönlichkeiten, oder was für Arbeiten haben dich inspiriert? Oder ist das wirklich bei dir selber entstanden?

UB: [Zögert] Gut, die erste Auseinandersetzung war mit der **Klassischen Moderne**, oder dem **Kubismus**. Also, noch in der Jugend... Ein Aufarbeiten... Als angehender Künstler war es dann die aktuelle Kunst, wie **Minimal Art**, **Conceptual Art**, und **Landart**... Das waren die Einflüsse, die man damals verarbeitet und aufgenommen hat...

FT: Das war ja in **Basel** relativ gut repräsentiert, oder? Wahrscheinlich auch im Zusammenhang mit der **Art**. Hat die **Art** in deiner Biographie eine Rolle gespielt?

UB: Insofern, als dass ich mich während dem Studium mit Kunstgeschichte auseinandergesetzt habe. Ich habe mich bis heute für Kunst und ihre Geschichte interessiert. Aber was mich als Künstler inspiriert oder angeregt hat, hat sich dann Schritt für Schritt ins Jetzt hineinverschoben. Das kam auch von aussen, durch Diskussionen mit Kollegen... Der laufende Diskurs...

TS: In der Biographie, die wir haben, lesen wir, dass du 1976 die **Hochschule für Gestaltung** abgeschlossen hast... Hast du dich dann vor allem als Bildender Künstler verstanden, oder warst du in der Zeit vor allem Lehrer?

UB: Nein, wie soll ich sagen... Die Ausbildung zum Zeichnungslehrer war für mich eine Möglichkeit, ein gestalterisches Studium durchzuziehen. Es gab damals in der **Schweiz** keine reine Kunstakademie. Das war die Ausbildung, die [dem] am nächsten kam... Dass ich es abgeschlossen habe, war [eine] pragmatische [Entscheidung]: Um die Möglichkeit zu haben, eventuell zu unterrichten... Aber ich habe nie beabsichtigt, in den Schulunterricht hineinzukommen.

TS: Du hast das also nach dem Abschluss weniger [stark] gemacht?

Breitenstein\_1.m4a: 30:08

UB: Ich habe es nur punktuell gemacht, als Stellvertretung. Man muss ja sein Geld verdienen... [Gleichzeitig] habe ich künstlerische Projekte verfolgt... 1977 hatte ich meinen ersten Auftritt als bildender Künstler in **Basel**.

TS: Mit was für einer Arbeit?

UB: Das war eine Dia Projektion. Fotografisch, Richtung Film... Eine Folge von Dias, die sich konzeptuell mit dem „sich-in-der-realen-Aussenwelt-Bewegen“ befassten. Die Arbeit war Teil eines grösseren Projektes, das in der damaligen **Holzhalle** der **Ostermesse**, also auf dem Platz dort [stattgefunden hat]. Jetzt ist das schon wieder im Umbau. Auf alle Fälle gab es dort so eine alte Holzhalle. Soviel ich weiss, war das eine Kulturinitiative von **Basel**. Da waren Kunstinteressierte von Galeristen, über Künstler

und Filmschaffende dabei. Meine Projektion war abends von aussen sichtbar und hat gezeigt, wie sich die Leute in diesem Aussenfeld bewegen, während man als Zuschauer drinnen gestanden ist und diese Bilder gesehen hat.

*TS: Also Aufnahmen von der unmittelbaren Umgebung dort.*

UB: Also, zum Teil habe ich mich von dieser Bewegung wieder entfernt und bin dann wieder zurückgekommen. Ich bin darauf zu und wieder weg gegangen... Annäherungen und so... [Ich habe] also verschiedene Strategien im bildnerischen Umgang mit dieser Umgebung [verfolgt]. Das konnte man als Zuschauer dann eigentlich selber nachvollziehen...

*FT: War das eine einmalige Veranstaltung?*

UB: Die war einmalig, ja.

*FT: Ja... Und das war 1977? In dem Jahr bist du dann offenbar nach **New York** gegangen...*

*TS: 1978 steht hier...*

*FT: 1977 steht hier...*

UB: Also... Die **Kulturinitiative Basel** war 1977 und soviel ich weiss, bin ich in dem Herbst...

*FT: Was hat dich bewogen, nach **New York** zu gehen? Warum konntest du das überhaupt? Das ist ja auch eine finanzielle Frage. Und wieso gerade **New York**?*

UB: Wie soll ich das sagen... Ich habe einfach noch nach einer Weiterbildung mit einem spezifischen Bezug zu Film gesucht. Ich habe auch nach Filmschulen in **Deutschland** gesucht, in **Berlin** und **München** und mich dort auch beworben. Das mit **New York** hat sich so ergeben. Es gab einen Austausch zwischen der Schule in **Basel** und der **Cooper Union** in **New York**. Ich habe mich auch dort beworben, um innerhalb dieses Austauschs nach **New York** zu kommen. Das hat dann geklappt und war nachträglich, wie soll ich sagen... Es war für mich folgerichtig, wieder an eine Kunstschule nach **New York** zu gehen. Dort gab es den Bezug zum experimentellen Film und alle Zwischenformen von Bildender Kunst mit Medien waren sehr präsent.

*FT: Das heisst, du warst zu dem Zeitpunkt noch in der Schule?*

UB: Ich war nicht mehr in der Schule, sondern hatte den Abschluss bereits gemacht. Das wurde inoffiziell gehandhabt. Insofern war das möglich...

Breitenstein\_1.m4a: 35:06

*FT: Du bist also nicht wegen einzelner Lehrer oder wegen dem Ruf der Schule zur **Cooper Union**, sondern weil es diese Kooperation gab. Erst im Nachhinein hast du dann gemerkt, dass das eine ganz andere Ausbildung war, als wenn man bei der **DFFB [Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin]** oder an eine andere Filmschule*



*gegangen wärst? Du hast die Nähe zur Kunst also nicht eigentlich gesucht, das war ein Stück weit Zufall?*

UB: Als ich mich beworben habe, wusste ich natürlich schon, dass das etwas wäre. Dass dies nun mehr in Richtung Medien Kunst gehen würde... Das war vielleicht auch Ausdruck dieses Zwiespalts zwischen Literatur, also Text und Bilder. Was Anfang der 1970er Jahre auch noch sehr präsent war, war der Druck, politisch aktiv zu sein. Gesellschaftliche Aspekte aufzugreifen und in diesem Feld aktiv zu sein. Also praktisch dieser Primat des politisch-gesellschaftlichen versus dem künstlerisch-bürgerlichen. Das war damals ja auch ein Spannungsfeld.

*TS: Deinem Empfinden nach war es also so, dass man an dich den Anspruch gestellt hat, oder dass es, wenn man künstlerisch Tätig war, in der Luft lag, sich auch politisch zu artikulieren?*

UB: Damals gab es insgesamt einfach ein Interesse, aber auch ein Druck, der auf den Künstler lag, ästhetisch oder bürgerlich, oder so etwas...

*TS: Kannst du dich daran erinnern, wer das damals explizit formuliert hat?*

UB: Nein.

*TS: Das war einfach so eine Stimmung.*

UB: Das war einfach eine Stimmung.

*FT: Jetzt muss ich doch noch einmal nachfragen: Bist du nach **New York** gegangen, weil der Druck dort weniger stark war?*

UB: Nein. [Schmunzelt] Meine Bewerbungen für Filmschulen in **Deutschland** hätten mich eher in Richtung dokumentarischen, engagierten Filmen [geführt]. Von der künstlerischen Seite her wäre ich dort allerdings eher fehl am Platz gewesen. Ich habe bereits in den Bewerbungsgesprächen und in den Aufgaben, die man dort abliefern musste, gemerkt, dass ich dort letztendlich nicht am richtigen Ort gewesen wäre. Ich wollte als Künstler nicht im engeren Sinn politisch tätig sein, sondern indirekt. [Ich wollte] also medienkritisch, auch gesellschaftskritisch, aber ohne konkrete politische Forderungen zu Themen meiner Projekte machen...

*FT: Wie würdest du beschreiben, war das Klima an der **Cooper Union** im Gegensatz zum Klima in **Berlin** oder **München**, Schulen, welche so klar politisch oder dokumentarisch ausgerichtet waren?*

UB: Der Unterschied lag vielleicht eher zwischen **Europa** und den **USA**. Obwohl die Anstöße 1968 von **New York** und der **Columbia University** [kamen]. Aber die Stimmung war einfach offener. Es gab keinen so starken Rechtfertigungsdruck. Wobei das vielleicht auch etwas überspitzt formuliert ist, um dieses Spannungsfeld deutlich zu machen...

*FT: Das gab es ja damals in den **USA** auch. Die Frauenbewegung war extrem engagiert im Film. Die waren nicht weit von dem Ort entfernt, an dem du gearbeitet hast, oder...*

Breitenstein\_1.m4a: 40:11

[Im Hintergrund geht eine Tür auf]

*FT: War es in **New York** einfach pluralistischer, während die Stossrichtung in **Europa** kanalisierter war? Oder hat die **Minimal Art** und die **Land Art**, welche zu einem gewissen Zeitpunkt auch in **Europa** ihre Bedeutung hatten, in den **USA** einen stärkeren Stellenwert? Denn ganz unpolitisch waren die Amerikaner ja auch nicht...*

UB: Nein, überhaupt nicht! Ich denke, es war einfach offener und weniger ideologisch eingengt und zugespitzt. Es gab auch alle möglichen Übergänge und Verbindungen zwischen dem Politischen und dem Künstlerischen. Es gab Zusammenarbeiten in verschiedenen Konstellationen. Einzelne Personen haben das unterschiedlich [miteinander] verbunden. Aber insgesamt war die Situation offener.

*TS: Könntest du uns konkret beschreiben, wie der Unterricht bei der **Cooper Union** ausgesehen hat? Was hat dich in diesem Unterricht zum Beispiel besonders geprägt? Wo hast du profitiert?*

UB: Wie soll ich das sagen... Insgesamt war es ein Problem an die **Cooper Union** zu kommen, weil alle Studenten dort viel jünger waren als ich. Die machen dort ja nicht den Universitätsabschluss, sondern... [Zögert]

*FT: Den **Bachelor**...*

UB: Die haben den **Bachelor** gemacht, genau... Auch die, die den Abschluss bereits gemacht hatten, waren jünger. Noch einmal in diese verschulden Diskurse mit Pflichtaufgaben zu gehen, hat Überwindung gekostet. Das habe ich aber auf mich genommen. Ich musste ja dann auch alles auf Englisch machen. Manchmal musste man kurze Referate schreiben und so... Ich musste ja so oder so mein Englisch verbessern... Ich habe mich einfach darauf geachtet, dass ich Kurse besuchen konnte, die meinen spezifischen Interessen entgegenkommen würden. Das war zum einen der Kurs von **Robert Breer** und seinen Assistenten. Das war eigentlich ein Filmkurs. Wobei das eher Richtung Animationsfilm ging oder eben der Einzelne mit der Kamera... Was der machen kann... Wenn ich mich richtig erinnere, gab es auch eine Videoklasse. Wobei mich dort eher das technische Kennenlernen interessiert hat. Der [Kurs] war auf der gestalterisch-konzeptuellen Ebene wenig anregend. Von der künstlerischen Position her gesehen, war die Klasse von **Hans Haake** [entscheidend]. Der damals bereits seit Jahren oder Jahrzehnten an der **Cooper Union** unterrichtet hat. Gut, er war jetzt auch ein politisch-konzeptueller Künstler. Die Diskussionen in seiner Klasse verliefen grundsätzlich auch auf dieser Ebene. Ob das jetzt anregend oder herausfordernd war... Das besondere in **New York** war, dass man sich praktisch die eigene Ausbildung, das eigene Seminar zusammenstellen konnte. Es gibt ein so grosses Angebot an Möglichkeiten, also Dinge zu sehen, Diskussionen zu hören, in Gespräche hineinzukommen... Man konnte auch ausserhalb der Schule in Workshop-Situationen hineingehen. Das habe ich insgesamt als sehr intensiv empfunden. In **Basel** gab es diese Filmvorführungen vielleicht all viertel Jahr einmal. In den zwei Jahren **New York** konnte ich sowohl in die gesamte Filmgeschichte hineinblicken, also was jetzt spezifisch diesen künstlerischen Film

[anbelangte], oder auch kunsthistorisch zurück bis **Méliès** und **Lumière**, aber die Filmgeschichte, die den Faden der ... **[Wort unverständlich]** aufgegriffen haben bis in die Gegenwart hinein...

*TS: Oder das **Cinema 16**?*

Breitenstein\_1.m4a: 45:29

UB: Alles was es damals gab, ja.

*FT: In welchen Institutionen warst du am häufigsten?*

UB: Also, zum einen sicher in der **Film Anthology Archive**. Dort habe ich mir Stück für Stück alles angeschaut. Ich habe mir also diese Filmgeschichte vom Anfang bis zum Schluss angeeignet, nicht nur über Lektüre. Ich habe wirklich alles gesehen bis in die Gegenwart. Sie haben aber auch häufig aktuelle Dinge gezeigt, zum Teil auch in Anwesenheit der Filmemacher. Eine andere war... Jetzt fällt mir der Name nicht ein... Dort war ich Mitglied. Ich habe dort auch selber...

*FT: Redest du von den Ausstellungen, die im **Millenium** stattgefunden hat?*

UB: Genau. Wie haben sie genau geheissen... [Kurzes Schweigen] **Millenium**... Gut, das muss man nachschauen...

*FT: **Millenium Filmclub**? Ich bin auch nicht mehr hundert Prozent sicher. **Workshop**? Egal...*

UB: Ja, oder vielleicht hat es einfach **Millenium** geheissen... Das war zum einen so eine Art Filmgruppe, es war [aber] auch ein Workshop. Wenn man dort Mitglied war, konnte man den Schneidetisch mitbenutzen, oder eine Kamera ausleihen. Sie haben auch regelmässig Filmveranstaltungen gemacht, oft sogenannten „**Personal Screenings**“. Dort sind Filmemacher gekommen und haben ihre Arbeiten vorgestellt und diskutiert. Zum Teil gab es dann auch Diskussionen, zum Beispiel zwischen **P. Adam Sitney** und **Malcom LeGrice**. Das war ein Ort... Ich konnte in **New York** nicht nur die amerikanische Geschichte, sondern auch die aktuellen europäischen [Filmemacher] sehen. Also sowohl Deutsche oder Österreicher, die ich erst dort wahrgenommen habe. Oder Italiener und Amerikaner aus **Kalifornien**...

*TS: Wollen wir zu den Filmen wechseln, die du in **New York** gemacht hast? Also „Some kind of Panorama“, „Kamera Motion Picture 1 + 2“... Waren diese Teil deiner schulischen Arbeit, oder sind sie ausserhalb entstanden?*

UB: Nein, die sind im Zusammenhang mit der Schule entstanden. Man hat pro Kurs an der **Cooper Union** normalerweise ein freies Projekt gemacht. „Some kind of Panorama“ hatte ich als 16mm Film mit einer Kamera der Schule konzipiert. Der erste geplante Drehort war auch ein Brunnen. Ein breites, flaches Brunnenbecken im städtischen Kontext von **Manhattan**. Als ich dort aber völlig vorbereitet mit Kamera und Stativ angekommen bin, sehe ich, dass da ein Mann im Blaumann stand, der eben den Wasserhahn aufgedreht hat. Der Brunnen hat sich also langsam mit Wasser gefüllt. Ich

hatte [aber] geplant, in dem leeren Becken zu stehen. Das [Filmen] musste ich [daher] leider [vorerst] aufgeben. Später habe ich dann durch Hinweise von **New York**-ortskundigen Künstlerkollegen den Ort gefunden, an dem ich dann gedreht habe. Das war dann mit einer Super 8, weil [nur] das ad hoc möglich war.

Breitenstein\_1.m4a: 50:03

*TS: Da hattest du vorher ein Konzept im Kopf: Du wolltest mir der runden Form spielen. Du hättest ja sonst auch die Situation des einlaufenden Wassers miteinbeziehen können; es also doch dort machen können, [einfach] mit Wasser. Aber du warst ganz klar der Meinung, „nein...“*

UB: Wie soll ich das sagen... Die filmische Struktur war da. Schon in Bezug auf eine gewisse architektonische Situation... Das wollte ich umsetzen. Es ging nicht um die Dokumentation eines Brunnens, oder ein Wasserspiel, oder so... Es gab auch vor der Super 8 [Aufnahme] Skizzen, Erprobungen, die in diese Richtung gingen... Aus dem heraus ist das Konzept entstanden. Das war zum Einen wie du gesagt hast, der Panorama Aspekt. Es war aber auch der Versuch, einen symmetrischen Film zu machen. Obwohl das absurd ist. Einen Film also, in dem die Zeit abläuft, aber der Aspekt der Symmetrie in der Architektur und der Umgang mit der Architektur... Also, die Symmetrieachse, die dann für einen Film auch konstitutiv ist... Insofern merkt man auch, wie stark die konzeptuelle Form von Film präsent war...

*FT: Hat das mit der Symmetrie einen Vorläufer gehabt, oder war das deine eigene Idee?*

UB: Das ist aus meinen eigenen Vorläuferarbeiten herausgewachsen. Es gab bereits in **Basel** viele Auseinandersetzungen mit der Relation von Film zu räumlichen Situationen. Dass man zum Beispiel einen s-förmigen Weg auf einem Hügel zeigt, dass man durch einen Schwenker mit der Kamera die Beziehung zwischen diesem Weg und dem Umfeld verstärken kann... Ein dritter Schritt war dann, diesen Weg mit der Kamera buchstäblich abzufahren. Manchmal in den Kurven, richtet sich [die Kamera] auf die Landschaft, dann schwenkt sie automatisch wieder zurück. Also ein hin und her zwischen Filmrichtung und Gegenstand. So gab es zeitweise auch sehr strenge geometrische Auseinandersetzungen. Zum Teil auch in Form von Dia Projektionen, also in fotografischer Form. Dort gab es auch bereits diese Panorama Sachen... Das ist so aus meiner Arbeit hinausgewachsen...

*TS: Wir haben den Film hier. Wir könnten einen Ausschnitt daraus anschauen, wenn du das sinnvoll findest...*

UB: Habt ihr zusätzlich zu den Informationen, die ihr bereits habt, noch Fragen?

*FT: Ja, es gibt ja hier in diesem **Film** eine Beschreibung ... Die ersten beiden Teile scheinen mir klar. Ich bin mir nicht sicher, ob ich den dritten Teil richtig verstanden habe. Auch auf Grund dieser Zeichnung, die hier drin ist [faltet ein Blatt auf]. Das wäre diese Zeichnung. Der Film hat drei Teile. Er fängt mit einem Schwenker an, beziehungsweise mit einem Pendel. Es richtet sich bis zu 180 Grad aus, wobei die Kamera sich hier immer um ein Grad mehr bewegt. Nach 90 Sekunden wird das Bild, welches du dir als Frontalansicht ausgewählt hast, dann als ein Bild fotografiert. Dieser*

*Teil ist mir klar. Hier wird das Bild immer kürzer. Von 90 Sekunden, zu 89, 88, 87, ... bis hinunter zu einer Sekunde. Dann hat man wirklich ganz nach links und ganz nach rechts geschaut, also Ost und West – jetzt nicht im tatsächlichen Himmelszusammenhang, sondern von der Kamera aus gesehen. Das scheint mir klar. Das zweite Panorama ist ein 360er Panorama. Es ist also nicht auf 180 Grad beschränkt, sondern auf 360...*

UB: Ja, wobei man hier sagen muss, dass dank dieser Symmetrieachse, der gewählten Achse der ersten Richtung also... Die erste Einstellung, 90 raus, dann geht es immer auf die eine Seite raus, 89 auf die andere Seite raus, 88 wieder so..., wieder so, ... Die Länge der Einstellungen wechselt also ständig zwischen links und rechts. Immer tangierend... Bis eben der Blick von West nach Ost im abstrakten Sinn... Und da bin ich dann auch auf einem Bild pro Einstellung unten. Es gibt da so eine Beschleunigung. Und das 360er Panorama, das jetzt folgt, ist auch wieder [aus] zwei gegenläufige Schwenkern [zusammengestellt], die sich durchdringen. Die einzelnen Aufnahmen sind je ein Bild lang.

Breitenstein\_1.m4a: 56:14

*FT: Ja, das ist der Mittelteil. Wo du 360 Grad durch eine rechts- und ein Linksbewegung ineinander verwebst. Jeweils mit ein-Grad Schritten.*

UB: Ja und diese sind verwoben... Sie kreuzen sich kurz, wenn sie im Zentrum sind und laufen dann wieder auseinander. Also, einmal rum, gegenläufig bis man wieder an dem Punkt ist, wo man nach dem ersten Teil war.

*FT: Genau.*

*TS: Soviel ich weiss, hast du das Original dieser Skizze. Könntest du es so vor dich stellen, dass die Kamera etwas sieht?*

UB: So...

*TS: Das hier gehört nicht dazu?*

UB: Das gehört schon auch dazu. Das kann ich vielleicht nachher noch zeigen. Das ist die Partitur, in der alles enthalten ist. Es gab natürlich Vorläuferüberlegungen und Skizzen, aber hier an diesem Punkt wurde es festgefasst. Das war für mich selber während dem Drehen...

*FT: Vielleicht noch etwas näher...*

UB: Man könnte sagen, dass diese Partitur das Drehbuch war. Das bedeutet einfach, dass diese Gradrichtungen festgehalten sind... In welche Richtung ich die Aufnahme...

*FT: Wie viele Grad, und wie viele Bilder gehören zu dieser Gradzahl...*

UB: So, ja. Ich musste mir das aufschreiben. Wenn ich dann etwas gemacht habe, dann praktisch ad hoc. Sonst hätte ich einfach den Überblick verloren... Auch damit ich wusste, was ich noch einmal schießen musste, wenn ich einen Rollenwechsel machen

musste, oder wenn etwas schief gelaufen ist... Es ist eigentlich einfach eine Zahlenliste, die ich abgehackt habe. Aber eigentlich hatte ich jede Einstellung bereits aufgeschrieben.

*TS: Wie beim „ZeilFilm“, von dem wir es wissen, hattest du also schon damals eine Gradmarkierung auf dem Stativ?*

UB: Ja.

*TS: Die du selber gebaut hast?*

UB: Die ich selber gebaut habe.

*FT: Wie muss man sich das genau vorstellen? Das Stativ selber sieht das ja nicht vor. Hast du da einen grossen Kartonring drum herum gebaut, oder...*

UB: Der war nicht so gross. Es gibt ja diese Stelle, die fest ist und wo der Ring dann drüber hinaus läuft. In diesem Bereich habe ich diese durchsichtigen Gradmesser, die man auch in der Geometrie verwendet, ans Stativ montiert. Und einen Zeiger, der über diese Gradezeichnungen hinweg gelaufen ist... Ich habe mir das einfach selber so gebaut. Später beim *Zeil-Film* dann wieder.

*FT: Noch einmal zurück zu diesen Aufzeichnungen: Du hast mit Kugelschreiber deine Partitur geschrieben und hast dann während dem Dreh mit Bleistift gestrichen...*

UB: Ja.

*FT: Kannst du anhand dieser Partitur heute noch erkennen, wo beim Drehen ein Fehler passiert ist und wo... Soviel ich weiss, hast du das ja im Nachhinein, während dem Schneiden korrigiert, oder? Damit es wirklich stimmte...*

UB: Also, ich sehe jetzt hier einfach Stellen mit einem Querstrich und einem Pfeil. Hier, bei 155 sehe ich, dass es bei 154 wieder einsetzt. Ich nehme an, dass ich hier entweder die Rolle wechseln musste und das sicherheitshalber überlappend gemacht habe, oder dass eventuell etwas fehlte... Das Schneiden war nur um eben diese Rollenwechsel zusammenzuhängen oder wenn irgendein Fehler passiert ist... In welcher Art ich das festgestellt habe, dass ich eine Wiederholung gemacht habe...

Breitenstein\_1.m4a: 1:00:24

*TS: Was für eine Kamera hast du hier verwendet?*

UB: Ich glaube, das war meine eigene Super 8 Kamera.

*TS: Was für ein Fabrikat?*

UB: Eine **Canon**.

*TS: Die Einzelbildschaltung...*

UB: Welche ich die Möglichkeit für Einzelbildschaltung hatte, ja.

TS: Hast du sie mit einem Drahtauslöser ausgelöst?

UB: Ja. Also wie bei einem Fotoapparat...

TS: Ja.

UB: Auch bei diesen Einstellungen – ob das 90, 89 oder dann 40 Bilder waren – habe ich nicht mit der Uhr gemessen. Das sind Einzelbilder. Es gibt dann zum Teil auch Zeitraffer...

FT: Genau. Das sieht man...

UB: Man sieht's an den Personen, oder an Lichtwechsel...

FT: Ja... Es gibt zwei Dinge, die ich gerne möchte: Ich möchte, dass du mir den dritten Teil beschreibst. Das dürfen wir nicht vergessen. Zum anderen interessiert mich der Aspekt des Schneidens. Das Wechselspiel also zwischen dir, der du dich einen Tag lang diesem Brunnen aussetzt und so etwas wie eine private Performance machst, die niemand beobachtet hat, die aber tatsächlich stattgefunden hat. Und [auf der anderen Seite] diese Korrektur, die im Schnitt passiert. Für andere Künstler, die Wert darauf legen, dass dieser Aspekt der Performance mit allen Fehlern, die dabei passieren können, weil du keine Maschine sondern ein Mensch bist, [sichtbar bleibt] wäre diese kaum denkbar gewesen. Sie hätten sich dem Schneiden verweigert. Kannst du mir hierauf eine Antwort geben? Was war das Verhältnis deiner eigenen Imperfektion und der Möglichkeit diese Imperfektion durch solche Listen zu minimieren oder kontrollieren und dann aber auch zu schneiden? [Unterbricht sich] Jetzt müssen wir kurz warten...

TS: So... [Man hört Hintergrundgeräusche und das Einlegen einer neuen Kassette]

FT: Magst du noch etwas Kuchen? Der ist von der Bäckerei... [Zu **Thomas Schärer**] Soll ich das anschneiden?

TS: Das wäre super... Schau, ich habe hier dieses Teil... Wir sind hier noch mit materiellen Trägern unterwegs... Alle anderen hätten hier einfach ein File... Ein Audiofile haben wir auch, aber... [Laute Hintergrundgeräusche] So, es kann weitergehen... Wir waren bei der Imperfektion...

FT: Also beim Spielen mit diesen...

UB: Aber vielleicht besprechen wir lieber diesen dritten Teil, sonst vergessen wir das...

FT: Ja.

UB: Das war eigentlich die Verknüpfung der ersten beiden Vorgehensweisen. Es geht dann auch wieder alternierend von links nach rechts, wobei es einerseits darum ging, wieder langsamer zu werden... Also dasselbe Prinzip... Das war 1:2, dazwischen wurde immer das 1:1 aus dem mittleren Teil geschaltet. Diese Einstellungslänge kam also immer wieder dazwischen... Nicht, dass es immer nur links und rechts... Dass es sich nicht zu der anderen Blickrichtung öffnet, sondern sich langsam schliesst... Am Schluss schliesst es sich mit dem Blick auf den Fluss.

*FT: Wenn ich das hier in dieser Skizze des äusseren Ringes richtig verstehe, hast du mit einer Einstellung von zwei Bilderlängen angefangen. Wir sagen jetzt einmal links – ich weiss nicht genau, wo du angefangen hast... Nein, Moment, hast du 180 Grad gegenüber der ersten Sequenz angefangen? Also sozusagen im Süden der ersten Einstellung, oder hast du im Osten und im Westen angefangen?*

Breitenstein\_1.m4a: 1:06:02

UB: Hmm... Da kann ich jetzt auch nur von meiner Skizze ausgehen...

*FT: Hier fängt es an...*

UB: Nein, nein. Es fängt hier an.

*FT: Das heisst, du fängst mit zwei Bildern, sagen wir im Westen an, dann [folgen] zwei Bilder im Osten. Jetzt kommt ein Bild im Westen plus ein Grad, ein Bild Osten plus ein Grad, dann vier Bilder Westen plus zwei Grad, vier Bilder Osten plus zwei Grad. Dann wieder ein Bild Westen plus drei Grad, ein Bild Osten plus drei Grad. Dann sechs Bilder Osten plus vier Grad, sechs Bilder Westen plus vier Grad. Und so wird weitergezählt. Dann kann ich später diese Skizze lesen... Du endest mit 44, beziehungsweise hier komischerweise mit 46...*

UB: 46, das waren die hinteren...

*FT: Da fallen zwei zusammen...*

UB: So, dass es hier... Dass, wenn es hier wirklich die mittlere Achse ist, es da bis zu 46 geht...

*FT: Und das gibt dann auch.... Du sagst ja selber, dass das letzte Bild dann wieder länger ist: 90...*

UB: Das letzte Bild ist grob gesagt halb so lang wie die erste Einstellung. Also...

*FT: Im Text in der **Film Front** sagst du aber, das Panorama ende mit einem 90 Grad Ausblick auf einen Fluss. Die einzige Durchsicht also, in diesem... Das ist ja wie ein Topf, in dem man drin ist... Das war jetzt nicht die südliche Position dieser Kamera?*

UB: Jetzt bin ich verunsichert...

*TS: Wollen wir es nicht einfach am Film selber anschauen? Gut, das ist eben nicht der ganze...*

UB: Nein, es ist nicht der ganze. Das müsste ich selber noch einmal verifizieren...

*FT: Man kann ja vieles am Film selber verifizieren. Aber was mich interessiert, ist, ob die 90 Bilder, die du am Schluss noch zeigst, die ja sozusagen die Symmetrie wieder herstellen – am Anfang waren es 90 Bilder... Diese Symmetrie verstehe ich. Hast du die ganze Anlage so ausgerichtet, dass das letzte Bild, das ja in den, sagen wir Süden, zeigt, tatsächlich dieser Ausblick ist, oder hast du nach dieser ganzen Skizze, die wir hier haben, noch eine 90er Einstellung auf einen komplett anderen Winkel gedreht?*



UB: Nein, der letzte Blick ist gegen Süden. Das ist auch der einzige Ort, wo man aus dieser Architektur auf einen Fluss hinaussieht.

*TS: Das heisst, dieses letzte Bild hat das erste vorgegeben, weil dieses ja genau 180 Grad in die andere Richtung gegangen ist... Der erste Blick wird also von Anfang an von der letzten Einstellung vorgegeben?*

UB: Ja, das war bewusst so gewählt, dass es sich aus dem Geschlossenen langsam öffnet und sich dann an der Stelle wieder schliesst, wo es offen ist...

*FT: Genau. Ich frage deshalb so vehement nach, weil es mich immer interessiert, an was sich solche runden Situationen ausrichten. In diesem Fall ist es die letzte Einstellung, welche die Richtung des ganzen Films vorgibt. Dann habe ich, denke ich, diese Zeichnung verstanden. Sie ist sehr schön. Was du vorhin hochgestreckt hast, war dein Notizbuch aus dieser Zeit, oder?*

UB: Ja, das war praktisch mein Arbeitsbuch.

*FT: Ja... Kannst du noch ein wenig vor der Kamera darin blättern? Es ist gut, zu sehen, wie du gearbeitet hast. Was den Film „Some kind of Panorma“ betrifft, oder das war jetzt „Camera Motion Picture“...*

UB: Das sind Skizzen dieser Architektur von *Some kind of Panorma*.

[Schweigen. Man hört das Blättern]

Breitenstein\_1.m4a: 1:10:38

UB: Das ist etwas anderes, glaube ich...

*TS: Das war soviel ich weiss noch „Motion Picture“...*

*FT: Es sieht zumindest so aus...*

UB; Ja, das sind Überlegungen, die Richtung *Camera Motion Picture 1* [gingen]. Überlegungen zum Film... [zögert] ... Wie hiess der...? *Filmstreifen*...

*FT: Mhm... Hier steht „optical printer“. Hier hast du also auf das reagiert, was dir in der Schule zur Verfügung stand...*

UB: Nein, einen optical printer habe ich nie benutzt. Ich habe mir auch die ganzen film-technischen Fachbegriffe in **New York** angeeignet. Insofern...

*TS: Interessant ist ja, dass es wirklich viele Zeichnungen und Zahlen in diesem Büchlein gibt und relativ wenig Text.*

UB: Es ging eben oft um Bilder und Vorgehensweisen und nicht um Geschichten.

*FT: Du hast dann deine eigenen Notationssysteme entwickelt für diese Art von Filmen.*

UB: Ja.

*FT: Andere Künstler und Filmemacher haben dieses Konzipieren eines Filmes und das Zeichnen dieser Notationen selbst bereits als Kunstproduktion empfunden. Sie werden heute zum Teil auch ausgestellt. **Paul Sharits** ist so eine Fall... Es gibt heute Ausstellungen in denen tatsächlich diese Partituren für Filme gezeigt werden... Bei dir ist das jetzt einfach ein Büchlein. Es zerfällt beinahe... Hast du es jemals übertragen, sowie in einem Filmvermittelnden Impetus, oder ist das für dich... Du hast ja später auch unterrichtet. Konntest du vielleicht da...? Hast du das vielleicht an einer grösseren Tafel nachgezeichnet...? Hast du es noch mal in einer anderen Form umgesetzt? Hast du es selbst vielleicht sogar als Kunstform angeschaut?*

Breitenstein\_1.m4a: 1:17:38

Zeit in Breitenstein\_1.wav Datei: 1:13:11

UB: Nein, ich glaube nicht, dass ich diese Form noch einmal in einer anderen künstlerischen Form umgesetzt habe... Gut, **[Paul] Sharits** hat seine Filme jetzt zum Teil auch als Streifen hinter Plexiglas... Da kann man auf eine Art auch eine Partitur als Bild ablesen. Ich habe es eher dokumentarisch gemacht, damit man die Struktur eines Filmes ablesen konnte. Insofern gibt es auch eine kleine Collage mit Ausschnitten des Filmes, die man auch als Bild lesen kann. Ich habe es eher als vermittelndes Medium genutzt, nicht als künstlerisches Bild...

*FT: Könntest du das genauer erklären? Sprechen wir jetzt von einer Schautafel oder von einer Vitrine in einer Ausstellung?*

UB: Nein, ich habe das einmal in einem Katalog reproduziert, also in Buchform. Ich wollte sie jetzt im **Filmfront** Buch noch einmal als Doppelseite einsetzen, nur ist es hier wegen Druckproblemen nicht so sichtbar geworden.

*FT: Aber du hättest sie zu Hause? Hast du sie damals gemacht oder jetzt?*

UB: Die habe ich irgendwann in den 1980er Jahren einmal gemacht. Die gibt es auch in anderen Publikationen... Im Original ist das eine kleine Collage mit den wirklichen Filmstreifen. Das waren Abfallprodukte, die durch dieses Zusammensetzen [entstanden sind]. An denen kann man die Struktur zu einem gewissen Grade auch ablesen.

*FT: Aber in den Kunstbereich wolltest du mit solchen Objekten nie, oder? Für die Kunstszene ist ja eines der Probleme am Film, dass er nicht Objekthaft ist (ausser man macht eine Installation). Das war ein Weg, als Filmemacher ein Objekt zu schaffen, das dann auch ausgestellt werden konnte. Das hast du nie gemacht, oder?*

Breitenstein\_1.wavDatei: 1:15:45

UB: Nein, ich war immer mit den Filmen selbst im Kunstkontext. Das war das Medium, das ich gesucht habe. Das war meine Ausdrucksform. Ich habe bewusst nur mit diesem Medium gearbeitet. Gut, in Bild Form... Ein Teil vermittelt sich, andere Aspekte würden wiederum nicht sichtbar oder erfahrbar. Das muss in der Zeit laufen und im Fall des *Zeil-Films* mit Ton.

*TS: Das [Thema] können wir vielleicht auch beim Film selber noch einmal aufnehmen. Aber mich interessiert es auch generell: Diese Notationen, die strukturellen Ideen sind in allen deinen Filmen sehr wichtig. Die Idee, also das Konzept ist sehr zentral. Was kommt für dich dazu, wenn du das tatsächlich realisiert hast, wenn du es siehst? Es gibt ja Künstler, die sagen, „das Konzept ist das wichtigste. Ich muss es gar nicht mehr realisieren.“ Das ist bei dir sicherlich nicht so. Was ändert sich rückblickend zu deinem ursprünglichen Konzept, wenn du zum Beispiel „Some kind of Panorama“ siehst? Ändert das auch deine Sichtweise auf das Konzept? Du hast ja mal gesagt, dass du die Welt mit Film entwirfst und ordnest.*

UB: [Kurzes Schweigen] Im übertragenen Sinne entsteht ja immer ein Bild der Welt. Nicht ein Abbild... Ich hatte auch andere Filme, bei denen die Performance dazu gehörte, wo der Prozess ein Teil davon war und sichtbar werden sollte. Wenn es dann gewackelt hat, dann wackelte es eben. Das war dann ein Teil davon. Aber bei *Some kind of Panorama* oder beim *Zeil-Film* gab es Vorläufer Arbeiten oder Skizzen. Schritte, die in diese Richtung gingen. Das Konzept entstand aufgrund dieser Erfahrung. Aber es entstand im Hinblick auf ein sinnlich erfahrbares Bild. Film ist Bild in Zeit. Dieses Spannungsfeld zwischen Architektur im Raum und einem flachen Bild bei dem die Zeit abläuft... Zum Teil lege ich das durch das Konzept fest. Dann gebe ich eine Richtung vor und habe eine bestimmte Erwartung, ich erhoffe mir etwas. Ich schaffe dann ein Setting, in dem diese Reibung zwischen dem Dreidimensionalen und dem Bild-in-der-Zeit entsteht. Hier ist ein Aspekt genau festgelegt, es bleibt aber auch etwas offen. Das bleibt eine Überraschung. Da sehe ich erst im Nachhinein, was genau passiert. Ich versuche das natürlich durch Vor-Erfahrungen in eine Richtung zu lenken, die mich interessiert, oder die ich als sinnliches Erlebnis, als Blick auf die Welt für mich und für andere ermöglichen möchte.

*TS: Die Erwartung, die hast, wenn du ein Konzept entworfen hast und das anschließende sinnliche Erlebnis, interessiert mich. Was tut das? Kannst du hier noch präziser werden? Was hast du zum Beispiel durch „Some kind of Panorama“ möglicherweise über den Ort herausgefunden? Was hat die Verwirklichung dieses Konzepts mit dir gemacht? Hatte das Rückwirkungen?*

Breitenstein\_1.wav Datei: 1:20:48

UB: Zum einen wird man durch so einen Film gezwungen, sehr viel Zeit an einem Ort zu verbringen. Das waren, soweit ich mich erinnere, zwei Tage. Die Lichtveränderungen, das Kommen und Gehen von Menschen... Alleine dadurch erlebt man eine solche Situation noch einmal anders. Der andere grundlegende Aspekt ist [die Frage], in wie weit sich diese Symmetrie in ein zeitliches Hintereinander umsetzen lässt. Oder auch dadurch, dass ich etwas aus dem Zentrum dieser runden Architektur herausgehe, aus dieser Achse... Wie ich das in Bezug auf die Offenheit oder Geschlossenheit der Architektur eröffne, Blicke gebe, am Ende einen kurzen Glimps des Ganzen gebe... Schon ist es vorbei und es geht langsam in diese Öffnung hinein... Die Erfahrung dieses zwischen Medium und Bild Vermittelnden habe ich auch erst hinterher. Auch beim Schauen des Filmes passiert noch einmal etwas, das ohne diesen Film weder für mich, noch für andere möglich wäre.

*TS: Könntest du noch genauer ausführen, was in Bezug auf den ursprünglichen Ort, wo du das Konzept entwickelt hast, passiert, wenn du dir zum Beispiel „Some kind of Panorama“ anschaust? Du hattest ja auch einen Blick auf einen Ort, der sich dann eventuell durch die Umsetzung des Konzepts ändert.*

UB: Zum einen kannst du beim Film bestimmen, dass man am Anfang nur das sieht: Also Richtung Norden. Das ändert sich erst langsam wieder, wenn du hineinkommst und dann rechts wieder hinaus... Das ist eine ganz andere Wahrnehmung. Das andere ist die Architektur. Die hat zum Einen etwas zentral Symmetrischen, zum Anderen aber auch etwas axial Symmetrisches, weil es zwei Ausgänge gibt. Wenn sich diese im Film nun durchdringen oder spiegeln, ist das eine ganz andere Erfahrung, als wenn du dort stehst und sagst, „Ah, hier drüben hinter dem Bogen geht eine Treppe hinauf und dort hinten auch.“ Wenn man beide Seiten in Anführungszeichen „gleichzeitig“ sieht und es diesen Spiegelungseffekt gibt, der diesen Arkaden-Moment hat – also einen architektonischen Moment: von den Säulen aus gibt es zwei Bögen, vom Bogen aus gibt es zwei Säulen... Dadurch kommt es im Film noch einmal zu einem Spiegelungseffekt. Es entstehen also neue Wirklichkeiten, die aber nur im filmischen Bild wirklich sind. Also letztendlich in der Wahrnehmung des Filmes. Am Ort selber gibt es sie in dieser Form nicht. Der Ort selber produziert diese Art des Sehens nicht aus sich selber heraus.

Breitenstein\_1.wav Datei: 1:25:16

*FT: Es ist auch eine Verkomplizierung des Ortes. Ich kenne ihn nicht, aber es scheint mir eine sehr simple Situation: Man kommt hier hinein und erfasst sie sofort. Man ist in einem runden Saal, oder in einem runden... Was ist es?*

*TS: ...ein Platz...*

*FT: ... ein Krater eigentlich... Man erfasst diese Symmetrie, die abgesehen von den Ausblicken fast vollkommen ist, mit dem Körper sofort. Du entscheidest, dich nicht ins Zentrum des Kreises zu stellen, sondern leicht exzentrisch. Das ist auch bereits „Some kind of Panorama“. Dadurch, dass sich deine Kamera immer um sich selber dreht, bildet sie ein neues Zentrum in diesem runden Gebiet. Gleichzeitig wird dieser Panorama-Schwenker mit links – rechts, links – rechts durchbrochen. Auch hier kommt es also zu einer Verkomplizierung. Es ist so etwas wie die Auflösung der Selbstverständlichkeit eines Ortes, die in der realen Architektur selber nicht stattfinden kann, sondern nur in dieser Übersetzung in ein Bild. Hier findet eine andere phänomenologische Wahrnehmung statt, die sich auf das reduziert, was gezeigt wird. Das ist eine Strategie die im Umgang mit allem... Du hast im ersten Teil erzählt, dass du bei einer Messe eine Dia Arbeit gemacht hast, die Orts-spezifisch war. Dort hast du den Aussenraum der Messe fotografiert und diesen dann auf den Aussenraum der Messe projiziert. Auch das ist ein künstlerisches Reagieren auf einen Ort. Ein Künstler, der auf einen Ort reagiert und damit versucht, etwas Neues zu schaffen.*

UB: Ja... Es geht eben nicht um die Dokumentation des Ortes. Dann hätte ich zeigen müssen, dass sich oben an der Strasse ein Roundabout befindet, also eine Art Kreuzung...

*FT: Eine Art Mittelverkehr also...*

UB: Ja. Der steht ja auch im Gegensatz zu diesem eigenartigen Raum. Wenn man **New York** nicht kennt... Oder wenn man nicht weiss, dass es dann hinunter zu einem Fluss geht, wo sich ein kleiner Hafen befindet... All das wird nicht gezeigt.

*FT: Darf ich noch einmal auf meine Frage von vorhin zurückkommen: Das Verhältnis der Performance... Vorhin hast du es ganz kurz angesprochen. Wie wichtig ist für dich diese Performance an Ort, der Moment des Handelns im Gegensatz zu dem Resultat das du zeigen möchtest?*

UB: Die Performance selber ist einfach notwendig, damit das Resultat entstehen kann. Gut, theoretisch könnte ich jemand anderem diese Partitur in die Hand drücken und genau erklären, wie es funktioniert. Es jemand anderen machen lassen... Wobei es eben doch immer auch spontane Entscheidungen vor Ort gibt. „Wo genau stelle ich die Kamera hin?“ Das entscheidet sich beim Schauen. Oder: „Mache ich Aufnahmen wenn sich eine Gruppe von Leuten hier aufhält? Wie gehe ich mit Wolken, Sonne und Schatten um?“ So gibt es Momente, bei denen man entscheidet, „Doch, ich mache einfach weiter. Das gehört dazu, ist Teil dieser Reibung,“ oder „Hier kommt jetzt etwas, das das sprengen würde.“ Weil es eben nicht ein Prozess ist, der sich selber dokumentiert. In *Some kind of Panorama* war die Situation ja relativ ruhig, es gab relativ wenige Leute. Diese habe ich auch machen lassen. Ich war innerhalb dieses Brunnenbeckens, man hätte also einen Schritt machen müssen, um zu mir zu kommen. Beim *Zeil-Film* gab es Leute, die gedacht haben, ich sei ein Geometer, oder so etwas ähnliches. Mit Messgeräten, und der in diese Richtung schaut... Ich denke, so bin ich wahrgenommen worden... Zwei Tage lang war ich da. Wie soll ich sagen... Es ist eine extreme Situation, der man sich unterzieht. Physisch, körperlich, mental, von der Konzentration her... So lange an einen Ort festgebunden zu sein und das durchzuziehen... Das ist schon eine Extremsituation, aber es geht nicht... Wie soll ich sagen... Es gibt ja auch Künstler, die solche physischen Extremsituationen zum Thema machen und so Situationen herstellen. Aber hier verschwindet das eigentlich wieder. Es ist als solches nicht sichtbar. Aber diese Energie, der Aufwand an Zeit, Energie und Konzentration, fließt in den Film hinein. Dass das alles Einzelbilder sind, das Kommen und Gehen... Wenn man nur den Schwenk machen würde, wäre das etwas ganz anderes... Das geht in Form von Feinstoff als Energie in den Film hinein. Es geht nicht immer darum, Form selber sichtbar zu machen. Das steht alles im Dienste des Filmes, den man anstrebt.

Breitenstein\_1.wav Datei: 1:31:52

*TS: Du hast vorhin Menschen erwähnt: Nimmt man diese auf, oder nicht? In deinen Filmen kommen immer Menschen vor, aber sie sind fragmentiert und ein wenig ephemere. Ausser im „Tagesfilm“, in dem es einen zentralen Darsteller gibt. Verstehst du dich eher als eine Art Architekturfotograf, der wartet bis die Menschen weg sind und das Bild leer ist? Was für einen Stellenwert haben Menschen in deinen Konzepten? Stören sie den Kreis eher oder findest du es eben gerade wichtig, dass sie da sind? Du hast vorhin von Reibung gesprochen...*

UB: Die ersten Projekte waren eher so etwas wie **Land Art**. Da ging es um Landschaften und zivilisatorische Spuren in ihnen. Menschen waren hier indirekt beteiligt, da sie diese ja gemacht haben. Ich war da so etwas wie ein Spurensucher. Auch im städtischen

Bereich ging es bei den ersten Projekten zum Teil eher um Architektur und Räume. Das hat sich dann zunehmend verschoben. Beim *Zeil-Film* ging es nicht nur um die Architektur, sondern auch um das Leben und die städtische Energie, die sich dort abspielte. Dass es gleichzeitig eine Baustelle war und eine Shoppingmeile... Und Büros, also im Zentrum der Stadt wo alles parallel zur selben Zeit passiert. Grundsätzlich formuliert ging es hier also mehr darum, die Energie einer Stadt [festzuhalten]. Das habe ich in **New York** auch stark erlebt, in **Frankfurt** selber [aber] nicht mehr so gespürt. Dort habe ich nach einem Ort gesucht, an dem alles zusammengekommen ist. Zum Einen Architektonisch, [ein Ort, wo] die Hochhaus Skyline, aber auch die historische Stadt sichtbar war und wo die Bankenstadt, die Einkaufsstadt, die Stadt im Umbruch und der Verkehr... Ein Ort also, wo sich möglichst viel gebündelt hat. Es war der Versuch, diese Energien im Film zusammen zu bringen. Also nicht nur die Architektur geometrisch zu sezieren, sondern auch diese Energie einzufangen. Als dokumentarischer Film hätte ich mir das nicht vorstellen können. Dokumentarische Aufnahmen des Ortes hätten das nicht erfasst, was mich interessiert hat.

Breitenstein\_1.wav Datei: 1:35:52

*FT: [Kurzes Schweigen] „Some kind of Panorama“ und „Zeil-Film“ sind sehr verwandt. Sie haben dieselbe Grundlage eines Kreises, in „Panorama“ ist es ein runder Raum. Ich habe eine technische Detailfrage zum „Zeil-Film“, der ja eine ähnliche Struktur hat, einfach nicht einzeln überarbeitet. In diesem Text steht, dass du kontinuierlich fünf [unterschiedliche] Bilder gefilmt hast und dann jeweils Einzelbild Schaltungen [gemacht hast]. Die fünf Einzelbilder interessieren mich: Wie war es technisch möglich, fünf Einzelbilder mit dem Motor zu filmen? Man merkt, dass der ganze Film diese Taktung hat: Im Moment, da der Motor anläuft, verschiebt sich der Bildstand leicht. Dann gibt es einen kleinen Ruck im Bild.*

UB: Ja, ja. Es war technisch natürlich nicht möglich, genau fünf Bilder...

*TS: Manchmal sind es auch vier...*

UB: Nein, es sind schon immer...

*TS: Wir haben die Einzelbilder angeschaut und gezählt.*

*FT: Also zum Teil... Wobei man ja da nie ganz sicher sein kann, da wir ja nur eine digitalisierte Version hatten.*

UB: Ja... Ursprünglich waren sogar sechs Bilder pro Sekunde geplant... Ich habe immer ein wenig mehr aufgenommen...

*TS: Und dann hast du geschnitten...*

UB: Ungefähr diese... Das war mit der **Beaulieu**, da sieht man wie viele Bilder [man aufgenommen hat]. Aber natürlich habe ich so [gefilmt], dass es vielleicht sechs oder sieben [Bilder] waren.

*FT: Und danach hast du sie geschnitten?*

UB: Danach kam noch dazu, dass es durch den Wechsel vom Normalfilmen und dem Einzelbild-Modus zum Teil Blitzer gegeben hat. Also von diesen „mindestens sechs“ waren am Ende „mindestens fünf“ übrig... Meiner Erinnerung zu Folge müssten es neben den Normalbildern eigentlich schon immer mindestens fünf Bilder sein.

*FT: Ich habe dann angefangen zu zählen um zu sehen... Man könnte ja von acht Phasen sprechen bis die 360 Grad erreicht sind. Das ist jetzt rein rechnerisch, aber ich habe mich dann wirklich gefragt, wie **Urs Breitenstein** 1981 auf fünf Bilder kam. Denn wenn ich pro Phase fünf kontinuierlich gefilmte Bilder zähle, plus 44 Einzelbilder, komme ich auf 49 Bilder, eine komplett un-filmische Zahl. Wenn du dich hingegen für vier kontinuierliche Bilder entschieden hättest und dazu 44 Einzelkader bis die 45 Grad erreicht sind, beziehungsweise die 90 Grad und so weiter... Dann wären es genau 48 Bilder, genau zwei Sekunden und du hättest für jede Umdrehung genau 16 Sekunden gebraucht. Von der Struktur her wäre das sehr viel filmischer gewesen.*

UB: Wobei das Festlegen dieser Dauer, eigentlich [mit der Frage] zu tun hatte, wie viel es braucht, damit man diese Bewegung auch wirklich sieht. So bin ich auf die Größenordnung von ungefähr sechs gekommen. 44 plus sechs wären 50 gewesen, also zumindest eine runde Zahl. Aber das Entscheidende war die Kürze, damit es brach, das Rhythmische und Schnelle, so dass es wirklich ein kurzes Innehalten ist, das aber etwas Rhythmisches beibehält. Damit es in einem Rhythmus blieb, durfte es also nicht zu lange sein. Die Frage war, wie lange es mindestens sein musste... Das war dann die Größenordnung dieser sechs Bilder, die laut Partitur geplant gewesen waren. Diese sind aus technischen Gründen auf fünf reduziert worden.

Breitenstein\_1.wav Datei: 1:40:35

*FT: Einfach um das noch einmal auf Band zu haben: Du hast geschnitten? Dieser Film ist, wie „Some kind of Panorama“ am Schneidetisch perfekt konfektioniert worden.*

UB: Ja. Wie gesagt, ich habe Fehler gemacht. Durch dieses stundelange [Arbeiten] passieren Konzentrationsfehler. Dann gibt es Rollenwechsel und... Also, insofern war klar, dass ich das zusammensetzen werden würde. Dann gab es auch die Blitzer... Es war sogar so, dass... In der Partitur gab es einen Einleitungsteil, der nicht der filmischen Wahrnehmung entsprochen hat, die ich erwartet hatte. Darauf habe ich reagiert und einen ganzen Teil herausgeschnitten. Das war ein Vorlauf...

*FT: In deinem Interview im **Wolkenkratzer** sagst du, dass du die Eröffnung des Filmes anders geplant hattest und dass du das in der fertigen Fassung dann gekippt hast.*

UB: Ja, genau. Ich habe also reagiert und einen ganzen Teil nicht mit in den Film aufgenommen. Das restliche Schneiden entsprach dieser Partitur. Das ist vielleicht ein wenig so, wie wenn man ein musikalisches Werk umsetzt. Man sagt, hier gibt es einen Schnitt, fängt noch einmal an und setzt es dann zusammen.

*TS: Es ist eigentlich wie...*

[Wird von einer Frau unterbrochen]

Breitenstein\_1.wav Datei: 1:42:47

UB: [Der Film] ist insofern als auch geschnitten, aber einfach im mechanischen Sinn. Dazu kam die gestalterische Entscheidung, die Einleitung nicht im Film mit aufzunehmen.

*TS: Was beim „Zeil-Film“ neu dazukam war der Ton. Dieser wurde auch sehr strukturell einem Konzept folgend eingesetzt, das beim fertigen Film eine ziemlich aggressive Wirkung hat. Zumindest habe ich es als ziemlich gewalttätig und gelinde gesagt unsinnlich empfunden. Wolltest du mit dem Ton eine Aggressivität ausdrücken? Oder was hast du dir bei der Tonspur überlegt?*

UB: Nein, nicht Aggressivität. Es ging eher wieder um Intensität, die an einem gewissen Punkt natürlich einen aggressiven Aspekt hat. Urbane Energien können sich ja zum Teil auch so verdichten, dass es zu viel wird. [Kurzes Zögern] Es gab verschiedene Konzepte, oder auch Arbeitsschritte, die ich in verschiedene Richtungen ausprobiert habe. Mit Richtmikrofon, oder... Ich habe dann auch gemerkt, dass sich das nicht so trennt wie im Bild. Das Bild war relevant und die Tonaufnahmen habe ich über den Tag verteilt in Form von Stichproben gemacht, um dieses Aufschwellen von Aktivität und das anschließende Abnehmen [festzuhalten]. Im Bild habe ich gar nicht versucht, das aufzunehmen.

Breitenstein\_1.wav Datei: 1:45:10

In der Praxis hat sich gezeigt, dass es dann [plötzlich] „Zack“ macht und ein Tonlevel ist da, dann macht es „Zack“ und er ist weg. Es war dann so, dass es unter diesen Tonaufnahmen eine gab, die die Intensität hatte, welche ich damals wahrgenommen habe. Sie hat die Vielfalt und die Verdichtung, die ich auch im Bild angestrebt habe, aufgenommen. Es gibt hier Leute, die auf Kieselsteinen vorbeischieben, es gibt die Markleute die rufen, aus der Ferne hört man die Kirchenglocke – den Turm sieht man ja auch an einer Stelle – aus der Distanz gibt es Baulärm... Aber vieles hat zudem etwas Rhythmisches an sich. Ich habe mich dann entschieden, dieses Stück Ton um Ton zu nehmen und wiederum zu rhythmisieren und zu strukturieren... Da waren auch Vorerfahrungen von *Some kind of Panorma* [relevant]: Stück für Stück einen Ort oder eben Stück für Stück eine Tonspur zugänglich zu machen. Das Stück [Ton]Material war natürlich kürzer als der gesamte Film. Insofern hätte ich es nicht darunter legen können. Ich habe dann folgendes gemacht: Der Film hat ja diese in Anführungszeichen „Geschwindigkeitsstufe“. Ich habe also pro Geschwindigkeits-, oder Dynamikstufe des Filmes immer ein Stück aus dem Ton benutzt. Die erste Hälfte des Tonmaterials für das erste Panorama, dann ein nächstes Stück, und ein nächstes... Es kommt also immer neues Tonmaterial dazu und das letzte Stück ist dann die zweite Hälfte, die völlig anders ist, als der erste Ton. Gerade diese Bildteile sehen identisch aus, obwohl sie anders entstanden sind.

*TS: Das war ja die Zeit, in der du in der **Städelschule** in **Frankfurt Kubelka** assistiert hast, wenn ich mich richtig erinnere. Inwiefern hat **Kubelka**, der ja damals bereits ein sehr bekannter experimenteller Filmemacher war, dich in deiner Arbeit beeinflusst?*



UB: Der *Zeil-Film* war vielleicht so etwas wie mein letzter **New York** Film, wo also Erfahrungen von *Some Kind of Panorama* und auch von *Filmstreifen* eingeflossen sind. Die Erfahrung, etwas umzukippen, ob die Streifen jetzt aufwärts gehen oder plötzlich hinunter... Bei **Kubelka** ging es um eine ganze Bandbreite von Auseinandersetzungen: von Konzeptuellem, von Partituren, oder auch der Aspekt der Montage... Also filmisches Material zu untersuchen und dann [in einem nächsten Schritt] zu einer Form zu führen. Die Formgewinnung findet [hier] durch Montage statt, sie entsteht durch die Arbeit am Schneidetisch.

*TS: Und dieser Prozess war durch die Begegnung mit **Kubelka** beeinflusst?*

Breitenstein\_1.wav Datei: 1:50:14

UB: Mir war diese Art des Filmemachens natürlich auch vorher schon bekannt. In **New York** hatte ich auch bereits Beispiele davon gesehen. Aber der *Tagesfilm* war eine Mischung von zwei Vorgehensweisen: [Es gibt einen] konzeptuellen Ansatz, der zur Bildgewinnung führt: Es soll sich alles im selben Fenster abspielen, immer dasselbe Quadrate. Das war vorher festgelegt. Auch den gleichen Vorgang mehrmals wiederholt aufzunehmen... Anschliessend habe ich dieses Material aber bearbeitet. So habe ich beide Vorgänge gewählt.

*TS: Ausgegangen sind wir ja vom Einfluss **Peter Kubelkas**. Würdest du sagen, dass der „Tagesfilm“ von ihm beeinflusst war, oder ist diese Entwicklung auch relativ autonom passiert?*

UB: Also, den Film selber habe ich später gemacht. Aber in dieser Filmklasse bei **Kubelka** in **Frankfurt** gab es einfach diese intensive Auseinandersetzung mit der Vorgehensweise des Schneidens und Verdichtens von Filmmaterial. Auch 16mm am Schneidetisch... Das war einfach eine starke Praxis. Ich habe mich in der Zeit stärker mit dieser Vorgehensweise auseinandergesetzt als in den zwei Jahren in **New York**. Damals hat mich das Andere mehr interessiert. Die Zeit bei **Kubelka** hatte also einen indirekten, oder einen grundsätzlichen Einfluss.

*FT: Kannst du uns ein Beispiel für so eine Lernsituation nennen? Gab es einen Moment der geblieben ist, aus der Lehre bei **Kubelka**, der die Arbeitsweise verdeutlicht, die er den Schülern mitgeben wollte?*

UB: [Überlegt kurz] Es gab oft die Situation, dass man zusammen am Schneidetisch gesessen ist. Er hat dann auch seine Filme verdeutlicht, hat auf Dinge aufmerksam gemacht... [Das geschah] zum Teil auch während öffentlichen Veranstaltungen... Er hat aber auch Arbeiten von Studenten am Schneidetisch angeschaut. Er hat also geschaut, was da genau passierte. Das war eine der Grundsituationen in diesem Unterricht.

*FT: Stimmt deiner Meinung nach das, was man so hört: Dass der Unterricht bis zum Bild hinunterging? Kontrolle über den Film also, bei der nicht die Einstellung die kleinste Einheit bildet, sondern wo man tatsächlich den filmischen Frame kontrollieren muss um ein perfektes Ergebnis zu erreichen.*

UB: Er hat die Meinung vertreten, dass das Einzelbild die kleinste Einheit des Filmes darstellt – schon rein technisch – und, dass man einen Film mit diesem Bewusstsein behandeln sollte. Das bedeutet nicht, dass man immer nur Einzelbild-Filme machen sollte, aber dass 24 Mal pro Sekunde die Wahrheit des Filmes ist. Das war ja der Ansatz von vielen, dass man nicht von einer Szene oder einer ganzen Einstellung, die vielleicht eher narrativ, oder als Szenario das vor der Kamera inszeniert wird, als Einheit [sehen sollte], sondern dass man von dem Wissen ausgehen sollte, dass man pro Sekunde 24 Mal eine Entscheidung treffen kann. Man kann natürlich auch die Entscheidung treffen, dass 24 Mal... So interessant das auch ist, kann man es nun x-mal wiederholen, bis es nicht mehr interessant ist... Oder nur ganz kleine Veränderungen von einem Bild zum anderen [stattfinden]. Aber man kann diese Entscheidung 24 Mal treffen...

*TS: Mhm... Ich würde vorschlagen, dass wir eine kurze Pause machen. Wir haben dich jetzt bereits ziemlich lange ausgehört...*

Ende Breitenstein\_1.wav Datei: 1:56:14

Breitenstein\_2.m4a: 0:00

UB: Gut, der ist jetzt abgelehnt worden, oder nicht programmiert worden.

*FT: „Camera Motion Picture 2“?*

UB: Ja... Ich habe dann 1981 auch den *Zeil-Film* eingereicht. Der blieb in **Bern** im Zoll hängen und ist erst in **Solothurn** angekommen, als die Aussortierungen bereits vorbei waren. Darum wurde er auch nicht programmiert. Sie haben es dann im [Salon de] **Refusé**...

*FT: Aber das war nicht in **Solothurn**, oder?*

UB: Doch, doch, das ist in **Solothurn** parallel zum Hauptprogramm [gelaufen].

*TS: Zum Teil wurde das von den Filmemachern selbst organisiert... Und dort warst du anwesend?*

UB: Nicht-programmierte Filme laufen zu lassen, war ein Angebot der **Filmtage**, keine Gegenveranstaltung. Das war vielleicht eine Reaktion auf irgendwelche... Das habe ich aber nicht mitbekommen... Das war klein, so hiess es... Ich habe das akzeptiert und war dann auch in **Solothurn**. Aber das hat praktisch nicht stattgefunden... Ich kann mich nicht daran erinnern, auf Grund dieser Vorführung irgendeine Reaktion von jemandem bekommen zu haben. Das hat eigentlich so nicht stattgefunden...

*TS: Denkst du, dass du auf Grund der experimentell-abstrakten Form deiner Filme in **Solothurn** abgelehnt wurdest, oder hatte das andere Gründe?*

UB: Gut, ich weiss jetzt nicht, ob sie den *Zeil-Film* programmiert hätten, wenn dieser rechtzeitig angekommen wäre. *Picture* ist sperriger und länger und von daher gesehen schon schwieriger. Aber natürlich hat mich diese Art von Film in **Solothurn** zu einem Rand-Dasein [verbannt]. Natürlich wurden immer mal wieder solche Filme gezeigt...

*TS: H. K. Schönherr...*

UB: Aber das war das eine Ende des gesamten Spektrums, eine Konsequenz dieses Filmemachens... Das Gesamtinteresse lag bei einer anderen Frage: Soll man diese Filme im Rahmen der Bildenden Kunst zeigen, oder im Bereich Film? Das Publikum aber auch die Macher hatten andere Interessenlager... Sie hatten auch Kommerziell andere Interessen und völlig andere Voraussetzungen... Nach diesen Erfahrungen habe ich gemerkt... Gut, ich hätte noch versuchen können... Aber es war mir dann gar nicht so wichtig, weil ich gemerkt habe, dass das Interesse nicht wirklich da war... Aber jetzt vom Gesamtinteresse her, gab es für mich in **Deutschland** interessantere und wichtigere [Festivals], wie zum Beispiel **Osnabrück**. Wenn ich dort hingehere, sehe ich auch Filme, die für mich interessanter sind und meinem Fokus entsprechen.

*TS: Du hast dich dann eher nach **Deutschland** ausgerichtet? Du wohnst ja auch seit langer Zeit in **Deutschland**. In der **Schweiz** gab es ja auch eine kleine Gruppe von Experimentalfilmern, nicht nur in **Basel**, sondern auch in **Zürich**: **Hans Jakob Siber**, **H. K. Schönherr**... **Guido Haas** in **Bern**... Hattest du zu diesen Leuten Kontakt? Hast du wahrgenommen, was sie gemacht haben?*

UB: Ich habe ihre Filme gesehen. Persönlichen Kontakt hatte ich nur mit einzelnen Filmemachern aus **Basel**. Zum Teil noch von den Zeiten an der Kunstschule in **Basel**. Dann gab es auch den Kontakt zur **Film Front**. Da kam es vereinzelt zu Zusammenarbeiten... **André** habe ich zum Beispiel erst 1981, nachdem ich in **Solothurn** gewesen war, kennengelernt. In einer Ausstellung über Basler Künstler gab es ein Filmprogramm, in dem Künstler und Filmemacher waren, die ich kannte... Da war **Werner von Mutzenbecher** dabei, **Thomas Hungerbühler**, **Urs Berger**, und eben auch **André Lehmann**. Soviel ich mich erinnere, habe ich dort ad hoc den *Zeil-Film* gezeigt, weil ich ihn dabei hatte. Das war ein offenes Programm, ich erinnere mich nicht genau daran, wer mich eingeladen hat... Wie es genau dazu kam...

Breitenstein\_2.m4a: 6:15

*FT: Wo war das?*

UB: Ich glaube, das war im **Kasernenareal**. Es gab dort einen Ausstellungsraum für Basler Künstler.

*TS: **Fred**, du musst nicht mitschreiben.*

*FT: Ok... Also, wir haben jetzt gehört, dass **Solothurn** für dich keine Bedeutung hatte. Hattest du mit der **Viper** in **Luzern** etwas zu tun? Ich meine jetzt wirklich **Luzern**, denn **Basel** finde ich auch nicht so...*

UB: Einmal war ich bei einem **Viper** in **Luzern**, aber nicht mit einem eigenen Film. Zuerst waren sie in **Kriens**.

*FT: Für mich ist das ehrlich gesagt unerklärlich: Du warst zu der Zeit, als **Viper** gegründet wurde, sehr aktiv, hast deine Filme aber nie dorthin geschickt. Das finde ich*

wirklich erstaunlich. Auch der „Tagesfilm“... Hat dieses Festival für dich überhaupt keine Rolle gespielt? War es einfach zu weit weg?

UB: Es war zu weit... Ich erinnere mich einfach nicht mehr genau.

FT: Gut, du wohnst in **Frankfurt**...

UB: Es war vielleicht zu weit weg, und nach den Problemen in **Solothurn**... Aber ich habe schon mitbekommen, dass es das gab und war auch einmal dort.

TS: Ich muss ganz kurz fragen... [wird von lauten Hintergrundgeräuschen unterbrochen]

FT: Brechen wir hier kurz ab... [Weiterhin laute Hintergrundgeräusche]

TS: Also... Ich hätte noch eine generelle, vielleicht auch persönliche Frage: Regeln, Struktur, Wiederholungen, kleinste Abweichungen sind in deinem künstlerischen Werk sehr wichtig. Was bedeuten diese Dinge für dich im Alltag als **Urs Breitenstein**? Ist das ein sehr strukturierter, oder im Gegenteil ein komplett unstrukturierter Alltag? Was bedeutet Struktur für dich im Alltag?

UB: Das wechselt stark. Je nach dem, ob ich an einem Projekt arbeite, oder unterrichte... Also, ich bin nicht jemand, der seinen Alltag durchstrukturiert, oder nach Partituren festlegt. [Lacht] Es gibt durchaus eine spontane Seite in meinem Alltag. Momente, in denen ich spontan auf Situationen reagiere. Diese sind in den Projekten vielleicht weniger stark vorhanden sind, oder weniger stark sichtbar. Dort habe ich das Zufällige bewusst hineinfließen lassen. Aber Feinheiten, kleine Unterschiede und Differenzierungen spielen sicherlich grundsätzlich eine Rolle. Sowohl in meiner Wahrnehmung, als auch in meinen Arbeiten... Auch in Filmen die weniger strukturell angelegt sind... Auch wenn es in späteren Filmen im Ansatz einen narrativen Aspekt gab...

TS: Meinst du jetzt „Tagesfilm“, oder noch spätere Filme, die wir offensichtlich nicht kennen?

UB: Ja... Oder zum Beispiel *Tagesfilm*. Das fing ja bereits mit *Camera Motion Picture 2* an... Dort gab es bereits einen Spannungsbogen, eine Dramaturgie: man hört die Stimme bevor man am Schluss [die Person] sieht. Das ist im engeren Sinn noch nicht narrativ, aber trotzdem... Von der Dramaturgie... Wenn man so etwas aufnimmt, wie beim *Tagesfilm*... Gut, der ist rein dokumentarisch, aber es gibt natürlich narrative Aspekte... Da wird etwas erzählt und mitgeteilt... Über Menschen und wie sie leben... Gleichzeitig geht es natürlich auch allgemein um die Frage, wie wir leben. „Wie lebe ich als Individuum? Wie leben die Menschen, die man sieht, die stellvertretend für mich und uns alle...?“ Aber dort ist es narrativer...

Breitenstein\_2.m4a: 12:07

TS: Im **Tagesfilm** bist du ja ein Beobachter, der vis à vis [sitzt und] schaut... Soviel ich weiss, wurde das aus der Wohnung von **André Lehmann** [gefilmt]...

UB: Ja, das müsste man jetzt rausschneiden...

*TS: Ok... [Lacht] Auf alle Fälle... Von wo aus ist ja egal... Hast du da einen ethnologischen Blick, hast du fast einen komischen Blick? Was für eine Haltung steckt dahinter?*

*UB: Ein komischer Blick nicht... Sicherlich [war ich] ein aufmerksamer Beobachter... Wobei das einen Lichtreflex oder eine andere Lichtsituation betreffen kann... Der Wind, der ein Blatt umdreht... Aber natürlich auch, wie Menschen leben und sich bewegen, wie sie reagieren... Aber das ist grundsätzlich immer da... Speziell beim *Tagesfilm*. Ein empathischer Blick... Was ich dort gesehen habe, hatte auf einer grundsätzlichen Ebene auch sehr viel mit mir zu tun... Meine Lebenssituation war komplett anders, als die, die ich gesehen habe. Das war ein Moment in meinem Leben, der nicht geregelt und strukturiert war. Vieles war offen... Aber in dem Moment war ich selber dort. Insofern hatte das mit mir zu tun. Es war aber immer klar... Gut, die Frage, „Kann ich diese Aufnahmen von jemandem überhaupt machen? [Soll] man zuerst fragen...“ [Die Antwort] war klar, „Nein, ich will nicht in ihr Leben intervenieren.“ Wenn ich gefragt hätte, wäre der Film gar nicht mehr möglich gewesen... Dann die Frage, „Kann ich es einfach so tun?“ Die Entscheidung war, „Ja, aber ich mache den Film so, dass ich ihn diesen Menschen jederzeit zeigen könnte.“ Aus so einer Haltung heraus... Aber ich wollte letztendlich nicht in deren Leben intervenieren... Ich habe sie ihr Leben leben lassen. Es geht ja nicht um die Menschen, die man hier per Zufall sieht, sondern um mich und um uns alle. Vor allem in den ersten Jahren habe ich mich aber auch bemüht, Situationen zu vermeiden, in denen sie mitbekommen könnten, dass es diesen Film gibt. [Ich wollte nicht,] dass das Leben des Filmes und das Leben dieser Menschen zusammenkommt. Insofern habe ich auch nie gesagt, in welcher Stadt oder wo diese Aufnahmen gemacht wurden.*

*TS: Darum die Reaktion vorhin... Ja... Vielen Dank, ich glaube wir sind... Ausser du möchtest noch...*

*FT: Nein, das macht jetzt keinen Sinn mehr. Wir haben noch zwei Minuten... Ich hätte noch gerne die Frage gestellt....*

*TS: Du kannst, ich fange einfach an aufzuräumen....*

*FT: Wir können sie ja mal aufnehmen. Vielleicht können wir das Gespräch ja am Telefon weiterführen... Denn ich denke es ist wichtig, an Hand deiner Biographie darüber zu sprechen, wie man lebt, wie man auch überlebt, wie man sich finanziert. Es würde mich sehr interessieren [zu hören], wie du unterrichtest. Wie war das Verhältnis zu deinen Lehrern? **Kubelka**... Wie war das Verhältnis zu deinen Mentoren? Ich nehme an, **Ammann** war in **Frankfurt** nicht unwichtig... Und wie war das Verhältnis zu deinen Arbeitskollegen und Freunden? Stichwort **André Lehmann**, vielleicht auch **Mutzenbecher**... Natürlich auch die Leute, die du als Student kennengelernt hast, die du vielleicht auch heute noch kennst... Und so weiter... Ich glaube, das müssten wir wirklich noch...*

*TS: Wir können natürlich auch ins Cafe hinuntergehen, oder in den Raum unten, zu dem ich einen Schlüssel habe und das mit Tonband weiterführen...*

*FT: Schauen wir mal... Jetzt drücken wir hier einmal auf Stop.*

Ende Breitenstein\_2.m4a: 17:15