

GEDÄCHTNISSPLITTER

**Erinnerungen an über 50 Jahre
„Karriere“ im „Film“**

**VON
Bastian Clevé**

Vol 2

Dezember 2023

Bastian Clevé
Münsinger Weg 3
71686 Remseck
0176 51690715
bastian.cleve@gmx.de
www.bastiancleve.com

So. So.

Nach Dutzenden von Fach-Büchern als Herausgeber und einem halben Dutzend als Autor, sämtlich zielgerichtet und wohl organisiert thematisch erschöpfend vollendet, geht es jetzt, nachdem alle Unterlagen und Andenken dem Deutschen Filminstitut und Filmmuseum Frankfurt einverleibt sind, zu einem abschließenden „Zusammenkehren“ und einem „Liegen-gebliebenes-Darstellen“, zu erinnern, zu erklären und zu würdigen. Ungeordnet und assoziativ: Fundstücke voller lückenhafter Erinnerungen. Erklärungsbedürftig und andenkhaft. Naturgemäß wird es also viele „früher“, „damals“ und „zu meiner Zeit geben“....

Und irgendwie fügt sich das auch in meine Webseite www.bastiancleve.com ein

Der Einfachheit halber sind bei allen Bezeichnungen die männlichen, weiblichen oder anderen Existenzformen des Daseins in der Schreibweise dieser Texte inkludiert

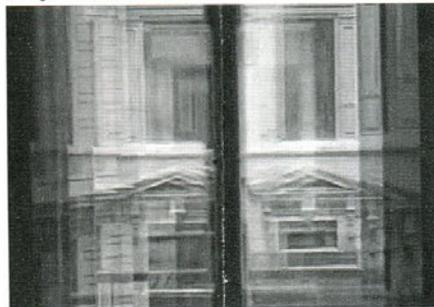
Eagle Rock Film & TV Productions

960 Dexter Street • Los Angeles, California 90042 • USA • Telephone (213) 255-5971

Briefpapier aus einer Zeit, in der man „nicht mal eben am PC zuhause“ so etwas selbst designen konnte. Da brauchte es ein Grafikbüro, das einem so was gemacht und für den Druck vorbereitet hat. Seinerzeit: Keine E-Mail-Adresse, keine Webseite, kein Mobiltelefon. Produzieren seinerzeit war eine ziemlich andere Geschichte. Wie hat der Produktions- oder Aufnahmeleiter das bloß früher gemacht? „Runner“ war ein anerkannter Einstiegs-Job in der Branche. Runner – Aufnahmeleiter – Produktionsleiter – Producer – Produzent – Executive Producer. Es ist hilfreich, Produktion von innen heraus praktiziert zu haben. Man kann dann besser erkennen, wo Geld verschwendet wird bzw. verschwendet werden kann. Weit verbreiteter durchgängiger Nepotismus in dieser Branche.



Song from the Forest



Nachtwache

▼ Schau ins Land



Bastian Clevé

Angefangen hat der 1950 in München geborene Bastian Clevé 1969 mit Kurzfilmen. Mehr als 40 sind inzwischen entstanden, die auf internationalen Filmfestivals vielfach ausgezeichnet wurden. Seit Ende der 1970er Jahre machte er sich auch als Regisseur, Drehbuchautor und Produzent von Langfilmen einen Namen. Seit 1991 lehrt er an der Filmakademie Baden-Württemberg, wo er den Studiengang Produktion inhaltlich und organisatorisch aufbaute und bis heute leitet.

Seine Filmarbeit, zu der Clevé über die Photographie fand, ist für ihn eine Möglichkeit, um - wie er einmal sagte - die Physik zu überlisten. Mit den zentralen Thesen zu seinem Filmschaffen stellt er sich in einen historischen Kontext mit den 1920er Jahren, als bildende Künstler wie Hans Richter forderten, der Film als Kunstwerk dürfe nicht die Realität reproduzieren, sondern müsse etwas schaffen, das nur auf der Leinwand existiert: Film als „Musik des Lichts“. Sei es durch die Anwendung kameratechnischer Möglichkeiten, durch Mehrfachbelichtungen, komplexe Bildfeldaufteilungen, Zeitdehnungen, rhythmische Sequenzketten: stets ist das Bild gebrochen, bearbeitet - verarbeitet: „Nur schwer gelingt es, sich aus dem Bann dieser Erfahrung zu lösen und zu erkennen, dass hier geometrische Lichtgemälde auf der Leinwand erscheinen, die unendlich stärker verfeinert und verschachtelt sind als der beste Lionel Feininger.“ (Ingo Petzke in: *Jahrbuch 22. Kurzfilmtage Oberhausen*)

Am 22. Januar ist Bastian Clevé bei uns zu Gast um eine Auswahl seiner Kurzfilme sowie einen Langfilm in 2 Programmen vorzustellen.

Programm 1:

Schau ins Land 1975, **Nachtwache** 1975, **Lichtblick** 1975, **Götterdämmerung** 1974/75, **Wolkenpfad** 1975, **Seelig** 1975

Musik: Klaus Schulze, Gesamtlaufzeit: 81 Min.

Programm 2:

San Francisco Zephyr 1978, 79 Min., Musik: Eberhard Weber

22.1. 19⁰⁰ / 21¹⁵

Vorgestellt von Bastian Clevé

Programm 1 zeigt die Anfangsarbeiten, die nach der „Erleuchtung“ wie im Rausch entstanden waren. **SCHAU INS LAND** ist der Film, der da entscheidend gewesen war: Ich hatte in der HfbK Hamburg auf einem Tisch mit der Bolex und Stativ gestanden, um das Fenster (unten) mit Ausblick auf die Hamburger Innenstadt aufzunehmen. Anlasslos und schlagartig hatte ich plötzlich die „Eingebung“, wie ich zukünftig Filme verstehen und machen musste: „Film“ ist es eigentlich nur, wenn filmische Mittel so eingesetzt werden, dass der Film auf keine andere Weise hergestellt werden kann. D.h. Auf- und Abblenden, F-stops, Einstellungslängen usw. müssen als die diesem Medium eigenständigen und typisch gestalterischen Elemente begriffen werden, die die „Geschichte“ erzählen. So wie ein Komponist die musikalischen Elemente wie Forte oder Piano, Klangfarben der Instrumente, Tonlänge usw. versteht, um seine Kompositionen zu kreieren. Nach dieser „Erkenntnis“ war ich sicher, filmische Gestaltungsprinzipien zur Hand zu haben, die jahrelanges kreatives Schaffen garantieren. Und so war es dann auch.

Dieses Konzept war so überzeugend für den Betrachter, dass das ohne Schwierigkeiten so erkannt und goutiert werden konnte – insbesondere, wenn der Soundtrack dies auch widerspiegelt. Aber auch stumme Filme wurden so verstanden. „Kitsch“ für die Einen, „selbstverständlich und wunderbar einleuchtend“ für die anderen. Die jahrelange und einzigartige „Flut“ an Prädikaten wie „Wertvoll“ und „Besonders Wertvoll“ und „Deutscher Filmpreis“ ist Indiz für die Tragfähigkeit dieses Konzeptes.

Ich erinnere nur ein anderes „Erleuchtungserlebnis“ dieser Art in meinem Leben: In Gütersloh in der Zeit der Grundschule konnte ich, im Wohnzimmer am Tisch sitzend, plötzlich von einem Moment auf den anderen, lesen. Was vorher ohne Sinn war, war schlagartig sinnvoll geworden. Unvergesslich. Lesen (alles, von A – Z, und fast immer und überall) wurde für mich wesentlich.

STORY



Die Filmakademie Baden-Württemberg wird in diesem Jahr 25 Jahre alt und feiert ihr Jubiläum mit einer Festwoche vom 14. bis zum 17. Juli. Auf dem Programm der vier Feier-Tage stehen Open Air- und Kinovorführungen sowie Vorträge und Diskussionen mit hochrangigen Vertretern aus den Bereichen Film, Fernsehen, Online und Transmedia.

25 JAHRE FILMAKADEMIE

»Mit ziemlicher Sicherheit kann ruhigen Gewissens behauptet werden, dass vor 25 Jahren niemand geahnt hat, wie dynamisch und erfolgreich sich die Filmakademie Baden-Württemberg entwickeln würde«, sagt Professor Thomas Schadt, seit 2005 Direktor der Filmakademie. Denn damals, am 14. Oktober 1991, als die Filmakademie unter der Leitung von Professor Albrecht Ade den Studienbetrieb aufnahm, verteilten sich gerade einmal 82 Studierende in einem Provisorium in der Rheinlandstraße in Ludwigsburg.

EINE ERFOLGSGESCHICHTE

25 Jahre später bevölkern mehr als 500 Studierende den Campus Akademiehof, verteilt auf die drei Diplomstudiengänge Film und Medien, Produktion sowie Filmmusik und Sounddesign. Darüber hinaus verfügt die Hochschule über ein eigenes, 2002 gegründetes, Animationsinstitut. Mehr als 7.000 Film- und Medienprojekte wurden in einem Vierteljahrhundert von den mittlerweile mehr als 1.500 Alumni realisiert - viele davon wurden ausgezeichnet. National haben Produktionen der Hochschule bereits nahezu alle wichtigen Auszeichnungen gewonnen - darunter einen Goldenen Bären bei der Berlinale oder diverse Deutsche Kurzfilmpreise, Deutsche Fernsehpreise und Grimme Preise. Darüber hinaus ist die Filmakademie beim Nach-

wuchspreis »First Steps« die mit Abstand erfolgreichste deutschsprachige Filmhochschule.

GEWINNER BEI INTERNATIONALEN WETTBEWERBEN

Und auch auf internationalem Parkett ist die Filmakademie überaus erfolgreich. Das belegen nicht nur zahllose Trophäen bei weltweit bedeutenden Werbe- oder Animationsfilm-Festivals, sondern unter anderem auch der Goldene Leopard des Filmfestival Locarno für den Spielfilm »Das Verlangen« (2002), die Oscar-Nominierung von »Das Rad« in der Kategorie »Bester animierter Kurzfilm« (2003) sowie der Gewinn des Studenten-Oscars durch die Filme »Rochade« (1998), »Nimmermeer« (2007), »Von Hunden und Pferden« (2012) und im vergangenen Jahr »Eriedigung einer Sache«. Jetzt feiert die Filmakademie Baden-Württemberg ihren 25. Geburtstag und lädt vom 14. bis zum 17. Juli zum Jubiläum ein. Die vier Feier-Tage im Sommer umfassen Open Air- und Kinovorführungen sowie Vorträge und Diskussionen mit hochrangigen Vertretern aus den Bereichen Film, Fernsehen, Online und Transmedia. Darüber hinaus erzählt das Ludwigsburg Museum noch bis zum 18. September anhand von Exponaten und filmischem Anschauungsmaterial die Entstehungsgeschichte der Filmhochschule. Holger Berg

PROGRAMM DER FESTWOCHE

Donnerstag, 14. Juli

11-23 Uhr, Caligari Kino: Highlights
21-23.45 Uhr, Akademiehof: Jubiläumskino Teil 1

Freitag, 15. Juli

10-18 Uhr, Caligari Kino: Highlights
16-21 Uhr, Albrecht Ade Studio: Jubiläumskino Teil 2
ab 16 Uhr, Akademiehof und Studio 1: Animators Space
ab 21 Uhr, Akademiehof: Animators Arena

Samstag, 16. Juli

14-16 Uhr, Caligari Kino: Präsentation Atelier Ludwigsburg-Paris
15-21.45 Uhr, Albrecht Ade Studio: Jubiläumskino Teil 3
16-18 Uhr, Caligari Kino: Film-Präsentation des Fördervereins der Filmakademie
21 Uhr, Schloss Monrepos: Uraufführung der »Ludwigsburger Sinfonie« im Rahmen der Ludwigsburger Schlossfestspiele
21-23.45 Uhr, Akademiehof: Jubiläumskino Teil 4

22 Uhr, Blauer Engel, Filmgalerie und Akademiehof: Closing Party

Sonntag, 17. Juli

11-13 Uhr, Caligari Kino und Filmakademie: Matinee, Oscar-Nominierte und Gewinner der Studenten-Oscars im Gespräch mit Prof. Thomas Schadt

Filmakademie Baden-Württemberg
Akademiehof 10, 71638 Ludwigsburg,
www.filmakademie.de

Ein großer Teil meines Lebens: 27 Jahre als Professor und Leiter der Studienrichtung PRODUKTION. Genauso großartig & inspirierend und erfüllend auf der einen Seite (mit den durchweg sehr intelligenten, ambitionierten und ehrgeizigen Studenten, den Gastdozenten und Kollegen) wie auch furchtbar, hinterhältig und zermürbend auf der anderen. Der freiwillige Abschied zum 31. Juli 2017 im Rahmen der Diplomverleihung dann im vollen Haus/Studio: Studenten, deren Eltern, Kollegen: Minutenlange „standing ovation“. Unerwartet. Das hat mich fast umgehauen. Mein Motto: Behandle jeden so, wie Du selbst behandelt werden möchtest.

ROGER HERMAN

JUNE 26 — JULY 28, 1984

Artist's Reception June 26 6-8pm

RH

E/S EATON/SHOEN GALLERY 315 SUTTER ST. SAN FRANCISCO, CA 94108 (415) 788-3476



FIELDWORKERS, Dec. 1983 Oil on Canvas 66" x 98"

Wir hatten uns kennengelernt in Bad Godesberg während der Aufnahmeprüfung der DAAD-Bewerber. Wahrscheinlich in der Kategorie „Bildende Kunst“, Kategorie „Film“ gab es seinerzeit noch nicht. Erst eine interne Vorauswahl an der HfbK Hamburg durch den Künstlerischen Direktor per Einzelgespräch. Keine Erinnerung an die DAAD-Prozedur, jedoch so früh am Tag, dass die Nacht zuvor im Hotel verbracht werden musste. Ich hatte mich für das San Francisco Art Institute beworben, statt einer Filmschule in Europa (z.B. Prag oder Polen oder England), weniger weil ich unbedingt in die USA wollte – der furchtbare Vietnam-Schatten lag noch über der Wahrnehmung dieses Landes – sondern, weil es das teuerste Stipendium im DAAD-Angebot war: Reisekosten, Einschreibung an der Hochschule und Aufenthalt waren wie ein privat nicht bezahlbarer Luxus – verglichen mit anderen Ländern. Ich wollte sehen, ob ich es bekomme. Und natürlich und grundlegend kommt das „avantgarde“ oder „personal filmmaking“ aus den USA. Mit Roger über die Jahre noch lockerer Kontakt in Oakland, später dann in Los Angeles. Und dann den Kontakt verloren. Aber, eine typisch amerikanische Erfahrung: Wenn man sich wieder trifft, ist es ein fast nahtloses Wiederaufnehmen der früheren Freundschaft normal. Unkompliziert. Manche sagen wohl: Oberflächlich. Nein, ich mag das bei den Amerikanern.



S. Francisco Zephyr



Unsichtbare Gegner



Zeugin der Anklage



Hotel du Nord

IN DIESEM MONAT . . .

Studio der Avantgarde: Neue Filme von Bastian Clevé
Filmgeschichte: Klassiker des französischen Films
Der Schauspieler Charles Laughton
Themen: Filme gegen den Krieg; Jugendarbeitslosigkeit
Seminare: „Körperfilme“ - Neue Dokumentarfilme von Frauen: Politischer Dokumentarfilm

Freitag
7. 7.
Lister Turm

18.00 Uhr
20.30 Uhr

Studio der Avantgarde: Experimentelle Filmformen
Bastian Clevé
Die Reise
Über den Flammenbaum
Nach Bluff
Empor Anschließend Diskussion mit dem Regisseur
Studio der Avantgarde: Experimentelle Filmformen
Bastian Clevé
San Francisco Zephyr
BR-Deutschland/USA 1978
Doppelprogrammkarte 4 - DM

San Francisco Zephyr:
Ist es nun jugendliche Unbekümmertheit oder mangelnde Reife oder gar schöpferische Genialität: Bastian Clevé's experimentellem 81 Minuten-USA-Film mangelt es am Schein des Wissenschaftlich-grammatisch-igrosen, mit dem sich der Begriff des Experimentalfilms seit einiger so gern verbindet. Gleich am Anfang: Der Sonnenanfang aus dem Cockpit heraus, so richtig schöne Überblendungen und dazu Scott Walkers „My Way Home“: Ist das nun Kitsch? Vielleicht böse manipuliert? ... Clevé sind solche Fragen fremd. Die Euphorie der Ankunft ist bedenkenlos, und nennt man das Hochgefühl kitschig, so bleibt es doch real. ... Oder die um Sekunden versetzten Überblendungen beim Rodeo: Das Kalb die eine, das Lasso die zweite Realität. Der Zeitsinn rückt allmählich zusammen, bis das Kalb vom Lasso eingefangen ist, und dann sind auch die Bilder eins; nur die Musik Eberhard Webers steht der harmonischen Identifikation entgegen. ...
Und daraus, daß die Technik dem Dargestellten dient. Subjekt und Objekt ist augenfällig vermittelt, folgt alles weitere: Der Zuschauer bleibt empfindlich für das Abbild der (kineskopisch beleuchteten) Realität; ihm vermittelt sich die (sehr rauschhaften) Großfühle der langen Reise, und dem Fortgeschrittenen bleibt es unbenommen, auf anderer Betrachtungsebene technische Feinarbeit und ästhetische Konstruktion zu spüren. So fällt für jeden etwas ab. Wenn man sieht, wie mit dem Nahaufkommen der großen Stadt die Silhouetten sich vervielfältigt: Die (himmel Skyline zu (nehen) Stadt-Dichte wird, dann ist der Vorgang angenehm einseitig. Für solches menschenfreundliches Verfahren (im Kurzfilm „Empor“) hat Clevé denn auch 1978 einen Deutschen Filmpreis bekommen. (Dietrich Kuhlbrodt, Frankfurter Rundschau, 17.5.78)

Wenn die Zeit da war und die Gelegenheit, hat man jede Einladung angenommen, um seine Filme einer interessierten Öffentlichkeit zu präsentieren. Eines kann zum anderen führen. Es gibt auch keine Alternative: Das Internet war noch nicht erfunden, so dass ein Streamen über den eigenen Kanal vollkommen undenkbar war: das wäre wie Science Fiction gewesen.

KEINE ANGST VOR ...
EXPERIMENTALFILMEN

Bastian Clevé, 28 Jahre, Absolvent der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, geschickter Filmexperimentalist (im Ausland), selbständiger Filmemacher mit dem Voratz vor den Einnahmen seiner Filme in Hamburg zu loben (Optimist??), kommt am 19./20. Mai nach Nürnberg (ins Kino in Komm) um eine Auswahl seiner Filme (eins Spielfilm und sieben Kurzfilme) persönlich vorzustellen und zu diskutieren.

Die Filmarbeit, zu der Clevé über die Photographie fand, ist für ihn eine Möglichkeit, um - wie er sagt - die Physik zu überlisten. Durch Beeinflussung von Filmmaterial (z.B. Mehrfachbelichtung, Unterbelichtung, Überbelichtungen, Sequenzreihenfolgen, verschiedene Rhythmi ...) kreiert Clevé Kompositionen, die zwar aus realen Gegenständen entstanden sind, aber in der dargestellten, verfremdeten Form nicht in der Natur existieren. Personen bestimmen nicht die Handlung in seinen Filmen - sie haben keine eigene Geschichte - sondern gehören zur "Kulisse": sie sind wie Gegenstände in die Umwelt integriert.

Mit seinen Filmen möchte Clevé erreichen, daß der Zuschauer die herkömmliche Betrachtungsweise - von Anfang bis Ende mitdenken um nichts zu verpassen - ablegt und versucht die Bedeutung des Augenblicks zu erfassen. Clevé: "So eine Freizügeltheit, wie sie die Rockmusik in der Übermittlung von Gefühlen erreicht hat, die würde ich gerne auf visuellen Gebiet erzielen."

Ein Filmbild soll mit dem ganzen Körper "gefühl", nicht nur mit den Augen betrachtet werden, so daß der Zuschauer mehr über die Gefühle und Ideen des Filmemachers erfahren kann als in "normalen", kommerziellen Filmen. Clevé: "Ich glaube nicht, daß es möglich ist alles auf einmal zu erfassen. Dazu ist das einfach zu kompliziert. Und dann bin ich auch der Meinung, daß man so einen Film (einmal) sehen müßte. Ein Film, den man nur einmal zu sehen braucht, der lohnt sich auch wirklich nicht, weil man die Resonanz ist in Deutschland, in Gegensatz zu den USA, bis hier recht schwach, da es dem Publikum oft an Erfahrungen mit Filmen dieser Art fehlt.

Um den deutschen Zuschauer seine Filme näherzubringen, hat Clevé begonnen, diese in verschiedenen Städten Deutschlands zu zeigen, zu erklären und zu diskutieren.

— SAN FRANCISCO ZEPHYR —

Assoziationen in einer Zivilisation oder ein filmisches Charaktergemisch oder das offene Kunstwerk (16 mm Farbe 81 min RM 1978, Musik: Eberhard Weber)

Der Film handelt von einer Reise über den nordamerikanischen Kontinent, durch die westliche Zivilisation. Diese Reise wird durch neue filmische Darstellungsmethoden, durch Experimentalfilmtechniken die die Erfahrung- und Bedeutungsebene des Geschehen erweitert und multiplizieren, sinnlich erlebbar gemacht. Zum einen der Film der Handlung, die Fahrt von der Westküste, Californien durch die Rocky Mountains, der Mittelwesten, den Osten, Chicago und New York; eine Fahrt durch Kleinstädte, Stationen, Wälder und Dünengebiete. Dann der Film der zivilisierten Mensch, der direkt in einer Filmovox, die daraus sich ergebenden Sinngebungen entdecken.

Dann die strukturelle Komposition, die „unbewußt“, Spannungsbogen baut, physisch den Film vorwärts treibt, und die bewußt verfolgt werden kann wie ein optisches Musikstück.

Der Film ist aus einer 50-60-80 auf und Abblendungen, bis zu sechsfach Belichtungen, unterschiedlichsten Zeitdehnungen und rhythmischen Sequenzen gewoben. Dazu die Improvisationen des besten Bassisten Deutschlands Eberhard Weber.

— KURZFILME —

DIE REISE
Die Reise stellt eine poetische Verdichtung der ständigen Bahnreise von New York nach San Francisco dar. U.a. verfolgt der Film wie nur einzelnen Bildern Bewegung entsteht, das Auge getäuscht wird: die Fahrtbewegung im Bildvordergrund erwehelt in die einzelnen Bilder und in den Hintergrund zu verschmelzen.

EMPOR
Empor beschäftigt sich unter anderem mit der kognitiven Erlebnisfähigkeit von Film auf das sensorische System des Betrachters, in diesem Fall das Gleichgewichtsgefühl. Unter auswegener Verwendung der umgekehrten "Rauschfall"-effekte "mountet" es in Laufe des Films Schwebefühle verschiedener Heftigkeit bis zum maximal stärksten Erlebnis am Ende.

NACH BLUFF
Nach Bluff dokumentiert eine Fahrt durch die Ortschaft Bluff in Nordwesten Arizonas und gibt der Betrachtung durch Verwendung experimenteller Techniken zusätzliche z.B. zeitliche und expressionsästhetische Dimensionen, die in Dokumentarfilm bislang in dieser Weise unbekannt sind.

UEBER DEM FLAMMENBAUM
"Über den Flammen Baum": Rotes Wolkenlicht über Canons/steigende Schwadde über Landschaftstranforme Teilchen kreisen, mittern, pulsieren strukturieren sich wie magnetischer Staub.

NACHTWACHE
Nachtwache: der Blick auf eine Hausfront. Mehrfachbelichtung und hundertfache Dehnung des Rhythmuszeitmaße. Die Gefühl für Zeit und Erwartung: der Sonnenscheiner kriecht an der Mauer hoch.

Musik: KLAUS SCHULZE
EBERHARD WEBER

Probleme? Fragen? Grosse? Kleine?

**Wir haben mit Sicherheit die richtige
Antwort: 001-213-255-5971**

Schauspieler, Regisseure, Produktionsleiter,
vollstaendige Teams, union/non-union,
Buchungen, Kopierwerke, Tonstudios, Anima-
tion, Special effects, Geraete, Zubehoer,
Drehgenehmigungen, Autos, Hotels, Flugbuch-
ungen, Casting, Verleih, Editing, Pressever-
bindungen, Rohfilm, Fotografie, Untertitelung,
Archive, Drehortsuche, Aussen-Verpflegung,
Projektionen, Make-Up, Studios, Props,
Sekretariate, Stunts, Fernsehen, Kostueme,
Titel, Unterwasser, Video, Teams in jeder
Grosse nach Ihren Beduerfnissen. . .

Alles unter einem Dach:

Eagle Rock Film & TV Productions
960 Dexter Street
Los Angeles, CA 90042, USA
Tel. (213) 255-5971

Bastian Clevé
Geschaeftsfuehrer

CALIFORNIA CONNECTION

Eagle Rock Film & TV Productions
960 Dexter Street
Los Angeles, CA 90042
Tel (213) 255-5971
Bastian Clevé
Geschaeftsfuehrer

Wir bieten Ihnen umfassenden deutsch-
sprachigen Service fuer all Ihre Produktions-
beduerfnisse im amerikanischen. . .

Eine „Visitenkarte“ in dem Format, das sich gut in einen amerikanisch dimensionierten Briefumschlag stecken ließ, um dann per Drucksache kostengünstigst verschickt werden zu können. Hiermit wende ich mich an eine deutsche Klientel. Wenn sich irgendwo ein Interesse abzeichnete, habe ich die dann g.g.f. in Deutschland besucht, um weitergehende, projektbezogene Gespräche zu führen. Ein jährlicher Besuch in Deutschland war ohnehin obligatorisch. Dann galt es, möglichst viele Angelegenheiten zusammenfassend zu organisieren, so dass die Dauer des Besuches im Rahmen blieb. Während in Los Angeles das Haus stand, manchmal von Hausgästen bewohnt, manchmal – später – von Frau und Kind. Nach einer Weile wurde mir klar, dass deutsche Kunden mich primär deswegen engagierten, weil sie Muffe hatten, selbst Englisch zu sprechen. In der Tat hat es mich erstaunt, wie schlecht die Meisten diese Sprache beherrschen. Obwohl sie ja meistens als erste Fremdsprache in der Schule unterrichtet wird. In Los Angeles hatte ich einen lockeren Verbund von Kollegen organisiert, die all das hatten oder konnten, was ich nicht hatte oder konnte. Heute nennt man das networking.

... Westen

Wir stehen mit Rat, Tat und Qualitaet fuer Ihre

16 mm
35 mm
Video-

Produktionen auf allen Gebieten des

Dokumentar-
Industrie-
Werbe-
Fernseh- und
Spielfilms zur Verfuegung.

Unser in Hollywood lang ansaessiges amerikanisches Produktions- und Kamera- team unter meiner deutschsprachigen Fuehrung betreut Sie in allen Fragen der

Produktionsvorbereitung
Organisation
Durchfuehrung
Endfertigung.

Unser Hauptbetaetigungsfeld ist der ameri- kanische Westen: Californien, Arizona, Nevada, Utah, Oregon, Washington und Hawaii. Darueber hinaus verfuegen wir ueber Kontakte und Produktionserfahrung in den Gesamt-USA, in Kanada, Mexiko, Suedamerika, Japan und Indien.

zur Person: Bastian Clevé, 32, einer der erfolgreichsten deutschen Kurzfilmproduzenten, (seit 1975 elf Produktionen das Praedikat "Besonders Wertvoll", fuenf Produktionen "Wertvoll", Deutscher Filmpreis, 1978, 1979. Erster Spielfilm 1980 Praedikat "Besonders Wertvoll",) Autor, Regisseur, Produzent. 1981 Verlegung der Hauptproduktionstaetigkeit von Hamburg nach Los Angeles. Freier Produzent/- Regisseur von TV-Programmen in den USA und Bundersrepublik, Verleiherfahrung im non- theatrical Markt. In Cooperation mit der US- Firma FILM TRANSFORM Eric Sherman (Sohn des bekannten Hollywood-Regisseurs Vincent Sherman) vollstaendiger Produktionservice fuer europaeische Firmen. Kunden u.a. RAI TV Italien, Rand Corporation, Federation of the American Economic Council, TPI Trebitsch Produktion International Hamburg. . .

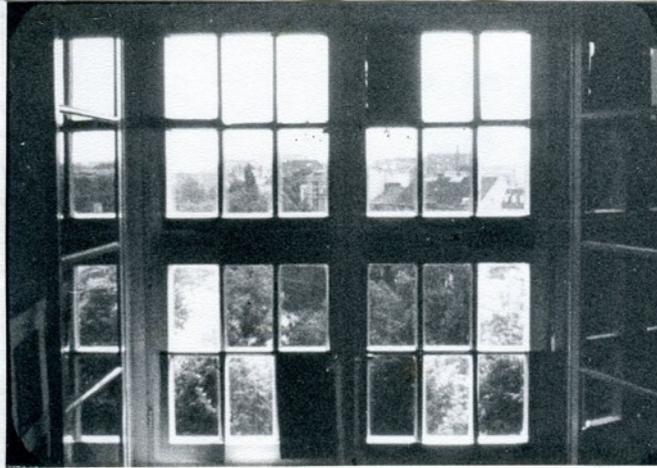
**Eagle Rock Film &
TV Productions**

960 Dexter Street
Los Angeles
CA 90042, USA
Tel. (213) 255-5971

Juni 82

SCHAU INS LAND

Prädikat: »BesondersWertvoll«



**Schau Ins Land·Seelig·Nachtwache
Lichtblick·Wolkenpfad**

(16 mm, Farbe, Commag, 88 min, 1976)

eine Filmantologie von

BASTIAN CLEVÉ

Musik: Klaus Schulze

DAS VERBOTENE VERGNÜGEN DER GROSSEN HARMONIE
Bastian Clevé's abendfüllender Film : SCHAU INS LAND

Der junge hamburger Filmmacher Bastian Clevé hat fünf Filme zu einem Programm vereint-darunter der Titelfilm "Schau Ins Land"-, das alle Aussicht hat, die spontane Zuneigung eines Publikums zu finden, das sich sonst den Anstrengungen des Experimentalfilms lieber entziehen möchte. Das Geheimnis seines Erfolges liegt in der unmittelbaren Zuwendung zum Zuschauer, dem sich die Poesie

Bastian Clevé, Bornstr. 20, D-2 Hamburg 13, tel. 040/457609

Diese Handzettel, z.B. als Programminfo bei den Veranstaltungen ausgeteilt, mussten in der Vor-PC-Zeit händisch selbst zusammengeschnitten werden. Es gab diese Buchstaben, die über Folie herausgedruckt/kopiert und platziert werden konnten. Heutzutage an Handwerksfuschnicht mehr vorstellbar.

Um das aufzuklären: Die wirklich einzigartige Masse an Prädikaten und Preisen für meine Filme führte relativ schnell bei den „Kollegen“, den anderen Filmemachern, zu dem Verdacht: Das kann doch nicht mit Fug&Recht zugehen, der Clevé muss doch da jemanden kennen und rummauscheln. In der Tat war mir niemand bekannt unter den vielen beisitzenden Gutachtern, die in den jeweiligen Sitzungen der FBW Filmbewertungsstelle in Wiesbaden zusammen kommen. Und die mehr oder weniger regelmäßig durch diese Sitzungen rotieren. Nach einem Fahrplan, der nicht öffentlich ist, und auch vorab nicht mitgeteilt wird. Zu erkennen ist das nur an den fertigen Gutachten selbst, in denen die Gutachter namentlich zeichnen müssen. Diese Gutachter werden von der FBW für eine beschränkte Zeit aus allen Bereichen der Kultur- und Filmbranche eingeladen, von Kirchenvertretern zu Verbandsoffiziellen u.v.m. Zudem müssen die Beschlüsse der Bewertung mehrheitlich gefasst werden, um Missbrauch unmöglich zu machen. Also liebe „Kollegen“: Vielleicht waren es einfach tolle Filme, die in er Zeit „richtig“ lagen...

und Tiefe der nahezu menschenlosen Bilder ohne großes Zutun erschließen. Im "Wolkenpfad" reihen sich ohne technischen Aufwand atmosphärische Bilder von den Lofoten: Steine, Wasser und Wolken. Besonders diese. Das ist akkurat fotografiert (zwölf Bilder in der Sekunde), -so genau und ansehnlich, daß man den "Wolkenpfad" auch als technisches Anschauungsmaterial für meteorologische Phänomene benutzen könnte. Wenn 38 Minuten lang Wasser strömt und Wolken ziehn: irgendwann ist dann Schluss mit dem lästigen Schuldgefühl (jedenfalls ergings mir so), daß man sich eigentlich nicht gehen lassen dürfe, -daß man eigentlich dem Werk pflichtschuldigt die Information an Aktion oder Experimentierformel abzufragen habe, -daß man das Aha-Erlebnis suchen müsse. Also habe ich mich gehen lassen, geschwelgt, genossen das Einswerden mit der Natur, ließ mich vom nordischen Lebensstrom tragen und tat all das, was das im Laufe der Zeit doch ganz schön ausgebaute Überich mich zu unterlassen geheißen hat. Den Zen-Spruch habe ich schauernd vernommen ("Die Stimme des Bachs in der Tiefe der Nacht; die Farben der Berge, wenn die Sonne versinkt"). Der überaus adäquaten Musik von Klaus Schulze habe ich gelauscht und mir vorgenommen, eine seiner LPs zu kaufen. Und überhaupt hat mir Bastian Clevé netterweise dazu verholfen, auf dem Wolkenpfad meinen eigenen Gedanken nachzugehen. Tja, man könnte es auch Meditation nennen. Wer jetzt meint, ich hatte ja auch auf eine Tapete und direkt aus dem Fenster gucken können, dem sei gesagt, daß das bisher so schön nicht funktioniert hat. Und es passiert genug, den Blick nicht ganz zu verlieren. Er bleibt, während des Höhenfluges, im Meditationsfeld, mit dem Marlies Clevé den Film eröffnet. Er registriert die lange Steigerung, mit der der "Wolkenpfad" auf die Wasserfälle aufläuft; das Decrescendo, in dem das Weiß des Himmels alles Störende und daher Nichtige aus dem Bild drängt, und die unerhörte Dramatik der Tropfen, die auf die Linse fallen und dort liegenbleiben. Kaum noch Platz, über die anderen vier Teile des Films zu informieren. Aber was besagt schließlich, daß Clevé im ersten Stück ("Schau Ins Land") den Blick durch ein in viele kleine Scheiben gegliedertes Fenster gefilmt, bis zu zwanzigfach belichtet und dabei nach best-organisiertem Schema Scheiben verklebt und wieder geöffnet hat? Die Wirkung des Films erschöpft sich nicht im Erkennen der Struktur. Das Vergnügen, ihn zu sehen, ließe sich mit dem Betrachten prächtiger Mosaiken vergleichen oder mit dem längst abgeschriebenen Spaß, den Adventskalender auf- und wiederzuzumachen. "Seelig": die Meditation am Starnberger See. - "Nachtwache": der Blick auf eine Hausfront. Mehrfachbelichtung und hundertfache Dämpfung des Eingangsrhythmus'. Ein Gefühl für Zeit und Erwartung: der Sonnenschatten kriecht an der Mauer hoch. - "Lichtblick": wieder ein Raster, eine echte Stelliage, die hamburger Kunsthalle verflüchtend. Im Zehnssekundenrhythmus geht der Film sachte auf Distanz von den realen Oberflächen. Darf er das? Er darf es, wenn man sich nicht um die eingefahrenen Kategorien schert. So angenehm Malerisches wie "SCHAU INS LAND" sollte nicht nur in der Galerie, sondern auch im Kino (oder im Fernsehen) zu sehen sein.



Dietrich Kuhlbrodt

Graphik-Radierung von Marlies Clevé, die einzigartige Kunst: Grafiken und Gemälde, macht, und oftmals Teil der Titellei meiner Filme wurden

Experimentelle Filme von Bastian Clevé

42 00485

Bildende Kunst · Kunstgeschichte · Kunst des 20. Jahrhunderts, 2. Hälfte
Angewandte Kunst der Gegenwart · AV-Medien
Medienerziehung · Medienkunde · Film · Gestaltung, Beispiel

Videokassette: VHS; f

Laufzeit: 30 min

Adressaten: Sekundarbereich I · Hauptschule, Realschule, Gymnasium (Schuljahr 8–10).
Sekundarbereich II · Gymnasiale Oberstufe, Fachoberschule. Außerschulische Jugendbildung.
Erwachsenenbildung

Lernziele: Kennenlernen, wie ein Filmemacher und Künstler das Medium Film als Ausdrucks-
mittel einsetzt; Bereitschaft und Befähigung zur Auseinandersetzung mit experimentellen
Filmen; Motivation zu eigener experimenteller Film- und Videoarbeit

Annotation: In dieser Videoproduktion äußert sich Bastian Clevé, einer der erfolgreichsten
Vertreter des international anerkannten deutschen Experimentalfilms, zu seiner persönli-
chen Arbeitsweise und zu grundsätzlichen Techniken des Experimentalfilms. Dazu werden
Ausschnitte aus folgenden seiner 16-mm-Filme gezeigt:
„Echo“ (1982), „Kaskaden“ (1982), „Zenith“ (1981), „Empor“ (1978), „Götterdämmerung“
(1974), „Fatehpur Sikri“ (1980), „San Francisco Zephyr“ (1978), „Winterlandschaft“ (1983),
„Lichtblick“ (1976).

Zum Inhalt

Bastian Clevé wurde 1950 in München geboren. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er an
der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg sowie am San Francisco Art Institute/USA.
Die technische Ausbildung dagegen erfolgte in der Praxis: als Tonassistent im Fernsehstudio
München und als Kameramann bei einer Hamburger Filmproduktion. Seit 1979 lebt und ar-
beitet er in Los Angeles.

37 Kurz- und 5 Langfilme, die er seit 1971 produziert hat, belegen seine enorme Produktivität.
Drei deutsche Filmpreise und die 13fache Auszeichnung mit dem Prädikat „besonders wert-
voll“ sind unübersehbarer Beweis seiner Originalität. Clevé nimmt damit eine einzigartige
Stellung im deutschen Experimentalfilm ein, obwohl die übrigen namhaften Vertreter dieser
Filmrichtung (Nekes, Wyborny, Dore O.) schon ein halbes Jahrzehnt länger produzieren.
Ohne daß dies auf dem Videoband explizit so ausgedrückt wäre, stellt sich Clevé mit den
zentralen Thesen zu seinem Filmschaffen in einen historischen Zusammenhang mit den
zwanziger Jahren, als bildende Künstler das junge Medium Film für sich entdeckten und ihm
eine neue Richtung, weit fort vom konventionellen Spielfilm, gaben. Eine Entwicklung, die
auch heute noch nicht abgeschlossen ist. Hans Richter forderte damals, Film als ein
Kunstwerk dürfe nicht die Realität reproduzieren, sondern müsse etwas produzieren, was nur

Ausnahme ist der von Clevé so geschätzte Optical Printer. Dieser erlaubt es, mit der Kamera
einen bereits vorher belichteten und entwickelten Film erneut abzufilmen, ohne daß der Film
dabei projiziert werden muß. Das Abfilmen erfolgt Einzelbild für Einzelbild, so daß die totale
Kontrolle erreicht wird: Geschwindigkeiten und Bildausschnitte können verändert werden;
exakt aufeinander abgestimmte Mehrfachbelichtungen sind möglich. Kritiker allerdings ver-
urteilen häufig die Verwendung des Apparats als zu technologisch, zu vordergründig.
Der Experimentalfilm bietet nahezu vollständige formale und ästhetische Freiheit: Erlaubt ist
nicht nur, was gefällt, sondern das Brechen mit Konventionen und das Erkunden neuer Mög-
lichkeiten des Ausdrucks sind seine Grundlage überhaupt. Wenig bekannt ist in der Regel,
daß diese Freiheit ursprünglich zahlreiche inzwischen prominente Regisseure des „Neuen
deutschen (Spiel)Films“ dazu verleitete, ihre ersten filmischen Gehversuche mit Experimen-
talfilmen zu machen (z.B. Werner Herzog, Wim Wenders, Adolf Winkelmann). Eine Erfahrung,
die bei vielen noch immer durchschimmert.

Und seit den 80er Jahren werden die bisher so mißachteten experimentellen Filmformen in
kommerzialisierter Form sogar im deutschen Fernsehen gesendet und vom Publikum ange-
nommen. Und zwar im Gewande der sogenannten Video-Clips.
Diese Videokassette soll schließlich auch als Anreiz dienen, selbst einen Film zu drehen und
dabei ganz einfach einmal die Dinge anders zu sehen und abzubilden, als man sich das bis-
her vorstellte. Absichten könnten dabei sein: Stimmungen, Gefühle, Sehnsüchte auszudrük-
ken, Wahrnehmungsgewohnheiten zu durchbrechen, eine neues audiovisuelles Gesamter-
lebnis zu bieten oder zu provozieren bzw. zu schockieren.

Literatur

Hein, Birgit/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Film als Film, 1910 bis heute. Stuttgart 1977
Berichte über die „Osnabrücker Experimentalfilm-workshops“ 1981–1984. Osnabrück
1981–84
Zurhake, Monika: Filmische Realitätsaneignung. Heidelberg 1982

Weiteres AV-Medium

42 00185 Hans Richter – Filmpionier und Maler. Videokassette, VHS, f, 45 min

Produktion: Institut für Film und Bild, Grünwald 1984

Realisation: Bastian Clevé, Los Angeles

Buch: Bastian Clevé

Regie: Bastian Clevé, Dietrich von Ribbeck

Kamera: Bastian Clevé, Axel Schramm

Schnitt: Dietrich von Ribbeck

Ton: Robert Neubauer

MAZ-Technik: Wolfgang Hirsch

Begleitkarte: Prof. Ingo Petzke

Pädagogischer Referent im FWU: Dietrich von Ribbeck

VERLEIH DURCH LANDES-, KREIS- UND STADTBILDSTELLEN
VERKAUF DURCH INSTITUT FÜR FILM UND BILD, BAVARIA-FILM-PLATZ 3, 8022 GRÜNWALD

© 1985, Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht gemeinnützige GmbH, Bavaria-Film-Platz 3,
8022 Grünwald; Fernruf (089) 649 71. Zweigstelle Berlin: Martin-Luther-Str. 42, 1000 Berlin 30; Fernruf (030) 211 60 03.
Die Vervielfältigung dieser Begleitkarte ist allen Bildungseinrichtungen für den eigenen Gebrauch gestattet.
Druck: Druckerei Weiß GmbH, München.

1651/5/12/85

Wie es zu dieser Produktion gekommen ist, erinnere ich nicht mehr. Und es wurde doch relativ aufwendig: Neben den Filmausschnitten selbst, die hergestellt werden mussten, umfasst diese Kassette ein langes Interview mit Herrn von Ribbeck, und mit einem Interview, das akribisch gescripted werden musste, nicht nur von Herrn von Ribbeck selbst in der Fragestellung und intelligenten Gesprächsführung, sondern auch bezüglich der gezeigten Filmausschnitte. (Dieses Interview wurde später Teil der CD von RedAvocado), Und ich hatte es später zudem Englisch synchronisiert und bei meinen Touren und Workshops in den USA genutzt.

Zudem empfinde ich es heute als bemerkenswerte Ehre, dass diese Thematik anhand meiner Filme in den Unterricht an Schulen und anderen Institutionen eingeführt wurde. Seinerzeit war mir das allerdings nicht wirklich bewusst (es ist typisch für mich, dass ich wichtige oder erwähnenswerte Dinge meist erst sehr viel später, manchmal Jahre später, erkenne und begreife). Vielleicht nennt man das „lange Leitung“?

Für diese Produktion, die sich über Tage auf dem BAVARIA-Gelände in Grünwald bei der FWU abspielte, musste ich aus Los Angeles anreisen. (Aber vielleicht war einiges auch ganz anders...)

auf der Leinwand existiere. Und von dem Franzosen Abel Gance stammt die Definition von Film als „Musik des Lichts“, die Clevé mehrfach aufgreift. Eine weitere historische „Säule“ des Experimentalfilms allerdings, die im Dada der zwanziger Jahre und dem Undergroundfilm der sechziger Jahre errichtet wurde, nämlich die Schockierung des Publikums, lehnt Clevé entschieden ab. Für ihn ist Film eine intellektuelle, künstlerische Stimulierung, die genausoviel Konzentration wie die Betrachtung eines Kunstwerks fordert.

Sei es durch die Anwendung der kameratechnischen Möglichkeiten wie in „Götterdämmerung“, durch Bildfeldaufteilungen wie in „Lichtblick“, durch Reproduktion und Einfügen außerfilmischer Mittel wie in „Winterlandschaft“ oder wie in sämtlichen anderen Beispielen die Benutzung des Optical Printer: stets ist das Bild gebrochen, bearbeitet, verarbeitet. Damit trifft für das Werk Clevés mehr als für das der meisten seiner Kollegen in allerhöchstem Maße die zentrale These der Kunst des 20. Jahrhunderts zu: Nämlich, daß ein Kunstwerk nicht die Abbildung eines Gegenstands ist, sondern die Abbildung einer Vorstellung von einem Gegenstand. Und genau dies rechtfertigt die Einordnung des *Experimentalfilms* unter der Rubrik *Kunst*, selten jedoch die seiner Vettern Spiel- und Dokumentarfilm.

Der Begriff „Experimentalfilm“ ist in der Fachwelt nicht unumstritten und wird in der Regel mangels eines treffenderen Ausdrucks verwendet. Wie man filmisch experimentiert, führt Clevé an zwei Beispielen überzeugend vor. Voraussetzung ist in beiden Fällen gemeinsam, daß der Filmemacher Erfahrungen mit dem Medium Film macht, die der konventionelle und/oder kommerzielle Film so noch nicht vermittelt hat, und daß diese Erfahrungen dann in Form eines Experimentalfilms an das Publikum weitergegeben werden. Im ersten Fall, den man vielleicht als freies Experiment bezeichnen könnte, werden bekannte Techniken oder Gestaltungsmöglichkeiten an einem neuen Gegenstand ausprobiert; das Ergebnis ist nur annähernd vorhersehbar. Für „Echo“ hat Clevé die Kamera bei der Aufnahme so heftig bewegt und geschüttelt, daß die einzelnen Bilder notwendigerweise unscharf und verwischt werden mußten. Im zweiten Fall könnte man eher von einem kontrollierten Experiment sprechen, weil dabei versucht wird, vorgedachte künstlerische Thesen durch die Verwendung entsprechender Mittel adäquat in Film umzusetzen. In „Kaskaden“ wird zunächst die reale Filmaufnahme gezeigt, die dann den verschiedenen Techniken unterworfen und somit verändert wird.

Im Experimentalfilm gibt es das, was in der Literatur der Brecht'sche Verfremdungseffekt ist: die Bewußtmachung des Illusionscharakters einer Vorführung. Was dort der Schauspieler ist, der sich direkt dem Publikum zuwendet und mit ihm redet, wird im Film durch die Verdeutlichung des Materialcharakters des Filmstreifens erreicht. Dabei gibt es die verschiedensten Möglichkeiten. In „Zenith“ sieht man gleichzeitig fünf Filmstreifen samt Perforationslöchern. „Empor“ geht noch einen Schritt weiter: Er ruft Wahrnehmungen beim Zuschauer hervor, die auf der Leinwand nicht vorhanden sind. Hier versucht das Auge, die nach oben wandernden Wolkenkratzer unten im Bild zu halten. Wenn das Schlußbild tatsächlich steht, zieht das Auge dies gewohnheitsmäßig nach unten weg: Der Zuschauer hat das Gefühl, im Aufzug nach unten zu fahren. Am beliebtesten ist immer wieder der Flicker-Effekt, wobei durch die Aneinanderreihung von weißen und schwarzen Einzelbildfolgen auf der Leinwand ein Flackern hervorgerufen wird, das die Netzhaut des Betrachters reizt und ihn nicht vorhandene Farben sehen läßt. Clevé hat selten mit dem Flicker gearbeitet, doch ist er am Schluß von „Lichtblick“ verwendet worden.

Film als audiovisuelles Medium erfordert die Auseinandersetzung mit dem Ton. Bei Clevé reicht diese vom einen Extrem „Götterdämmerung“, der eine Umsetzung von Musik in Bewegung durch kameratechnische Mittel ist, bis zum anderen Extrem „Zenith“ (und „Empor“ u.a.), ein Film, der stumm belassen wurde, um die Konzentrierung auf die visuellen Rhythmen zu unterstützen. Puristen fordern immer wieder den Stummfilm mit dem Hinweis, unter Kunstwerken im Museum liefe schließlich auch keine Musik. Doch Clevé ist kein Purist, die Musik hat sich der erstrebten Wirkung des Films unterzuordnen. Deshalb hat er am häufigsten mit dem Synthesizer-Musiker Klaus Schulze zusammengearbeitet („Echo“, „Kaskaden“,

„Lichtblick“) oder die assoziativen Klänge des Jazz-Bassisten Eberhard Weber verwendet („San Francisco Zephyr“), wobei beide Musiker ihre Werke direkt für seine Filme komponiert haben. „Fatehpur Sikri“ und „Götterdämmerung“ bilden im Gesamtwerk Clevés die seltenen Ausnahmen benutzter vorgefundener Musik.

Häufig hat Clevé auf Reisen gefilmt. Mit „Fatehpur Sikri“, als Beispiel seiner indischen Filme, gelingt es ihm, den Eindruck indischer Kunst zu vermitteln. „Empor“ (die Skyline Chicagos) oder „San Francisco Zephyr“ dagegen wollen nicht amerikanisch sein. Im ersten Fall werden sie schlicht als Material in anderem Zusammenhang benutzt, in anderen geben sie Ausdruck von der Faszination der USA auf den Filmemacher. Doch gleichgültig, welche Annäherung der Filmemacher wählt, es sind immer der Alltag und die kleinen Beobachtungen am Rande, die umgesetzt werden und deren Poetik oder Vision durch die Verarbeitung freigesetzt werden.

Im Gegensatz zu konventionellen Filmemachern ist Clevé wie fast alle seiner Kollegen ein Künstler: Drehbuch, Regie, Kamera, Schnitt sind nur ein Teil der Funktionen, die er übernehmen muß. Der Experimentalfilm wird damit, auch unter Einbeziehung des Tons, zu einem echten Gesamtkunstwerk. Der Filmemacher hat von der ersten Idee bis zur ersten Projektion des fertigen Films die totale Kontrolle über sein Werk, genau wie andere Künstler. Ästhetisch und formal sind bei Clevés Filmen Bezüge zu den aktuellen Kunstrichtungen der abstrakten Malerei, der konkreten Poesie oder auch der atonalen Musik zu erkennen.

Zur Verwendung

Erscheinungen und Methoden des Unkonventionellen und des Experimentierens stoßen erfahrungsgemäß gerade bei Jugendlichen auf großes Interesse. Daran sollte angeknüpft werden, wenn diese Videoproduktion in der schulischen oder außerschulischen Bildungsarbeit eingesetzt wird. Es ist aber eine entsprechende Einführung nötig, ohne die Experimentalfilme auch als unverständlich, langweilig oder physisch aggressiv empfunden werden können. Dies liegt daran, daß sie größere Erkenntnisanstrengungen und ein stärkeres Einlassen auf den Film erfordern als der konventionelle (Spiel)Film, mit dem er ungerechtfertigterweise verglichen wird.

Je nach den beabsichtigten Lernzielen kann die Videokassette im Zusammenhang mit Kunstrichtungen unseres Jahrhunderts oder mit Medienerziehung und dem „Neuen deutschen Film“ vorgeführt und besprochen werden.

Die zahllosen Anknüpfungen an die bildende Kunst sind im vorigen Abschnitt angedeutet worden. Das Werk Clevés ist wegen seiner Vielseitigkeit besonders geeignet, diese Anknüpfungspunkte herauszuarbeiten. Zum einen werden Stimmungen, Eindrücke, Visionen auf die Leinwand geworfen: durch rein bildliche Mittel, ohne Einsatz von Sprache. Phantasie und Emotionen des Zuschauers werden angesprochen, woraus sich die Legitimation ergibt, diesen Film als „schön“ oder auch „beeindruckend“ akzeptieren zu dürfen, ähnlich wie dies bei einem Gemälde in einer Galerie angemessen ist, ohne zunächst interpretieren und analysieren zu müssen.

Zum anderen werden die zahllosen technischen Möglichkeiten von Film erkundet, d.h., es kann entdeckt werden, daß Film leistet, was weder Fotografie noch Literatur oder sonstige künstlerische Medien können. Diese technischen Möglichkeiten, populär auch „Tricks“ genannt, treten im Gegensatz zum konventionellen Film so stark in den Vordergrund, daß die Fragen danach in unterrichtlichen Auswertungsgesprächen erfahrungsgemäß überwiegen werden. Es sollte klargemacht werden, daß „Tricks“ als Selbstzweck völlig unwichtig sind und ihre Bedeutung in der Verwendung zur Bearbeitung von Bildern (und damit Realität) liegt. Die „Tricks“ entstammen nicht hochtechnisierten Apparaturen, sondern sind überlegte Anwendung grundlegender technischer Mechanismen, wie sie praktisch an jeder Kamera vorhanden sind (wie z.B. Einzelbildschaltung, Über- oder Unterbelichtung, Abfilmen projizierter Filme).

Praxisnähe für Produzenten in spe

Der Fachbereich Produktion an der Ludwigsburger Filmakademie bietet den Absolventen gute Startchancen.

Ins siebte Jahr geht die Produktions-Ausbildung an der Filmakademie Baden-Württemberg. Das dreijährige Studium umfasst sehr praxisorientiert die wichtigsten Aspekte



Prof. Bastian Clevé, Leiter des Studienbereichs „Produktion“ an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg.

der deutschen Film-, Fernseh- und Medienproduktion. Neben der theoretischen Ausbildung werden in Zusammenarbeit mit den übrigen Studienrichtungen (Drehbuch, Regie, Kamera, Gestaltung und Musik) mindestens sechs, häufig zehn kurze bis mittellange Filme produziert.

In jedem Jahr werden rund 15 Studenten angenommen, die die Ausbildung zum Produzenten antreten. Bewerbungsschluss ist wiederum der 31. Mai (Poststempel); das Semester beginnt im Oktober 1997. Verlangt wird neben dem Abitur oder fachbezogenem Abitur eine mindestens zweijährige berufliche Tätigkeit im Medienbereich; das Höchstalter zum Zeitpunkt der Bewerbung ist 30 Jahre. (Nähere Informationen und Unterlagen über: Filmakademie Baden-Württemberg, Mathildenstr. 20, in 71638 Ludwigsburg.)

Verantwortlich für diesen Ausbildungsbereich ist von Beginn an Prof.

Bastian Clevé, der selbst aus dem Bereich Produktion kommt, langjährige Erfahrungen und Kontakte auch aus den USA mitbrachte und in Ludwigsburg einiges aufgebaut hat. Den Filmecho-Lesern ist er durch seine Zusammenstellungen über die „Dschungelpfade“ der Filmförderung ein Begriff.

Lücke bei älteren Schauspielern

Auf seine Anregung hin wurde beispielsweise ein eigenes „Castingbüro“ aufgebaut, das nun von Katrin Wans ausgebaut werden soll. Inzwischen sind schon 600 bis 700 Schauspieler mit beruflicher Erfahrung im Computer gespeichert, auf den die angehenden Produzenten gern zugreifen. Eine Lücke tut sich bisher vor allem bei älteren Akteuren ab 45 Jahren auf, da es ab dieser Altersgruppe die wenigsten noch nötig haben, in Studentenfilmen mitzuspielen. Doch auch Profis sind immer wieder von der Arbeitsatmosphäre solcher Produktionen begeistert und sehen die Arbeit mit dem Nachwuchs als willkommene Abwechslung von ihren sonstigen Theater- und Filmengagements. Ähnliches gilt für die prominenten Gastreferenten, die nicht nur ihr aktuelles Know-how zu den verschiedenen Aspekten der Produktion einbringen, sondern den Studierenden die Möglichkeit geben, persönliche und

direkte Kontakte in die Branche aufzubauen.

Daß sich dieses Konzept der Praxisorientierung als effektiv erweist, bezeugen nicht nur sieben Begabtenstipendien der VFF, sondern vor allem die nahtlose Übernahme der meisten Diplomanden in namhafte Produktionsfirmen wie Senator, Bavaria, Pro 7, RTL, Odeon oder Tele München. Einige haben sich selbstständig gemacht und auch der Erfolg von „Independence Day“ ging nicht an diesem Studienbereich vorbei. Zwei Absolventen übernahmen jeweils die Geschäftsführung einer Special-Effects-Firma in Los Angeles.

„Die Vernetzung zur Branche, zu den Produktionsfirmen im Kino-, TV-, Werbefilm und Multimediabereich soll enger werden. Absicht ist es, gezielt Firmen zu Eigenpräsentationen einzuladen und diesen wiederum Studentinnen und Studenten der letzten beiden Studienjahre vorzustellen. Ziel ist es, die Studienrichtung als einen Pool zu profilieren, aus dem bestens neue Mitarbeiter gewonnen werden können“, heißt es in der Selbstdarstellung der Studienrichtung.

Herausforderung: Film und Fernsehen

Doch die möglichst solide Ausbildung ist nur ein Teil der Aktivitäten von Bastian Clevé. Im vergangenen Jahr gründete er den „Akademie-Kreis Production Value – Qualität“, einen Gesprächskreis zu aktuellen Herausforderungen der Film- und Fernsehproduktion. In diesem Jahr ist die Veranstaltung für Ende No-

vember geplant. Von Clevé sind zudem zahlreiche Bücher zur Medienproduktion und -finanzierung erschienen. Außerdem wird von ihm im Nomos-Verlag die „Schriftenreihe zur Film-, Fernseh- und Multimedia-Produktion“ mitherausgegeben. Von den bis jetzt geplanten elf Bänden ist einer erschienen, fünf weitere sind im Druck bzw. kurz vor der Fertigstellung.

Kay Hoffmann

Trommeln gehörte dazu: In Fachpublikation und Fachpresse. Mit dem Ziel, qualifizierte Bewerber zu interessieren, sich zu bewerben. Über 100 Produktionen jährlich mussten professionell an der Filmakademie organisiert und durchgeführt werden. Bewerbungen zum Studium ohne vorherige Erfahrungen in der Materie waren nicht akzeptiert. Und: Wir standen in Konkurrenz zu etablierten Filmschulen in München und Berlin, die allerdings nichts Eigenständiges für das Berufsbild in der PRODUKTION im Angebot hatten und noch in der traditionellen Rollenverteilung gefangen waren. Das haben wir per Druck von außen geändert (und inzwischen haben alle anderen ihr Ausbildungsprogramm auch aktualisiert). Die Filmakademie hat derweil Studenten in allen Aspekten der Branche in hochkarätigen Positionen. Ziel erreicht. Natürlich haben sich bei „Regie“ oder „Kamera“ mehr Bewerber gemeldet. „Produzent“ war ja nur den Insidern bekannt.

3. Dezember
1992
ZDF
23.30 Uhr

3. Donnerstag, 23.30 Uhr

WINTERREISE IM JAHRE EINS

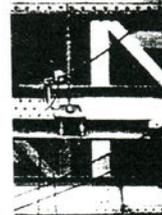
Das kleine Fernsehspiel

Buch, Regie,
Schnitt Bastian Clevé
Kamera Thorsten Schmidt,
Guido Medert
Produktion Bastian Clevé
Redaktion Sibylle Hubatschek-
Rahn
Länge 80'14"

Ende Dezember 1991 waren drei Kamerateams mit Video-8-Kameras in ganz Deutschland unterwegs. Bei diesen Fahrten, während des Wartens auf den Bahnhöfen, versuchten die Teams, ihre Mitreisenden kennenzulernen, sie in Gespräche zu verwickeln, sie erzählen zu lassen



von ihren Hoffnungen, ihren Wünschen, auch ihren Ängsten. Aus diesem Material über die vorsichtige Annäherung an fremde Menschen montierte Bastian Clevé eine Momentaufnahme über Menschen in Deutschland in einer Zeit der Bewegung, des Umbruchs.



• Aus Neugier

Die Veränderungen in Deutschland – den Zusammenbruch der DDR und die deutsche Wiedervereinigung – hatte ich nur aus der Ferne betrachtet: so, wie sie in Los Angeles in den amerikanischen Medien dargestellt worden waren.



Nach zwölf Jahren Leben und Arbeiten in den USA bin ich im Frühjahr des vergangenen Jahres wieder nach Deutschland zurückgekehrt: in mancher Hinsicht in ein anderes Land als das, das ich 1979 verlassen hatte.

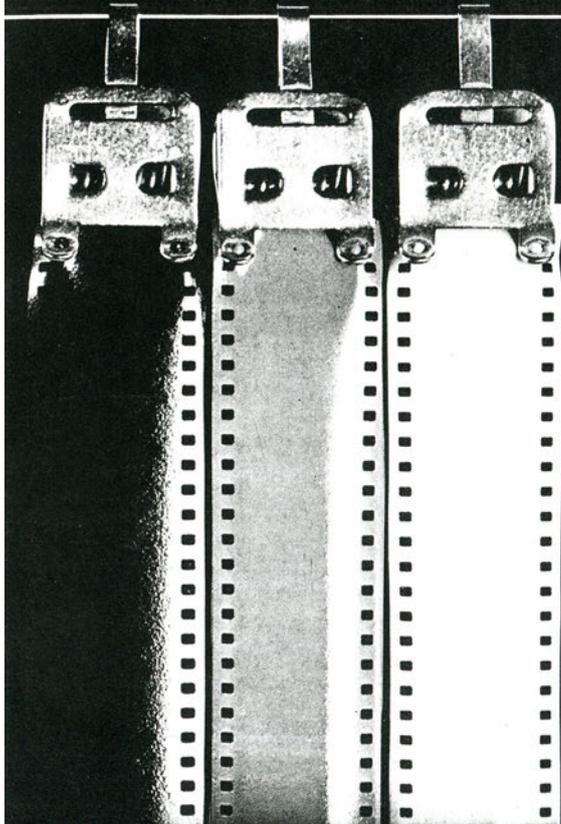


Neugierig bin ich gewesen darauf, was sich verändert hatte, ob ein neuer Geist zu spüren war, ob Euphorie, ob Zufriedenheit und Optimismus. Aus dieser Neugier entstand dieser Film: Interview- und Kamerateams waren kreuz und quer mit Fragenkatalogen in Deutschland unterwegs gewesen, um Rückschau zu halten und Bilanz zu ziehen und um über das kommende Jahr nachzudenken. Wenn man reist und unterwegs ist, wenn man von irgendwoher abfährt und dann woanders ankommen will, dann ist es auch einfacher zu reden ... und zuzuhören.

Bastian Clevé

Diese Produktion hatte ich quasi mitgebracht, als ich an der Filmakademie anfing. Die Gespräche und Vertragseinzelheiten waren zuvor mit dem ZDF fertig besprochen: Ein sog. Kamerafilm (im Rahmen des Kleinen Fernsehspiels) mit dem entsprechend kleinen Etat. So erklärt sich auch das Konzept und der Aufwand: Es musste im Rahmen der Mittel abgeliefert werden können. Ich bin bei meinen Produktion nie über Budget gegangen, das war undenkbar und hätte gegen meine Erziehung gestanden. Gegen Bezahlung waren einige meiner Studenten im Einsatz. Ansonsten habe ich es tunlichst vermieden, mein Berufsfeld an der Filmakademie mit meinen privaten Interessen zu vermengen. Erst nach dem abgelegten Diplom haben wir meine Studenten zu uns nach Hause zu einem Abschlussessen eingeladen. Vorher gab es – absichtlich – keine privaten Verquickungen. Das hatte ich einem befreundeten Professorenpaar an der CalTech in Pasadena abgeschaut. Und Einzelgespräche wurden immer bei geöffneter Bürotür abgehalten. Kumpelhaftes und Smalltalk waren noch nie meine Stärke gewesen. - Interessant wäre es, die damals Interviewten heute – über 20 Jahre später - noch einmal zu besuchen...

Deutscher Filmpreis 1978



Vorführung der preisgekrönten Filme
im Cinema Paris · Kurfürstendamm 211 · Berlin
Eintrittspreis für jede Vorführung 3,00 DM

Kurzfilme im Beiprogramm
ausgezeichnet mit
dem Filmband in Silber

Samstag, 1. Juli 15 Uhr	Das zweite Erwachen der Christa Klages von Margarethe von Trotta · Filmband in Silber	Grüße von Rosita aus Peru von Hans Rolf Strobel
18 Uhr	Aus einem deutschen Leben von Theodor Kotulla · Filmband in Silber	Empor von Bastian Clevé
21 Uhr	Die gläserne Zelle von Hans W. Geissendörfer · Filmband in Gold	Abstrakte Oper Nr.1 von Ernst Reinboth
Sonntag, 2. Juli 15 Uhr	Der Garten Eden* von Lutz Mommartz · Filmband in Silber	
18 Uhr	Taugenichts von Bernhard Sinkel · Filmband in Silber	Wie im Traum von Egon Haase
21 Uhr	Der amerikanische Freund von Wim Wenders · Filmband in Silber	La souffrière von Werner Herzog
Montag, 3. Juli 15 Uhr	Rheingold von Niklaus Schilling · Filmband in Silber	
18 Uhr	Ich denke oft an Hawaii* von Elfi Mikesch · Filmband in Silber	Quo vadis, Adam? von Eckehard Munch
21 Uhr	Flammende Herzen von Walter Bockmayer · Filmband in Silber	
Samstag, 1. Juli 17 Uhr	Leinwand contra Bildschirm Zwei Medien und ihre Bildsprache Öffentliche Diskussion in der Hochschule der Künste, Fasanenstr. 1, Berlin mit Hans C. Blumenberg und Günter Rohrbach Moderation: Wolf Donner · Eintritt frei	

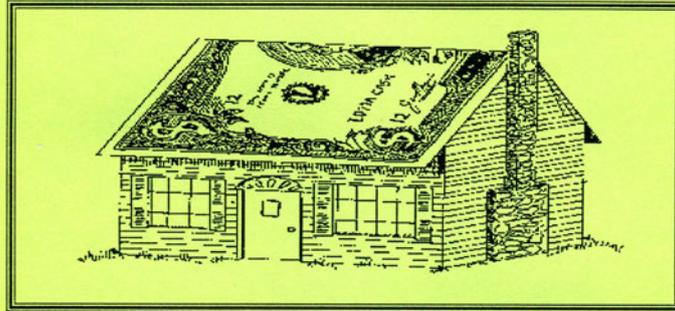
* Filme ohne Spielhandlung

Was hier „Deutscher Filmpreis“ heißt, hieß zuvor BMI-Prämie. Für LICHTBLICK gab es bereits eine. Die Verleihungszeremonie war ursprünglich eine höchst bescheidene Angelegenheit, so als ob eine Schule Sportkunden in der Turnhalle im Geräteaufbewahrungsraum überreicht.

Was ich auch festgestellt habe: Die Branche interessiert sich nicht die Bohne für einen Preisträger (jedenfalls nicht für mich). Keinerlei Nachfrage a la „was machen Sie als Nächstes?“ oder so. Sang- und klanglose Affaire. Wenn es nicht eine Geldprämie gegeben hätte, hätte ich nicht gewusst, dass ich einen der wertvollsten Preise erhalten hatte, die im deutschen Film vergeben werden können.

In „Hollywood“ – das habe ich dann später festgestellt – ist ein Deutscher Filmpreis vollkommen unbekannt und uninteressant – so als ob ich in Obervolta irgendwo in Zentralafrika den Staatspreis erhalten hätte. Was nicht in den Hollywood oder zumindest in den USA gewonnen wurde, ist Drittland und nicht der Erwähnung oder Kenntnisnahme würdig.

**Uptown Properties Presents:
960 DEXTER STREET, L. A. 90042
\$174,000**



This house will make you money, when you live here and don't throw it away on rent anymore!!! Best buy in the neighborhood - this darling two bedroom 1 bath view home with hardwood floors, combo living/dining room, great deck off living room, bonus room, huge lot and extra parking makes this house a winner!!

Living Room	= 21 X 11	Bonus Rm	= 24 X 10
Dining Area	= Combo	Attached Garage	= Sgl Car +
Kitchen	= 11 X 9.5	Year Built	= 1949
Bedroom 1	= 12 X 12	Sqft	= 764
Bedroom 2	= 12 X 09	Lot Size	= 10,880 sf
Bath	= 1 Full	Thomas Guide	= 36-B1

CALL 213 254 1792 - ASK FOR GRIFF LARES

Information deemed reliable but not guaranteed!!!

5317 N. Figueroa Street
Los Angeles, CA 90042-4003
213 254-1792 / 258-0807

Invest in a home today!



Ich mag diesen amerikanischen Pragmatismus: „Mit diesem Haus wird man Geld verdienen, wenn man hier wohnt und nicht irgendwo Geld für Miete ausgeben muss“. Richtig. (Andererseits: Das permanente amerikanische „Geld“-Thema und „Geld-Machen“ - unter allen Umständen - kann ermüden.). Wir hatten das Haus (besser „kleines Häuschen“) kurz nach unserer Übersiedlung nach Los Angeles erworben. In den 10 Jahren Zwischenzeit hatte es in der Tat ordentlich an Wert gewonnen. Heute liegt der Wert bei ca. \$ 1 Mio. Irrsinnig. Seinerzeit hatten wir quasi 1 Monat vor unserem Rückzug nach Deutschland das Haus abbezahlt und die letzte Ratenzahlung geleistet. Ursprünglich war das alles ganz anders geplant: Umsiedelung Hamburg nach Los Angeles für immer, happy life. Usw. Aber nach gut 10 Jahren wurde die Tochter geboren (wie schön). Und damit musste das Leben natürlich nach anderen Prioritäten ausgerichtet werden (Stabilität, Präsenz). Also: Zurück nach Deutschland wegen vieler guter Gründe. No regrets. Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg.

Mein Freund Oliver, den ich als Teenager während der Oberstufenzeit auf den Stufen des Belfaster Rathauses kennengelernt hatte (Nordirland war ein eigener Staat und im Guerrillakrieg mit Irland verwickelt.) – er war auf dem Rückweg vom Militärdienst in Afrika nach Los Angeles – half uns bei diesem gesamten Real Estate Vorgang. Er selbst war Realtor und kannte sich anders als wir, die wir komplette Greenhorns waren, bestens aus, wir haben blind dort die Unterschriften geleistet, wohin er sagte. Mit seiner Hilfe und Ortskenntnis hatten wir unser Haus gefunden, er selbst wohnte

in einem ganz anderen Stadtteil. Los Angeles hat die Größe von ungefähr dem Saarland. Und wir hatten keine Ahnung wo was wie usw. Aber unsere Nachbarschaft/Stadtteil stellten sich als strategisch gut gelegen heraus: Gleich weit nach Burbank oder Hollywood, nah zu Downtown. Eine knappe halbe Stunde nach Santa Monica an der Strand – seinerzeit. Das Haus wurde bald gebraucht für die Unterbringung der kleinen deutschen Crew und des Hauptdarstellers für die kurz darauf beginnende Produktion EXIT SUNSET BOULEVARD.

LOS ANGELES
MULTIPLE LISTING SERVICE

100 2 BR 1 BA VU R#60000 \$184,000



Ad	960 DEXTER	Zp	90042	Ar	24	L#	91 73229
Dir	EL PASO TO FARNAM TO DEXTER					Pg	36
APN	5477019005	Appl sz	68 X 160	Hod		Sto	1
Br	2	Bth	1	Mds		Mba	
Lrm	YES	Fc	HWD	Gh	Zon	R2	R/O
Drn	AREA	Rf	COMP	Pdr	Fp	Br	1td
Fam		Gar	1	Bar	Air	Mic	1in
Kit	YES	Ldy	E GAR.*	Svc	Ht	F/FUR	Dsw
Brk		Pto	OPEN	Cab	Wht	GAS	Dsp
Den		Vew	MNT,GRB	Lan	Pl	RM 4	Tcp
Bon	YES	Tc		Wft	Spa		Ref
Ctr		N/S	E/W	Tv	Swr	IN PD	Fur
Elem	BUCHANAN	Jr	Hi	BURBANK	Sr	Hi	FRANKLIN
GRT POSSIBILITIES W/ THIS STURDY STUCCO BUNGALOW. HAS MAJESTIC SNOW CAPPED MOUNTAIN VIEWS & A HUGH LOT W/ MATURE TREES. EXCELLENT POSSIBILITIES FOR EXPANSION. HAS NICE DECK AND A BONUS ROOM TO BOOT. CALL AGENT FOR LOCK BOX COMBO.							
Occ	O	ON FILE		P	ON FILE	Sho	REMRKS
Ag	LAMPP,RICHARD L.			P	818-995-0844	Pos	CLOS ESC
LO	MONTELEONE & ASSOC INC	#	1598	P	995-0844	l to	ER
						Csp	3

LISTING MADE SUBJECT TO ERRORS, OMISSIONS, CHANGE OF PRICE, PRIOR SALE AND WITHDRAWAL WITHOUT NOTICE.

Hinter dem Garagentor verbirgt sich das spätere „Studio“, in dem ich den Optical Printer wie auch die anderen Geräte zur Filmherstellung untergebracht hatte – quasi mein Arbeitsraum. Das Haus liegt an einem Hang auf einem großen Grundstück, so dass es ein weiteres Untergeschoss gab. An dem HondaCivic-Zweisitzer kann man erkennen, dass ein Kind zu der Zeit weder vorhanden war noch mit einem in absehbarer Zeit gerechnet wurde.

UPTOWN PROPERTIES



JUNE 4, 1991

BASTIAN & MARLIES CLEVE
o/c FILMAKADemie
BADEN, WURTEMBERG
GERMANY
FAX # 011-49-7141-902786

THIS IS PAGE 1 OF 6 PAGES
ORIGINATING FROM FAX #
213 254-6344 AT 3:09 PM PST
TUESDAY, JUNE 4, 1991

DEAR BASTIAN AND MARLIES:

CONGRATULATIONS! WE HAVE A VERY GOOD OFFER ON YOUR HOME IN LOS ANGELES THAT WAS WRITTEN LAST NIGHT. ALTHOUGH I RECEIVED THE PHONE CALL LAST NIGHT, I DID NOT HAVE THE DETAILS UNTIL NOON TODAY.

I TRIED THE PHONE NUMBER IN HAMBURG AND HOPE TO SPEAK TO YOU SHORTLY. THIS FAX SHOULD ANSWER MOST OF YOUR QUESTIONS ABOUT THE OFFER, I HOPE, AND ALLOW YOU TO ACCEPT THIS OFFER SO WE CAN PUT YOUR HOME INTO ESCROW.

THE BUYERS NAME IS DAMA L. CHINN, A SINGLE WOMAN.

SHE IS AN EXECUTIVE WITH THE LOS ANGELES TIMES, MAKES \$60,000. / YEAR AND IS WELL QUALIFIED TO PURCHASE YOUR HOME. THE DOWN PAYMENT IS COMING FROM HER FATHER.

SHE IS OFFERING YOU A PURCHASE PRICE OF \$170,000. PUTTING 15% DOWN (\$25,500.) WITH A \$2,000. DEPOSIT. SHE IS ASKING FOR A 45 DAY ESCROW AND 5 DAYS FOR THE INSPECTION. WITH YOUR ACCEPTANCE OF THIS OFFER THAT MEANS THAT WE COULD CLOSE ESCROW PROBABLY ON JULY 25th, 1991.

I SPOKE TO MARLIES BY PHONE A FEW MINUTES AGO (2:48 PM PST) AND PRESENTED ALL OF THE ABOVE. I FEEL THAT THIS IS A VERY GOOD OFFER OF \$170,000. AND I WOULD URGE YOU TO ACCEPT THIS OFFER.

THE REAL ESTATE MARKET HERE IS PICKING UP A LITTLE BIT, BUT I DO NOT BELIEVE THAT YOU WILL BE ABLE TO SELL YOUR HOME FOR MORE THAN THIS AMOUNT. BUYERS ARE JUST NOT MAKING FULL PRICE OFFERS. EVERYONE WANTS TO OFFER 5% TO 10% LESS, IT SEEMS.

BASTIAN, PLEASE INITIAL THE BOTTOM OF EACH PAGE OF THE OFFER AND SIGN YOUR FULL SIGNATURE TO THE LAST PAGE AND FAX IT BACK TO ME AS SOON AS POSSIBLE. OF COURSE I HOPE THAT YOU DO AGREE WITH THE OFFER AND IT'S PROVISIONS. ALSO ON PAGE 4 of 5 OF THE OFFER THERE ARE A COUPLE OF OTHER PLACES TO INITIAL AS WELL (WHEREVER THE BUYER INITIALED).

ONCE ACCEPTED, THE CLOCK WILL START RUNNING. I WILL NEED AN ADDRESS FOR YOU AND MARLIES IN GERMANY (OR ADDRESSES) SO THAT I CAN SEND (BY COURRIER) THE ESCROW INSTRUCTIONS FOR YOUR LIVE SIGNATURES. (FOR THAT FAX WILL NOT DO).

I FEEL VERY GOOD ABOUT THE BUYER. I MET HER LAST NIGHT WHEN I SHOWED THE HOUSE.

SINCERELY, GRIFF LARES *Griff Lares*
8317 N FIGUEROA STREET • LOS ANGELES, CALIF. • (213) 254-6344 • BUS 213 254 4792 • FAX: 213 254 6344

Die ganze Verkaufsprozedur dauerte bis nach unserer Rückkehr. Sie wurde von Oliver überwacht, so dass wir auch in Deutschland Vertrauen haben konnten, dass in den USA alles seinen korrekten Verlauf nahm.

UPTOWN PROPERTIES



August 23, 1991 (9:44 AM, PST)

Filmakademie
Bastian Cleve
per Fax 011 49 7141 902786 dated 8/23/91, 7:03 AM, your time)

Dear Bastian:

Well, dear friend, it appears to finally be over. Congratulations!!! All was received Wednesday by Escrow and the grant deed was immediately sent to the Title Company to be sure everything was in order (IT WAS). Funding was set up immediately for that afternoon. The new deed/documents were recorded sometime yesterday morning although we did not receive verification until late in the day.

I picked up your check and closing documents last evening from escrow and immediately called Ingo Werk, but never made direct contact. Our answering machines spoke to each other several times, and he indicated that he wanted me to get the check to him ASAP, so I am driving out to his home this afternoon (early) and he will take care of everything, he told me. He said that he was leaving town as of tomorrow for a few days (perhaps in and out) but that if I could get it to him today that would be perfect. So, by 1:00 PM today PST, he will have your closing statement and check.

I have also called Escrow and requested that the German Notarized Grant Deed be returned to me as soon as possible. Apparently the Fidelity Title Company still has it, but Jean Jackman of Los Feliz Escrow said she will locate it and see that I receive it later this afternoon, so then I will forward it to your new home address.

There is no need for you to apologize for your anger in the last fax. It was justified under the circumstances. Unfortunately, in real estate transactions these days, just about everything that can go wrong, does go wrong. So much for Murphy's Law!

I sincerely hope that everything goes much better for both you and Marlies from hereafter. I have really enjoyed working with both of you and on your behalf. Please stay in touch. I wish you both the best in your new home and new employment.

Sincerely,

Griff Lares
Griff Lares

1021371

<p style="text-align: center;">RECORDING REQUESTED BY</p> <p style="text-align: center;">WHEN RECORDED MAIL TO</p> <p>Name MR. & MRS. BASTIAN CLEVE Street Address 960 DEXTER STREET City & State LOS ANGELES, CA 90042</p>	<p style="text-align: center; font-size: 1.2em;">91 1318020</p> <p style="text-align: center; font-size: 0.8em;">RECORDED IN OFFICIAL RECORDS OF LOS ANGELES COUNTY, CA.</p> <p style="text-align: center;">AUG 22 1991 AT 8 A.M.</p> <p style="text-align: center;">Recorder's Office</p> <p style="text-align: right; border: 1px solid black; padding: 2px;">FEE \$ 5.00</p>
---	---

SPACE ABOVE THIS LINE FOR RECORDER'S USE

THIS IS A BONAFIDE GIFT AND GRANTOR RECEIVED NOTHING IN RETURN. R & T 11911

QUITCLAIM DEED

<p>DOCUMENTARY TRANSFER TAX \$ - 0 -</p> <p>COMPUTED ON FULL VALUE OF PROPERTY CONVEYED, OR COMPUTED ON FULL VALUE LESS LIENS AND ENCUMBRANCES REMAINING AT TIME OF SALE.</p> <p style="text-align: center;"><i>Oliver W. Conner</i> Signature of Declarant or Agent determining tax. Firm Name</p>

FOR A VALUABLE CONSIDERATION, receipt of which is hereby acknowledged

OLIVER W. CONNER, SINGLE MAN

do hereby

REMISE, RELEASE AND FOREVER QUITCLAIM to

BASTIAN CLEVE AND MARLIES CLEVE, HUSBAND AND WIFE, AS JOINT TENANTS

the real property in the CITY OF LOS ANGELES County of LOS ANGELES
State of California, described as:

THAT PORTION OF LOT 4 OF TRACT NO. 3442, IN THE CITY OF
 LOS ANGELES, AS PER MAP RECORDED IN BOOK 38 PAGES 42 and
 43 OF MAPS, IN THE OFFICE OF THE COUNTY RECORDER OF SAID
 COUNTY, LYING WESTERLY OF A LINE BEARING SOUTH 13°01'30"
 WEST WHICH PASSES THROUGH A POINT IN THE NORTHERLY LINE
 OF SAID LOT DISTANT NORTH 74°18'30" WEST 150 FEET FROM
 THE NORTHEAST CORNER OF SAID LOT.
 EXCEPT THE NORTH 68 FEET THEREOF.

Dated: June 27 1988 *Oliver W. Conner*
OLIVER W. CONNER

State of California, }
County of LOS ANGELES } ss

On June 27 1988, before me, the undersigned, a Notary Public in and for said State,
personally appeared OLIVER W. CONNER

known to me to be the person whose name IS subscribed to the within Instrument and acknowledged that HE
executed the same.

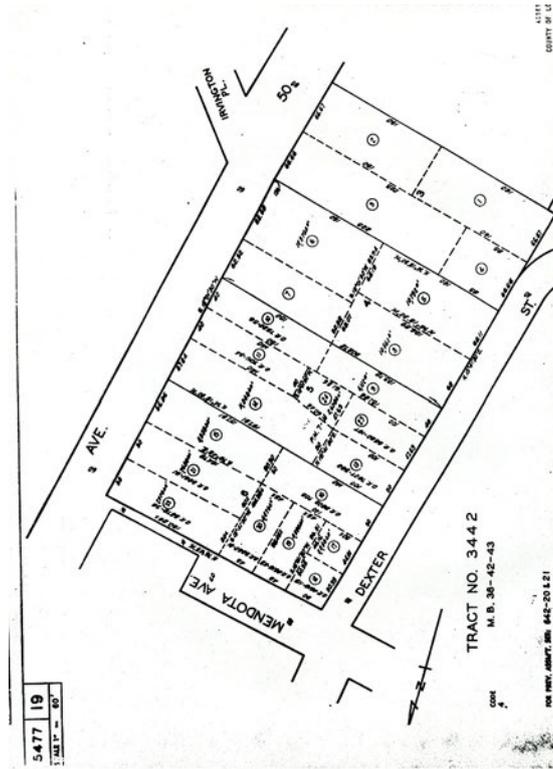
Witness my hand and official seal.



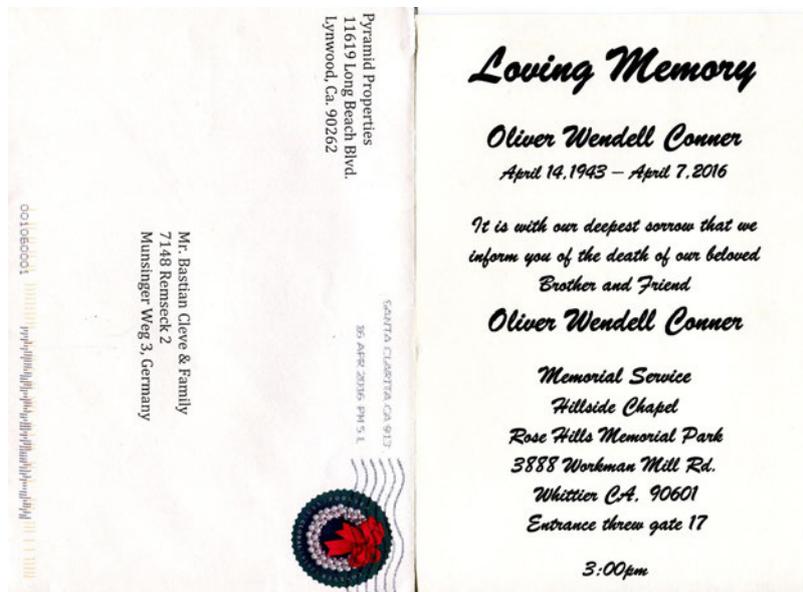
OFFICIAL SEAL
LILLIE JORDAN
NOTARY PUBLIC - CALIFORNIA
LOS ANGELES COUNTY

(Seal) *Lillie Jordan*
Notary Public in and for said State.

Und dann war dieses ganze Kapitel irgendwann abgeschlossen und vorbei. Nie hätten wir das gedacht, unsere Lebens-Planung war ursprünglich eine ganz andere gewesen.



Dieses kleine Stück Los Angeles gehörte uns – bis zum Erdkern.



Ein guter Freund ist an Herzversagen verstorben. Es gibt kaum Menschen, die ich länger gekannt hatte.



UNIT 01 QUAKER CITY FEDERAL SAVINGS AND LOAN ASSOCIATION
7021 SO. GREENLEAF AVENUE - WHITTIER, CA 90608

LOAN NUMBER BASTIAN & MARLIES CLEVE
1-928095-7 OLIVER W. CONNER

DATE PRINTED
08/11/87

NEW LOAN BALANCE	NEW IMPOUND BALANCE	INTEREST IS PAID TO	INTEREST PAID YEAR TO DATE	TAXES PAID THIS YEAR	INTEREST RATE
278.33	.00	8/10/87	170.55	.00	11.250
TRANS. DATE	TRANSACTION AMOUNT	PAID TO PRINCIPAL	PAID TO INTEREST	PAID TO IMPOUNDS	A.P.R.
08/11	460.00	453.14	6.86	.00	11.25

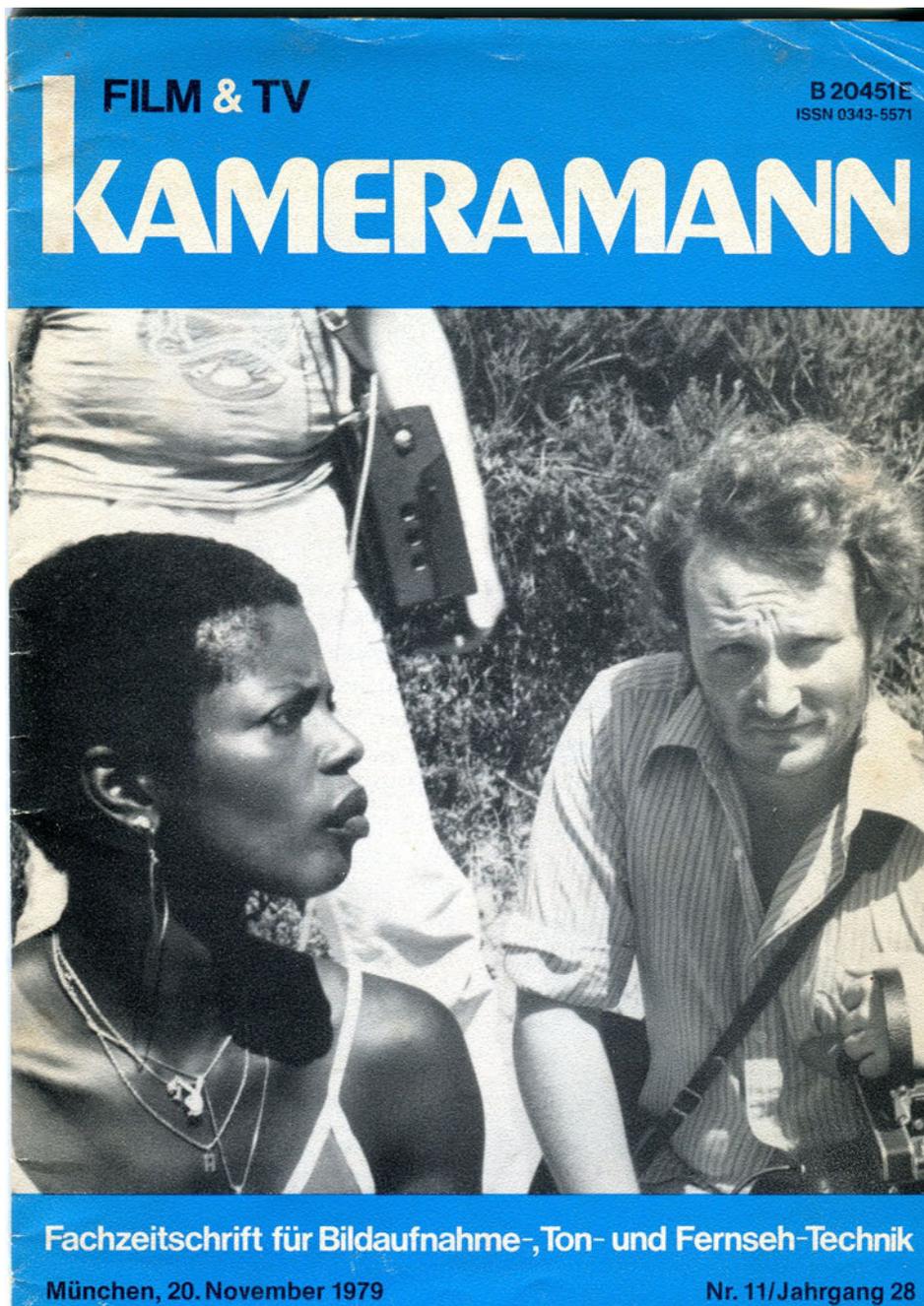
LOAN PMT

KEEP THIS PORTION FOR YOUR RECORDS

Dies ist die finale Mitteilung der Bank über das Darlehen, das wir seinerzeit aufgenommen hatten, um unser Haus zu kaufen. Es war in voller Höhe zurückgezahlt. Das Haus gehörte nun vollkommen und schuldenfrei uns. Kurz darauf beschlossen wir, nach Deutschland zurückzukehren.

Nach den Jahren des „personal filmmaking in Deutschland und den USA, den Jahren des Arbeiten in und für die eigene Firma EAGLE ROCK FILM PRODS, begann nun die Zeit an und für die FILMAKADEMIE BADEN-WÜRTEMBERG in Ludwigsburg.

All das hätte man sich nicht ausdenken können. Die Eltern hats gefreut.



Die Produktion EXIT SUNSET BOULEVARD hat es auf den Titel vom „Film & TV kameramann“ geschafft. Donnerwetter. Dreharbeiten in Malibu mit Azizi Johari. Bin ich ein begnadeter Regisseur? Das glaube ich eher nicht. Meine Liebe für Schauspieler reicht dafür nicht aus.

Gesamtbewertung Herr Bastian Clevé hat die Abschlußprüfung im Fachbereich Visuelle Kommunikation - Lehrgebiet Gebrauchsgrafik - g u t bestanden.

Einzelbewertung

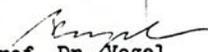
Thema der praktischen Examensarbeit: "Lichtblick - 16 mm Farbfilm, 20 Minuten"	sehr gut
Thema der theoretischen Examensarbeit: "Kompositionsstrukturen für Film"	befriedigend
Klausurarbeit	gut
Mündliche Prüfung	gut

Hamburg, den 29. Juni 1976

Für die Prüfungskommission


Prof. Hans Michel

Präsident


Prof. Dr. Vogel
kommissarisch beauftragt

Das Diplom der HfbK Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Jahrelang lag es im Sekretariat der Hochschule, ich hatte es seinerzeit gar nicht abgeholt, oder das DAAD-Stipendium war dazwischen gekommen. Jedenfalls: Bei der Bewerbung für die Professur in Ludwigsburg war es notwendig geworden. Zu dem Augenblick erst – über 15 Jahre später also - habe ich es geholt. Natürlich lag es noch im Sekretariat in der Hochschule.

Die Hochschule für bildende Künste
verleiht mit dieser Urkunde

Herrn Bastian C l e v é
geb. am 1. Januar 1950 in München

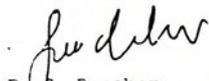
nachträglich gemäß § 33 Absatz 3
der Ordnung der Diplomprüfung und des Aufbau-
studiums im Studiengang Visuelle Kommunikation
an der Hochschule für bildende Künste vom
3.12.1982 das

Diplom
für Visuelle Kommunikation
Studienrichtung Film

nachdem die Abschlußprüfung entsprechend
der Prüfungsordnung für die Studierenden
der Staatlichen Hochschule für bildende Künste
der Lehrgebiete Gebrauchsgrafik, Metall-
und Industriedesign, Pappe und Papier
(Packungsentwurf), industrieller Textildesign
vom 23. 3. 1965 abgelegt worden ist.

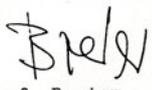
Hamburg, 8. Oktober 1985

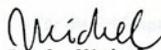
Die Mitglieder der
Prüfungskommission

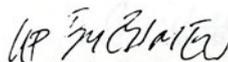

Prof. Roscher



Der Fachbereichssprecher
Visuelle Kommunikation


Prof. Breier


Prof. Michel


Prof. Brehmer

Der neue Ansatz beim Osnabrücker Experimentalfilm-Workshop, auch Video, Performances und Installationen ins Programm zu nehmen, ist vielversprechend. Während im Experimentalfilm die Innovation stagniert und die Kategorie ihrer Herrschaft verliert, erschließt die experimentelle Projektion des Films – in der Performance – neue Bereiche für das Medium Film und vor allem neue und intensive Wahrnehmungsmöglichkeiten für den Zuschauer.

Der Umgang mit dem Film und dem Filmprojektor ist selbstverständlich geworden und schon seit einigem nicht mehr auf das Kino als Veranstaltungsort beschränkt, dank Super 8 und Video. Die Bandbreite ist beträchtlich. In Osnabrück reichte sie vom außerordentlich hohen ästhetischen Niveau der Commedia Futura zu den unbekümmerten (und nicht faßbaren) Umtrieben der „Anarchistischen Gummizelle“. In der Performance der „Commedia Futura“ (einer Gruppe aus Hannover) – Titel: „Das Geheimnis“ – bestimmte die Bild-Projektion die Dimension eines wohlanalytischen tänzerischen Bewegungsablaufs.

Die Schmatzgeräusche, die die „Anarchistische Gummizelle“ zur Projektion des „Käferfilms“ produzierte, machte aber die Riesenlautsprecher der Osnabrücker Lagerhalle für jedes Ohr deutlich, daß Maßstäbe für den Konsum dieser Produktion von der Düsseldorfer Gruppe gleich mitgeliefert werden. Wo es die Gruppe die entsprechenden Liebeschwierigkeiten anschließend gleich selbst vorführte: die Beratschlagung des persönlichen Auftritts führte wackelhaft und befriedigendermaßen zu dessen Erledigung.

Birger Bustorff erledigte den experimentellen Film im Kochtopf – in seiner Performance „Kochen für Kineasten“, a dies ein Gleichnis war und auf der Bühne wirkliche Hähnchenherzen hmorten, Kartoffeln und Beilagen dazu, war das Ergebnis gleichfalls ein beeindruckendes und der Konsum ein umstößender, weil zu den Essensdünsten

Dietrich Kuhlbrodt

Die Lust an der Projektion

ein wirklicher und schöner Bustorff-Film projiziert wurde. Aber dann räumte es doch gegen dieserart Erledigung des experimentellen Films. Wilhelm Hein („Love stinks“) warf das ihm zuge dachte Tellergericht auf die Leinwand. Ich weiß nicht, ob das mit Bustorff abgesprochen war, jedenfalls war es eine passende Aktion gegen die marktgerechte Erledigung der Dinge, des Essens und des Films.

Am eindrucksvollsten nutzte eine Berliner Gruppe die Möglichkeit, die Filmprojektion als Experiment zu begreifen: die „notorischen Reflexe“ sind auf ein einziges Medium nicht festzulegen; sie reagieren durch Musik, Malerei, Film und Aktion gleichermaßen und zur selben Zeit auf das, was (ihnen) heute passiert. Ihre – tja „Performance“ ist ein zu schaler Ausdruck –, ihr Auftritt war in Osnabrück das intensivste Erlebnis. Zusammen mit Thomas Averbek, Norbert Kerkhey, Jag Ti Garden und Gas Twist verstanden es die Gruppenmitglieder, die Filme gemacht hatten, die verschiedenen Medien-Elemente auf den Punkt einer einzigen, großen, gemeinsamen Erfahrung zu bringen. Die Filmaufnahmen (Christoph Doe-

ring, Knut Hoffmeister, Sascha von Oertzen) setzen Bauchtanztourismus in Kalro neben eine Straßenschlacht in Berlin. Baß, Schlagzeug, Synthesizer und Metall holen aus den Bildern die Energie heraus, die wir zum Weiterleben brauchen.

Eine mediale Interaktion: ein „notorischer Reflex“ hält ein Streichholz unten an die langen weißen Papierbahnen, die als Projektionsfläche dienen. Die – wirklichen – Flammen verhefen dann den abgebildeten Flammen zu neuer Wirksamkeit, die Flammen, in welche ein Filmdokument – am Winterfeldtplatz eine Polizeiwanne aufgeht. Oder: Hoffmeister schwenkt einen Super-8-Projektor herum, dessen Schatten groß auf die Fläche trifft, auf die der Ägypte-film projiziert wird. Davor bewegt, sehr real, Yana Yo ihren Bauch. Der Projektorstrahl fixiert sich auf ihren Bauch. Letzterer ist es, der den Filmablauf überdauert.

Die Musiker, die mit langen Stangen auf schwere Fässer schlagen, fallen – als Schatten – auf der Projektionsfläche knüppelschwingenden Beamten in den Arm.

Und dann bleibt ein Bild stehen. Ein Unikat. Yana Yo steckt einen großen Pinsel in Farbtöpfe und füllt eine Leinwand, auf der ein Film in großen Strichen menschliche Figuren abbildet. Yana Yo kommt (wie Doering) von der bildenden Kunst; auch das macht, daß in den „notorischen Reflexen“ der Zeitgeist zu Hause ist. Drum ist die Gruppe allgemein verständlich: im Centre Pompidou und in der bekannten Musikszenen, in den bekannten Abspielstellen und auf dem Osnabrücker E-Film-Workshop.

Dessen Verdienst war es dieses Jahr, sich den anderen Medien zu öffnen und etwas von der Kunst zu zeigen, mit dem fertigen Film zu experimentieren. Eine unvermutete Zukunft des („experimentellen“) Films innerhalb und außerhalb des Kinos: die Lust an der Projektion.

experimente in
8 mm
16 mm
35 mm
video

**3. osnabrücker
e-film-workshop
7.-9.1.1983
lagerhalle**

e-film-workshop e.v.
rheiner landstr.16
45 osnabrück
0541-48637

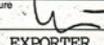
Dietrich Kuhlbrodt war/ist die eine journalistische Stimme in der Avantgarde/Underground-Szene, die sich enthusiastisch für derartige, abseitige Arbeiten einsetzte. Ein Besprechung von ihm zu erhalten – in ansehnlichen Zeitungen darüber hinaus – war wie ein kleiner Ritterschlag. Überhaupt zur Kenntnis genommen worden zu sein! Viele Jahre später hatte sein Bruder Rüdiger die Hauptrolle in „EXIT SUNSET BOULEVARD“ übernommen. Das hat unserer Beziehung nicht gut getan.

U.S. DEPARTMENT OF COMMERCE - BUREAU OF THE CENSUS - INTERNATIONAL TRADE ADMINISTRATION

FORM 7525-V (1-1-88) SHIPPER'S EXPORT DECLARATION

1a. EXPORTER (Name and address including ZIP code) CLEVE BASTIAN OR MARLIES 960 DEXTER ST. LOS ANGELES - CA. 90042		ZIP CODE	2. DATE OF EXPORTATION 04/29/91	3. BILL OF
b. EXPORTER'S EIN (IRS) NUMBER N/A	c. PARTIES TO TRANSACTION <input checked="" type="checkbox"/> Related <input type="checkbox"/> Non-related			
4a. ULTIMATE CONSIGNEE - SAME AS ABV. ! -				
b. INTERMEDIATE CONSIGNEE Richard Boas & Co., Felix Wankel Str.3-5, Bremen/Brinkum				
5. FORWARDING AGENT Richard Boas & Co.(USA) NVOCC 200 Oceangate - Suite# 500 - Long Beach-Ca.90802		6. POINT (STATE) OF ORIGIN OR FTZ NO. California		
8. LOADING PIER (Vessel only) Long Beach	9. MODE OF TRANSPORT (Specify) Vessel			
10. EXPORTING CARRIER	11. PORT OF EXPORT Los Angeles			
12. PORT OF UNLOADING (Vessel and air only) Bremen - Germany	13. CONTAINERIZED (Vessel only) <input checked="" type="checkbox"/> Yes <input type="checkbox"/> No			

14. SCHEDULE B DESCRIPTION OF COMMODITIES, 15. MARKS, NOS. AND KINDS OF PACKAGES (Use columns 17-19)				
D/F (16)	SCHEDULE B NUMBER (17)	CHECK DIGIT	QUANTITY - SCHEDULE B UNIT(S) (18)	SHIPPING WEIGHT (Kilos) (19)
	8703.22.000 0 AUTOMOBILES Cont.No.:			
	1983 VOLKSWAGEN ID# WV27B0255DH104373			4200 LBS
	1986HONDA ID# JHMAF5315GS057425			2800 LBS

21. VALIDATED LICENSE NO./GENERAL LICENSE SYMBOL G-DEST. I	22. ECCN (When required)
23. Duly authorized officer or employee The exporter authorizes the forwarder named above to act as forwarding agent for export control and Customs purposes.	
24. I certify that all statements made and all information contained herein are true and correct and that I have read and understand the instructions for preparation of this document, set forth in the "Correct Way to Fill Out the Shipper's Export Declaration." I understand that civil and criminal penalties, including forfeiture and sale, may be imposed for making false or fraudulent statements herein, failing to provide the requested information or for violation of U.S. laws on exportation (13 U.S.C. Sec. 305; 22 U.S.C. Sec. 401; 18 U.S.C. Sec. 1001; 50 U.S.C. App. 2410).	
Signature 	Confidential - For use solely for official purposes authorized by the Secretary of Commerce (13 U.S.C. 301 (g)). Export shipments are subject to inspection by U.S. Customs Service and/or Office of Export Enforcement.
Title EXPORTER	25. AUTHENTICATION (When required)
Date 04/22/91	

The "Correct Way to Fill Out the Shipper's Export Declaration" is available from the Bureau of the Census,

Mit dem Umzug von Los Angeles zurück nach Deutschland hatten wir auch unsere beiden Autos mitgebracht. Hätte ich vorher gewusst, wie kompliziert das werden würde, ich hätte das wohl sein gelassen. Jedenfalls fuhren wir noch eine ganze Zeit mit den USA-California-Nummerschildern herum. Unsere Nachbarn wussten eine ganze Weile nicht, ob wir nun "Amis" sind oder was? Von LA nach LB. Schwäbisch haben wir auch nicht gesprochen. Sprechen es bis heute nicht.

Schriftenreihe zur Film-, Fernseh- und Multimediaproduktion

Herausgegeben von Professor Bastian Clevé und
Professor Dr. Norbert P. Flechsig

Kristina Hollstein Band 1
**Filmwirtschaft und Filmförderung in Deutsch-
land und Frankreich**
Ein landeskundlicher Vergleich
1996, 240 S., brosch., 68,- DM,
ISBN 3-930850-40-0

Harvey May Band 2
**The Social and Cultural Implications of Private
Television in Germany**
Reflektion einer Entwicklung und Meditationen für
Medienproduzenten
1997, 60 S., brosch., 18,- DM,
ISBN 3-930850-41-9

Carlos Hertel Band 3
Die Wa(h)re Kunst
Ansätze zur Verbesserung der Wettbewerbsfähigkeit
der europäischen Filmindustrie
1997, 108 S., brosch., 30,- DM,
ISBN 3-930850-61-3

AkademieKreis Band 4
„Production Value – Qualität“
**Projektentwicklung/Development und
Vorbereitung**
Strategien der Qualitätserzielung in Film- und
Fernseh-Produktionen; Seminar 14./15. Juni 1996
1997, 93 S., brosch., 26,- DM,
ISBN 3-930850-60-5

Band 5

**Der „AkademieKreis Production Value –
Qualität“ – Strategien der Qualitätserzielung in
Film- und Fernseh-Produktionen;
Dokumentation Seminar 28./29. November 1997:
Ethik und Moral – die Chance zum Guten**
i. Vb. Dez. 1998
ISBN 3-932981-18-9

Eine Dokumentation der zweiten Veranstaltung des
„AkademieKreis“, auf der Referenten wie Friedemann
Schuchardt (Matthias Film), Klaus Baumgartner (Pandora Film),
Prof. Dr. Dieter Strecker (Psychologe, Theologe), Andreas Kilb
(Filmkritiker DIE ZEIT), Christian Görlitz (Regisseur) und Prof.
Dr. Brun-Hagen Hennerkes (Steueranwalt) der Frage nach Sinn,
Passion, Ethik und Moral in den Medien nachgehen.

Steffen Wild Band 6
**Was ist Digitale Produktion? – Anwendungs-
gebiete, Werkzeuge, Anforderungen und
Implikationen – Erfahrungen aus
„Independence Day“**
i. Vb. April 1999
ISBN 3-932981-19-7

Ein praxisorientierter Überblick, in welchen Anwendungsge-
bieten und mit welchen Werkzeugen und Softwareprogrammen
Produzenten heute in der digitalen Produktion konfrontiert werden
und wie diese zu welchen Kosten zu nutzen sind. Steffen Wild
leitet die Special Effects Abteilung von Roland Emmerichs Pro-
duktionsfirma Centropolis in Los Angeles.

Andreas Kilb Band 7
Was von den Bildern blieb
Ausgewählte Filmkritiken und Aufsätze 1987 bis
1996
1997, 227 S., brosch., 68,- DM,
ISBN 3-930850-63-X

In vierundvierzig Texten beschreibt Kilb die wichtigsten Regis-
seure, Themen und Tendenzen des Kinos der achtziger und neun-
ziger Jahre. Eine anregende Reise durch ein Jahrzehnt deutscher
und internationaler Kinogeschichte, die den Leser mit dem
Wunsch entläßt, die besprochenen Filme so bald wie möglich
wiederzusehen.

6.0 Verlag für Berlin- Brandenburg GmbH

6.0 Verlag für Berlin- Brandenburg GmbH

6.0-1
Kristina Hollstein
**Filmwirtschaft und Filmförde-
rung in Deutschland und
Frankreich**
Ein landeskundlicher Vergleich
1996, 240 S., brosch., 68,-
<3-930850-40-0>
(Schriftenreihe zur Film-, Fernseh- und
Multimediaproduktion, Bd. 1)

6.0-2
Harvey May
**The Social and Cultural
Implications of Private
Television in Germany**
Reflektion einer Entwicklung
und Meditationen für Medien-
produzenten
1997, 60 S., brosch., 18,-
<3-930850-41-9>
(Schriftenreihe zur Film-, Fernseh- und
Multimediaproduktion, Bd. 2)

6.0-3
Carlos Hertel
Die Wa(h)re Kunst
Ansätze zur Verbesserung der
Wettbewerbsfähigkeit der
europäischen Filmindustrie
1997, 108 S., brosch., 30,-
<3-930850-61-3>
(Schriftenreihe zur Film-, Fernseh- und
Multimediaproduktion, Bd. 3)

6.0-4
AkademieKreis
**„Production Value – Qualität“
Projektentwicklung/Develop-
ment und Vorbereitung**
Strategien der Qualitätserzielung
in Film- und Fernseh-Produktion-
en; Seminar 14./15. Juni 1996
1997, 93 S., brosch., 26,-
<3-930850-60-5>
(Schriftenreihe zur Film-, Fernseh- und
Multimediaproduktion, Bd. 4)

6.0-5
**Der „AkademieKreis
Production Value – Qualität“ –
Strategien der Qualitätserzie-
lung in Film- und Fernseh-
Produktionen; Dokumentation
Seminar 28./29. November 1997:
Ethik und Moral – die Chance
zum Guten**
i. Vb. 1998
(Schriftenreihe zur Film-, Fernseh- und
Multimediaproduktion, Bd. 5)

6.0-6
Steffen Wild
**Was ist Digitale Produktion? –
Anwendungsgebiete, Werkzeu-
ge, Anforderungen und Impli-
kationen – Erfahrungen aus
„Independence Day“**
i. Vb. 1999
(Schriftenreihe zur Film-, Fernseh- und
Multimediaproduktion, Bd. 6)

6.0-7
Andreas Kilb
Was von den Bildern blieb
Ausgewählte Filmkritiken und
Aufsätze 1987 bis 1996
1997, 227 S., brosch., 68,-
<3-930850-63-X>
(Schriftenreihe zur Film-, Fernseh- und
Multimediaproduktion, Bd. 7)

6.0-8
Andreas Schümchen
**Presse- und Öffentlichkeitsar-
beit für Film und Fernsehen**
i. Vb. 1998
(Schriftenreihe zur Film-, Fernseh- und
Multimediaproduktion, Bd. 8)

6.0-9
Eva Hubert/Michael Eckelt/Norbert
P. Flechsig/Bastian Clevé (Hrsg.)
**„Cashing In“ – Chancen und
Risiken privater Filmfinanzie-
rungs Fonds**
Dokumentation des Symposiums
vom 9.12.96 in Hamburg
1997, 81 S., brosch., 22,-
<3-930850-62-1>
(Schriftenreihe zur Film-, Fernseh- und
Multimediaproduktion, Bd. 9)

In meinem Verständnis gehört es es Imagegründen dazu, dass eine Hochschule (ist die Filmakademie Baden-Württemberg GmbH eigentlich eine Hochschule? - In meinem Verständnis bis heute tut sie eher so. Wirklich hochschul-gleiche Gremien und Strukturen sind nicht wirklich vorhanden, wie auch keine demokratischen Gremien bei einer Entscheidungsfindung. Es herrscht das „Intendantenmodell“. Autokratisch. Anders: das Betriebsklima steht und fällt mit der Persönlichkeit des Direktors.) über eine eigene Schriftenreihe verfügt. Dank Herrn Flechsig konnte dieses Vorhaben realisiert werden – er verfügte über einen ähnlichen Ehrgeiz wie ich – und die notwendigen Verbindungen, um diese Schriftenreihe finanziert zu bekommen. In der vieljährigen Form gibt es sie heute nicht mehr, seitdem ich nicht mehr als Professor von Seiten der Filmakademie daran als Herausgeber und Lektor mitarbeite.

Wie aus Worten Bilder werden – Vom Roman zum Drehbuch

am Donnerstag, den 13. Juni 2002
im Literaturhaus Stuttgart, Breitscheidstraße 4
70174 Stuttgart
U-Bahnlinie U4 und U9; Haltestelle Berliner Platz/Liederhalle
Beginn: 19 Uhr

anschließend: Stehempfang

Eintrittspreis (inkl. Stehempfang): 14,- €
ermäßigt*: 9,- €

Für Literaturhaus-Aktionäre ist der Eintritt frei.**

* für Literaturhaus-Vereinsmitglieder, Schüler, Studenten, Schwerbehinderte
** Bitte bringen Sie Ihre Aktie mit

Prof. Bastian Clevé gibt anhand von Beispielen Einblicke in seine Arbeit als Drehbuchautor. Er zeigt den Weg von der Romanvorlage zum Drehbuch und welche rechtlichen, technischen, finanziellen und künstlerischen Prozesse dabei notwendig sind. Darüber hinaus widmet er sich der Rolle von Literatur für das Drehbuch bei der Gesamtrealisierung von Film- und Fernsehproduktionen.

Bastian Clevé ist Professor an der Filmakademie Ludwigsburg, Co-Autor und Executive Producer der Kino-Neuverfilmung „So weit die Füße tragen“.

Anmeldung

zum vierten Literarischen Salon
am Donnerstag, den 13. Juni 2002
im Literaturhaus Stuttgart
um 19 Uhr.
Kartenbestellung in der Buchhandlung
im Literaturhaus
Di. - Fr. 12 - 20 Uhr
Sa. 10 - 16 Uhr
Tel. 0711 / 284290-4
Fax 0711 / 284290-5

Ihre bestellten Karten liegen dort
bis zum 11. Juni 2002 zur Abholung
bereit.

Ja, ich werde an der Veranstaltung teilnehmen.

Zusätzlich bestelle ich _____ Karten zu je 14,- €
_____ Karten zu je 9,- €



Name, Vorname	Aktionärsnummer
Straße, Hausnummer	
PLZ, Ort	
Tel. / Fax	
e-mail	
Ort, Datum	Unterschrift

Der Verein „Freunde des LITERATURHAUS STUTTGART e.V.“ lädt ein

LITERARISCHER SALON 13.06.2002
Wie aus Worten Bilder werden – Vom Roman zum Drehbuch

Eine Veranstaltung des Vereins „Freunde des Literaturhaus Stuttgart e.V.“ in Kooperation mit der Breuninger Stiftung

Wie ich an diesen Termin, an diese Einladung gekommen bin, erinnere ich nicht. Derartige Dinge verfolge ich normalerweise nicht pro-aktiv, mache sie aber sehr gerne. Wann immer ich eine derartige Veranstalter mache, begreife ich sie auch so, meine eigenen Koordinaten überprüfen zu können. Immer wieder festzustellen: Selbst ein interessiertes Publikum hat keine Ahnung, wie Kino- oder Fernsehfilme entstehen. Film ist für sie „Regisseur“ und „Schauspieler“ – „Kamera“ vielleicht noch, aber alle anderen Gewerke – Autor zB. - sind nicht geläufig. „Produzent“ ist vollkommen nebelhaft bzw. eher negativ belastet: Zigarre und Geld, und Yachten mit Bikinischönheiten, so wie man das in der seichten Berichterstattung über Filmfestspiele a la Cannes eben gezeigt bekommt.

EINE FRAGE DES GELDES

Bastian Clevé lehrt als Professor Produktionspraxis an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg. Er war als Produzent und Regisseur unter anderem in Los Angeles tätig. Zuletzt wurde Anfang 2004 der von ihm produzierte Film »Soweit die FüÙe tragen« im Fernsehen ausgestrahlt. Im Bleicher-Verlag initiierte er die Reihe für Filmprofis »Produktionspraxis«, als deren Herausgeber er viele Jahre fungierte. 2003 übernahm UVK diese Reihe und baut das Programm für professionelle Filmarbeiter aus. Im Herbst erscheinen nun Bastian Clevés eigene Publikationen grundlegend überarbeitet. Für UQ sprach deshalb Beatrice Ottersbach mit dem Autor über die Veränderungen und Perspektiven der Filmbranche.

UQ» Herr Professor Clevé, 1998 haben Sie »Von der Idee zum Film – Produktionsmanagement für Film und Fernsehen« herausgebracht. Nun erscheint eine komplett überarbeitete Ausgabe Ihres Buches. In diesen sechs Jahren hat sich die Film- und Fernsehbranche gewandelt. Was ist die bedeutendste Veränderung?

Clevé Den Zusammenbruch des Neuen Marktes und der damit verbundenen Hoffnungen auf eine gut kapitalisierte und erstarkende deutsche Kinofilmindustrie halte ich für ein einschneidendes Ereignis. Erstmals waren vor wenigen Jahren die Voraussetzungen gegeben, kontinuierlich international wettbewerbsfähige deutsche Kinofilme herzustellen. Diese Chance ist auf absehbare Zeit vergeben – Zufallstreffer nicht ausgeschlossen. Die Produktionsrealität wird sich wieder auf Filmförderungen und Fernseh-Koproduktionen fokussieren. Andererseits gibt es noch immer viel privates Geld in Deutschland, das sinnvolle Investementmöglichkeiten sucht.

UQ» Haben sich in diesen Jahren nicht auch neue Verwertungsmöglichkeiten ergeben, sind nicht auch neue Märkte entstanden?

Clevé Die Sektoren Video und, noch mehr, DVD sind – nach dem Kino – inzwischen die ergiebigsten Haupteinkaufsquellen für Kinofilme geworden. Die Neuen Medien sind zwar vielversprechend, aber hier fehlt es noch an ausreichenden Erfahrungen für Prognosen. Sie werden jedoch bald ein außerordentlich wichtiges Marktsegment sein.

UQ» Die Film- und Fernsehbranche klagt über Sparmaßnahmen und Einschränkungen. Die fetten Jahre gehören der Vergangenheit an. Sind die Produktionsbudgets tatsächlich geringer oder wird anders gerechnet?

Clevé Der Zusammenbruch einiger Konzerne führte zu einer Konsolidierung. Der Wettbewerb ist schärfer geworden. Budgets sind einerseits geringer und Drehtage sind weniger geworden. Andererseits gibt es den gelegentlichen aufwändigen und erstklassig gemachten Fernsehfilm, den »Event«, der viel Unterstützung durch die Filmförderung erfährt. Solange derartige Filme den Sendern hohe Quoten bringen, werden sie weiter produziert. Aus Sicht der Kinofilmproduzenten ist es natürlich betrüblich, dass Filmförderungen sich zunehmend als Fernsehförderungen verstehen.

UQ» Ist der professionelle Standard in Deutschland dadurch beeinträchtigt?

Clevé Die gut ausgestatteten, aufwändigen Fernseh- und Kinofilme stehen in ihrer Qualität international konkurrenzfähig da. Prinzipiell wird der deutsche Kinofilm immer »Art-house« sein – der ganz große Hollywood-Film ist schon aus finanziellen Gründen nicht zu realisieren. Allerdings verfügt Deutschland über hervorragend ausgebildeten Nachwuchs



Dabei gibt man sich doch alle Mühe, dieses Mysterium „Film“ etwas transparenter zu machen. Aber, andererseits: Auch mir geht es ja so, sobald ich einen anderen Beruf wie z.B. Elektriker oder Bäcker erklären soll. Ich weiß zwar, was die machen, aber im Detail habe ich keinerlei Ahnung. Warum also sollte jemand, den das nicht betrifft, wissen oder interessieren, was ein Produzent tut?

EINE FRAGE DES GELDES

und Künstler, mit denen die Weltpitze zu erreichen wäre.

UQ» Die Europaerweiterung findet auch in der Filmbranche statt. Östliche Länder bieten preisgünstige Produktionsbedingungen, europäische Filmförderungen locken. Dennoch bleiben Koproduktionen ein schwieriges Thema. Warum?

Clevé Es müssen ja nicht immer Koproduktionen sein. Aus eigener Erfahrung und von Kollegen weiß ich, dass Prag oder Polen, Litauen oder Minsk exzellente Produktionsmöglichkeiten bieten, wenn man bereit ist, sich auf andere Arbeitsumstände einzulassen. Solange deutsche Filme sich jedoch über »Regionaleffekte« und Filmförderungen finanzieren, wird eine mögliche Produktionsverlagerung nicht massiv sein.

UQ» Im September 2004 erscheint Ihr neues Buch »Gib niemals auf«. Welchen Ausblick vermitteln Sie Ihren Studenten für das deutsche Kino?

Clevé Mit der Filmbildung, wie sie in Ludwigsburg angeboten wird, sind die Studentinnen und Studenten sehr gut für den Wettbewerb gerüstet. Es ist Geschmackssache, ob sie später für das Fernsehen oder für das Kino arbeiten wollen. In beiden Bereichen aber ist Professionalität und präzises Wissen um die künstlerischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zusammenhänge die Grundlage. Bücher wie dieses sollen helfen, diese Grundlagen darzustellen und zu vermitteln.

Béatrice Ottersbach entwickelte Stoffe für Film und Fernsehen. Seit 1999 gibt sie Bücher zu Theorie und Praxis von Film und Fernsehen heraus, seit 2004 arbeitet sie als freie Herausgeberin für die UVK Verlagsgesellschaft.

»Gib niemals auf« zitiert nicht nur den Werbeslogan seines Films »So weit die Füße tragen« – »Gib niemals auf« ist für Clevé auch das zukunftsweisende Motto einer Branche, in der Global-Player-Fantasien, Neuen Markt-Seifenblasen und damit die Zeiten des guten Glaubens endgültig vorbei sind. Nie zuvor waren fachliche Information und bewusstes Risikomanagement so unabdingbar, um ein Filmvorhaben finanzieren zu können. Nie zuvor war das Wissen um die Bedürfnisse möglicher Investoren und auch das Vermitteln der Chancen und Risiken so wichtig wie heute.

Clevé gibt einen Einblick in alle Finanzierungsaspekte einer Produktion: Von der Wahl der Gesellschaftsform oder der Genreordnung des Films, über gemeinhin übliche Vertragskonditionen, das Errechnen der Gesamtproduktionskosten, den Förderungsmöglichkeiten und die Risikoabsicherung bei der eigentlichen Produktion, bis hin zu den verschiedenen Verwertungsstufen eines Kinofilms.

Detailliert geht er dabei auf Fragen ein, die sich jedem Produzenten stellen: Wie definiert man die Zielgruppe? Was muss bei einem Optionsvertrag beachtet werden? Welchen Einfluss hat die Besetzung auf die Gesamtkosten? Welche Förderungsmöglichkeiten gibt es national und international? Welche Versicherung ist unverzichtbar?

Wie komplex sich die Filmfinanzierung entwickelt, stellt Clevé anhand des Films »So weit die Füße tragen« dar, den er mitproduzierte.



Bastian Clevé
Gib niemals auf
Filmökonomie in der Praxis
Ca. 250 Seiten, broschiert
ISBN 3-89669-445-6
Ca. € (D) 19,90 / Sfr 34,90
Praxis Film 20
erscheint Oktober 2004

Film

Sozialwissenschaften

Geschichte

**Eine Co-Produktion
des ZDF und der
Eagle Rock Film
+TV Productions L.A.**

umfassender Produktionsservice in Nordamerika

**Bastian Cleve.
960 Dexter Street
Los Angeles
CA 90042 USA**

oder in Deutschland:
Sanderskoppel 16
2000 Hamburg 65

Der Sheriff aus Altona...

...was passiert, wenn Reedereien

**ihre deutschen Hilfsschiffe losschicken, die
entlaufene türkische Seeleute einfangen...**

**Ein Film zwischen Hamburg und Le Havre
von Bastian Cleve.**

Am Do., 17. Nov. um 22.05 im ZDF.

Wie es zu dieser Idee bzw. Produktion „DER SHERIFF AUS ALTONA“ genau kam, erinnere ich nicht mehr, außer: Es war eine komplizierte hin- und hergehende Stoffentwicklung, und ursprünglich anders gedacht als dann durchgeführt. Wieder ein „Kamerafilm“ im Rahmen der „Kleines Fernsehspiel“-Reihe des ZDF: Die Nachwuchsschmiede vor dem Sprung zum Fernsehfilm (manchmal, bis dahin: Chancen-Angebot“ für Filmstudenten und Filmemacher. Das „Kleines Fernsehspiel“ sah sich als exotische Avantgarde im „öffentlich-rechtlichen“ Bereich, gut für das eher bieder eingestufte ZDF. Egal, es bot Chancen, und wer mit den Bedingungen zurecht kam (knappstes Budget und selbstausbeuterische Produktionsbedingungen), konnte etwas machen, was sonst nicht möglich gewesen wäre. Ja, ich finde, dass mir sogar ein ziemlich guter „kleiner“ Film gelungen ist, der sein Herz auf dem rechten Fleck hat. Von Hamburg bis nach Le Havre, rau und melancholisch. Eine Auswertung über die zeitlich späte Fernsehausstrahlung hinaus war nicht vorgesehen. Tevfik Baser hat die Kamera gemacht, wir kannten uns von der HfbK Hamburg her. Noch immer in Kontakt. Es war mir immer – seit den Zeiten als Tonassistent bei dem FSM - mühelos gelungen, für meine Vorhaben die bestmöglichen Mitarbeiter zu gewinnen. Die alle über ihre „Pflichten“ hinausgewachsen waren und sich für die Filme ohne Murren eingesetzt hatten. Wirklich wundersam, was hatte ich schon zu bieten außer enthusiastische Begeisterung für meine Ideen? Und ein „Kumpel“ für eine gesellige Trinkrunde bin ich wahrlich auch nicht.

Beteiligung an folgenden Festivals:

Angoulême	Lucca	Hof
Amsterdam	Zagreb	Avantgardefestival New
Bilbao	Oberhausen	York
Bordeaux	Infotage Oberhausen	
Bochum	Filmothek Oberhausen	
Barcelona	Hamburg	
Grenoble	Knokke	
Krakau	Montreal	
London	Melbourne	

Kopien werden ausser durch Eigenverleih (Koppel 79 IV, 2 Hamburg 1, Tel. 040 / 244284) vertrieben bei:

Freunde der deutschen Kinemathek Schau ins Land
Welserstr. 25
1 Berlin 30
Tel 030/ 246848 , 2111725

Bundesarchiv Lichtblick
Am Wöllershof, 12, Postfach 320
54 Koblenz
Tel 0261 / 399-1

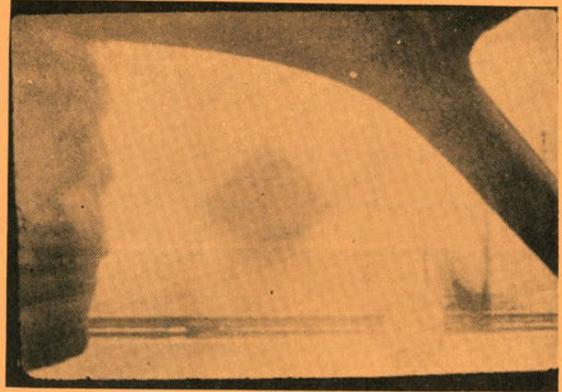
Cine Pro Götterdämmerung
Obere Waldstr. 13 Nachtwache
45 Osnabrück Lichtblick
Tel. 0541 / 122829

Independent Filmmakers Coop Alice Down Wonderland
2012 Ontario E. Götterdämmerung
Montreal H2K 1V3 Die Reise
Tel. (514) 523-2816 , Canada Über Den Flammenbaum

Premios de Bilbao Götterdämmerung
Gran Via 17-30, POBox 1198
Bilbao, Spanien

Canyon Cinema Coop Über Den Flammenbaum
Industrial Building Center, Room 220 Seelig
Sausalito, Calif. 94965 Nachtwache
Tel. (415) 332-1514 , USA Lichtblick
Nach Bluff

Copyright 78: Bastian Clevé



SAN FRANCISCO
ZEPHYR

KURZFILME 75-77

BASTIAN CLEVÉ

Irgendwie war es mir immer wichtig, Gedanken in Worte zu fassen und diese auf Papier zu bringen. Hier als Beispiel zwei „Programm“hefte, die die einzelnen Filme erklären, darstellen und transparent machen. Auf dem Weg zu „Collector's Items“, na ja, das ist wohl übertrieben. Egal, das hatte mir Spass gemacht und mich gezwungen, alles gründlich zu durchdenken.

BASTIAN
CLEVÉ

kurzfilme

BASTIAN
CLEVÉ
Kurzfilme '75- '77



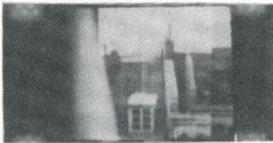
BASTIAN CLEVÉ · KOPPEL 79 IV
2 HAMBURG 1
Tel. 040/244284

DER DEUTSCHLANDFAHRER



Das visuelle Echo
Dichten und Denken
Der Leinwandfüller
Horizont und Zenith
Der unschuldige Beobachter
Auf den Pfaden des einzelnen
Bildes

Wissenschaft und Mythos
Das rätselvolle Leben
Szenen unserer Geschichte
Individuum und Gesellschaft
Eine symphonische Zeit-
Horizontale



16mm, Farbe, Ton, c 1978 II, BRD, 87 min.

Ein Film von,
BASTIAN CLEVE

SAN FRANCISCO ZEPHYR

16 mm, Farbe, 81 Minuten

Assoziationen in einer Zivilisation
oder
Ein filmisches Glasperlenspiel
oder
Das offene Kunstwerk

Film und
Produktion

BASTIAN CLEVE
1978

Musik
Eberhard Weber

Bastian Cleve, Koppel 79 IV, 2 Hamburg 1, Tel. 040 / 244261, W.-Germany

„DER DEUTSCHLANDFAHRER“ ist der erste Film nach der Rückkehr vom DAAD-Stipendiums-
jahr an dem San Francisco Art Institute nach Hamburg. Der Unterschied hätte nicht größer sein
können. Symptomatisch: Während in den USA der Kodak ECO Film zum Einsatz kam, musste in
Hamburg der Kodak EF benutzt werden: Der Himmel war in Deutschland weniger hell und
gleißend, die Filmempfindlichkeit musste dementsprechend heraufgesetzt werden.

Schockzustand. Dazu das politische Klima der RAF. Erst dachten wir, wir bleiben fünf Jahre
zuhause, aber dann war schon nach zwei Jahren der Rückweg nach CA, nach Los Angeles
beschlossen und vollbracht.

„DER DEUTSCHLANDFAHRER“ ist das fast monolithische Dokument einer Depression. Das ist
nur sehr schwer anzuschauen, voller persönlicher – oftmals verschlüsselter, kryptischer –
Referenzen. Very personal filmmaking.

SAN FRANCISCO ZEPHYR

16mm, Farbe, 81 Min., BRD, 1978

Assoziationen in einer Zivilisation oder ein filmisches
Glasperlenspiel oder das Offene Kunstwerk

Das ist die unterhaltsame Geschichte einer Reise über den
nordamerikanischen Kontinent, durch die westliche Zivilisation.

Das wird sinnlich erlebbar gemacht durch neue filmische Dar-
stellungsweisen, Experimental- und Avant-Garde-Techniken er-
weitern und multiplizieren die Erfahrungs- und Bedeutungs-
ebenen des Gezeigten.

Assoziationen, Systeme von Bezügen machen diesen Film zu einer
Art Glasperlenspiel, man kann SAN FRANCISCO ZEPHYR des
Öfteren anschauen und jedesmal in ihm einen anderen Film
entschlüsseln und entdecken.

Zum einen den Film der Mandlung, der Fahrt von der Westküste,
Californien, durch die Rocky Mountains, den Mittelwesten, den
Osten, Chicago und New York; einer Fahrt durch Kleinstädte,
Ghettos, Wüsten und Disneyworld. Dann den Film der filmischen
Ebene, das direkte Übersetzen der stilistischen Mittel, das
Entwickeln einer Filmsprache, die daraus sich ergebenden Sinn-
gebungen entdecken; dann die strukturelle Komposition, die, un-
bewußt, Spannungsbögen baut, physisch den Film vorwärtstreibt,
und die bewußt verfolgt werden kann wie ein 'optisches'
Musikstück.

Neben einem musikalischen Kuleshov-Experiment, dem sich Ändern
von Musik-Text-Bild Beziehungen, ist der Film gewoben aus ca.
80.000-90.000 Auf- und Abblenden, bis zu Sechsfach-Belichtungen,
unterschiedlichsten Zeitdehnungen und rhythmischen Sequenz-
ketten, dazu die Improvisationen des 'besten Bassisten der
Welt': Eberhard Weber.

Die bildliche Qualität des Films vollzieht die Entwicklung der
Malerei von Turner bis zum Photorealismus nach, wie auch die
Geschichte des Avant-Garde Films, und geht über die bisherigen
Grenzen hinaus zu einer Synthese des Experimentalfilms mit dem
erzählerischen, narrativen und dokumentarischen Film. Über
SAN FRANCISCO ZEPHYR liegt eine traumhaft-surreale Distanz bei
gleichzeitiger realer physischer Unmittelbarkeit, die sich zu
Konkretem verdichtet, die eine momentane, spontane Betrachtungs-
weise nahelegt, das Jetzt-Da-Sein.

(P.S.: die fehlerhafte Untertitelung der Fotos geht zu Lasten
der Druckerei)

DIE PHYSIK ÜBERLISTEN

(aus: Eppendorfer Medienbrief 14/Febr.78)

Ein Gespräch mit dem hamburger Experimentalfilmer Bastian Clevé
Eppendorfer Medienbrief: wie bist du darauf gekommen, Filme zu
machen?

Bastian Clevé: Das hat sich vielleicht aus der Fotografie ent-
wickelt. Außerdem finde ich das Handwerk sehr attraktiv, das
Arbeiten mit der Kamera oder das Beeinflussen von Material.
Man kann Sachen machen, die es eigentlich so nicht gibt, die
Physik überlisten. Und ergeben hat sich das so, daß ich mit 19
vom Gymnasium abging, vorm Abitur; zwei Jahre beim Fernsehen, wo
ich dachte, da ist eine Möglichkeit, weil man mir angepriesen
hatte, daß man über den Ton zur Kamera kommt. Das hat sich nach
anderthalb Jahren dann als utopisch herausgestellt. Dann zum
Lerchenfeld (Hochschule für bildende Künste), wo ich zehn Sem-
ester Visuelle Kommunikation studiert habe. Das war zu der
Zeit ganz gut, weil es keinen Lehrplan gab und man wirklich tun
konnte, was man wollte.

em: Was hast du denn da für Filme gemacht?

BC: Erst einen Super-8-Film, der sich aus Bezügen zur Musik ent-
wickelte: daß man Musikalisches umsetzt in Visuelles. Das war
damals eine ganz beliebte Sache, das hing wohl mit den Drogen
zusammen. Der war 90 Minuten lang. Danach habe ich ein Drehbuch
gemacht, das Bernd Upmooor dann produziert hat, wo ich auch
Regie und Schnitt gemacht habe, ein Kurzfilm in 35mm: ALICE DOWN
WONDERLAND (1972). Und da hab ich auch zum ersten Mal die Markt-
mechanismen mitbekommen; wer produziert, wer dann die Prämien
erhält, usw. Das war ganz lehrreich. Und von da an hab ich dann
Kurzfilme gemacht in 16mm. Das waren Übungen auf abgelagertem
Material, das es am Lerchenfeld gab; hauptsächlich das Umsetzen
von Musik in Rhythmik - aber das ist alles vorbei. Ich hab Ab-
schluss gemacht im Sommer 76, richtig mit Prüfung in Visueller
Kommunikation. Der Abschlussfilm war LICHTBLICK, und mit dem
Film hab ich mich auch um ein USA-Stipendium beworben und hab
es bekommen.

em: Aber du hast doch schon vorher Filme an die Öffentlichkeit
gebracht.

BC: Ja, nach ALICE kamen GOTTERDÄMMERUNG (1973), WELTEN (1974) und
WIE EIN JÜWEL (1974). Da gab es vom Festival in Knokke die
Möglichkeit, daß man ein Drehbuch hinschickte und Material be-
kam, und dann konnte man produzieren, weil die auch die ent-
wicklung bezahlten. So hab ich WIE EIN JÜWEL gemacht. Und der
lief dann für mich verwunderlicherweise in Knokke. Zu dem Film
hab ich heute noch kein Verhältnis. Das waren die ersten vier
Filme, die auch auf Festivals ganz gut liefen, so daß man schon
ein gewisses Erfolgserlebnis hatte, das war wohl ganz wichtig.
Und diese Filme hörten dann ganz plötzlich auf, und es fingen
die Filme von der Serie SCHAU INS LAND (1975) an, wo z.B. keine

Leute mehr vorkamen und die ganz anders durchstrukturiert waren, auf einer mehr kalkulierten Ebene, wie z.B. NACHTWACHE (1975). Ich erinnere mich, daß ich einen Film machen wollte, der ein Fenster zeigte, in dem das ganze Jahr passiert. Und ich hatte angefangen, das zu drehen, und an einem Drehtag fiel tatsächlich dann der Groschen. Das war, wie wenn man lesen lernt. Das war für mich auch so ein Erlebnis. Plötzlich wußte man, wie man Filme machen muß. Und da hab ich den Film abgebrochen und SCHAU INS LAND gedreht, der eine gewisse Ähnlichkeit hatte, aber doch anders strukturiert war. Irgendwie logischer und zwingender war. Und mit dem Film fing es eigentlich an, daß meine eigenen Produktionen "Besonders wertvoll" bekamen, so daß ich nicht mehr jobben mußte wie vorher, sondern von den Premien die Sachen mehr oder weniger finanzieren konnte.

em: Worin unterschieden sich denn die neuen Filme, was war ihre neue Qualität?

BC: Sie waren auf der filmischen Ebene interessanter. Die anderen fand ich schon ganz gut, weil sie ziemlich medial arbeiteten, aber dieser Zusammenhang von Form und Inhalt, wie er ab SCHAU INS LAND für mich ziemlich offensichtlich ist, der war bei denen noch nicht so gegeben. Es war mehr eine aufgesetzte Struktur zu irgendeinem Thema oder einer musikalischen Begleitung, und das war ein Zusammenhang, der für mich noch relativ oberflächlich war. Seit SCHAU INS LAND ist es so, daß die Form mit dem Inhalt sehr gut übereinpaßt.

em: Was ist denn das für ein Inhalt?

BC: Zum Beispiel, wenn man ein Fenster dreht, das 24 Teile hat, daß es da die Möglichkeit gibt, durch die 24 Teile separat hindurch blicken zu können. Das ist eigentlich keine so fernliegende Idee. Und das dann auch tatsächlich so zu machen, daß es die ganzen 10 Minuten ein logisches Konzept hat, auf der musikalischen Ebene verfolgbar und auf der technischen Ebene ziemlich trickreich ist, dadurch wird die Realität des Fensters natürlich vollkommen aufgehoben. Und finde das ganz toll, daß man da was sehen kann, was es eigentlich nicht gibt. Und dann sieht man's und es existiert anscheinend doch. Und bei SEELIG (1975/76) ist es z.B. so, daß der Wellenschlag des Sees am Anfang den Rhythmus des Films bestimmt, der Auf- und Abblenden. Da ist dieser Zusammenhang von Inhalt und der Form.

em: Dann meinst du also mit dem Inhalt das, was man ganz real sieht? Bei SCHAU INS LAND z.B. der Blick aus dem Lerchenfeld, ist das der Inhalt?

BC: Das nenn ich Objektebene, das ist das Objekt, was gefilmt wird. Und dann die Darstellungsebene, das ist die Art und Weise, wie es gefilmt wird.

em: Dann verbindest du jetzt mit dem Begriff "Inhalt" nichts Spekulatives? Du willst also keine Geschichten erzählen oder literarische Appelle an den Zuschauer richten oder mathematische Formeln beweisen?

BC: Es ging mir erst mal darum, Bausteine zu finden, was filmisch

überhaupt möglich ist. Und so ein Fenster-Film, uen hatte ich vorher eigentlich noch nicht so gesehen. Und LICHTBLICK (1976), der nun wesentlich komplizierter ist, der kommt einem theoretischen Ideal ziemlich nahe, das ich hatte: daß man das Material so weit in den Griff bekommt, daß man theoretisch jedes einzelne Korn einzeln belichten kann. Das ist dann eine totale Kontrolle über das Material. In LICHTBLICK ist also die Oberflächenebene in 77 Felder aufgeteilt. Und wenn man das dann pro Korn auch noch im Griff hätte, dann könnte man da eigentlich sehr schöne weitere Ebenen aufbauen, geometrische oder strukturelle, die einfach das Sehen vielfältiger machen, und differenzierter. Und ich versuch jetzt auch mitzukriegen, wie diese Filme, z.B. der starke Rhythmus am Ende von NACHTWACHE (1975), wie das auf Leute wirkt. Deshalb frag ich auch Leute, was sie gesehen oder welche Assoziationen sie haben. So haben z.B. Leute bei der NACHTWACHE assoziiert, daß ihre Geliebte sie verlassen hat, was von mir überhaupt nicht beabsichtigt war. Man mußte jetzt rauskriegen, wieso der so gedacht hat. Und dann diese Bausteine so verwenden und auf filmischer Ebene so in den Griff kriegen, daß man sagt: Ich setz das und das ein und ich weiß, das wirkt so und so - das war wohl das Ideal. Ich glaube, daß ich im USA-Film (SAN FRANCISCO ZEPHYR, 1977/78) zum feil schon ganz gut erreicht habe, daß die Aussage nicht nur auf der Objektebene gemacht wird, sondern auch auf der rein filmischen, daß eine Doppelbelichtung eine bestimmte Funktion hat, oder sich wie eine Sequenzkette ineinander verschiebt. Das Problem ist, daß man zum Objekt möglichst die geeignete technische Form findet, so daß über das hinaus, was zu sehen ist, eine weitere Aussage gemacht wird, die auf einer assoziativen Ebene z.B. liegen könnte, meinetwegen weitergeholt, aber in sich wieder logisch über die Länge des Films gebaut ist.

em: Die von dir dann festgelegt oder programmiert ist? Oder gibst du da freie Assoziationsangebote?

BC: Zum Teil. Es ist natürlich ganz klar, daß ich meine Ideen über bestimmte Sachen habe, und die sind natürlich allemal darin zu finden, wenn man will. Das finde ich auch so interessant bei diesen unabhängigen Filmen, daß sie über den Macher fast genauso viel aussagen, wie über das, was dort gezeigt wird. Man guckt sich einen Film an, und lernt so auch ein bißchen denjenigen kennen, der ihn gemacht hat - so was ist bei den normalen kommerziellen Filmen ausgeschlossen. Ich habe festgestellt, daß allein durch die Anwendung von innovativen Techniken Assoziationen freigelegt werden, die ich vorher überhaupt nicht bestimmen kann.

em: Heißt das, du stellst dir beim Filmen Leute vor, und überlegst dir, wie die darauf reagieren würden?

BC: Nein, ich bin zu dem Schluß gekommen, daß man für ein Publikum überhaupt nicht produzieren kann, sondern überhaupt nur auf einer filmischen Ebene sich weiterentwickelt. Es ist ausgeschlossen, weil ich ja überhaupt nicht das Publikum kenne, das dort hinkommt, was es im Kopf hat. Ich versuche nur, ein möglichst differenziertes und vielfältiges Angebot zu machen, auf verschiedenen Ebenen.

em: Du meinst also etwa das, was Arno Schmidt an FINNEGANS WAKE mit seinen Lesemodellen vorzuführen versucht, daß also der Film auf verschiedenen Ebenen entschlüsselt und genossen werden kann.

BC: Daß es Punkte im Film gibt, von dem drei Geschichten ausgehen, von dem aus man diese drei Geschichten getrennt verfolgen kann, die auf allen drei Ebenen einen Sinn machen, obwohl immer nur dasselbe zu sehen ist. Daß man z.B. nur die reine Oberflächenstruktur sehen kann und sieht, daß das ein logisches Konzept ist, daß wie in einem musikalischen Stück Motive aufgebaut und variiert werden. Und das kann man dann total von dem abstrahieren, was da gezeigt wird, ob das nun ein Haus ist oder sonst etwas. Man beguckt praktisch nur die Oberfläche der Leinwand. Auf einer anderen Ebene dann, z.B. beim Rodeo im USA-Film, daß da auf der inhaltlichen Ebene eine Fortentwicklung ist, die halt gewisse Aussagen hat, daß man so einen Film möglichst komplex aufbaut. Ich mag den Begriff "filmisches Glasperlenspiel" ganz gerne, daß also Assoziationen durch alle möglichen Ebenen querschießen können, und daß trotzdem alles Sinn macht.

em: Zur Kontrolle: Man könnte vielleicht auch einen Vergleich aus der Musik bringen, oder aus der Art, wie man Musik hört. Man kann ja Musik hören, indem man die Kompositionsstrukturen verfolgt und zu rekonstruieren versucht - man kann sie aber auch ganz emotional hören, daß man sich nur von den Stimmungen tragen läßt.

BC: Zunächst will ich es so sinnlich erlebbar wie möglich machen, daß man schon mit dem ganzen Körper ein Filmbild erfahren kann, nicht nur mit den Augen. Z.B. in SAN FRANCISCO ZEPHYR die lange Sequenz über die Natur, das ist für mich eine Umsetzung eines rauschhaften Naturerlebnisses. Die wirkt für meine Begriffe auch so auf die Augen, daß es zu schnell wird, daß man es nicht nachvollziehen kann, daß es tatsächlich hypnotisch oder magisch wirkt. Aber wenn man das vielleicht zum dritten Mal sieht, dann kann man sehr genau die Kompositionsstruktur herausholen, weil die logisch ist, weil da eine Entwicklung drin ist.

Was ich ganz gerne erreichen würde: es gibt so manche gute Musikstücke, ich meine jetzt Rock, die wirklich auf den Bruchteil einer Sekunde eine Aussage machen, die allein durch die Harmonie oder Lautstärke, ohne daß ein Text nötig wäre. So eine Treffsicherheit, wie sie die Rockmusik in der Übermittlung von Gefühlen erreicht hat, die würde ich gern auf visuellem Gebiet erreichen. Aber ich seh schon, daß das schwierig zu vermitteln ist. Der Zuschauer ist natürlich eine andere Denkweise gewohnt: von Anfang bis Ende mitdenken und da nichts zu verpassen, aber weniger auf den Punkt denken. Also, wenn man in einem Augenblick etwas sieht, genau die Bedeutung der Sekunde zu erfassen, darauf ist man eigentlich nicht trainiert. Und meine Filme sind jetzt so konstruiert, daß man das machen müßte.

em: Ist da aber nicht auch ein grundsätzliches Problem des Experimentalfilms, daß viele Stunden Arbeit darauf verwendet werden, eine Konstruktion aufzubauen, die dann in dieser einen Sekunde drin ist, was dann der Zuschauer in einer Sekunde wieder heraussehen soll. Ist das nicht zuviel verlangt? Man muß doch

genau von der Rezeption eines Buches unterscheiden, da ist alles gleichzeitig wieder verfügbar, während der Film im zeitlichen Ablauf 'flüchtig' ist. Und auf die vollgepackte Sekunde folgt die nächste, die ebenso 'voll' ist, und da verlangst du wieder die gleiche Wachheit und Phantasie.

BC: Ich glaube nicht, daß es möglich ist, alles auf einmal zu erfassen. Dazu ist das einfach zu kompliziert. Und darum bin ich auch der Meinung, daß man so einen Film fünfmal sehen können müßte. Ein Film, den man nur einmal zu sehen braucht, der lohnt auch wirklich nicht, meistens. Ein bißchen Arbeit muß man schon investieren. Als Kubelka in San Francisco gefragt wurde, ob Amerikaner denn seine Filme verstehen könnten, wenn da Österreichisch drin geredet wird, da meinte er auch: Irgendetwas verpaßt man soundso immer, das spielt überhaupt keine Rolle. Man soll so einen Film öfter angucken, um so mehr wird man auch herausholen. Wenn er irgendwo gezeigt wird, das ist eben das Problem.

em: Um das aufzunehmen: Wie und wo zeigt du denn deine Filme? Welche Möglichkeiten hast du da überhaupt?

BC: Das versuche ich gerade herauszubekommen. Ich habe keine Lust, mich in die Kunst-Ecke drängen zu lassen. Ich hab das kürzlich in "Filmmaker-s Europe" gelesen, das ist ein Blatt, wo man lesen kann, wer unterwegs ist, wo man was zeigen kann. Und da heben die Meins drin geschrieben, daß die Lage in Deutschland traurig ist, und daß sie jetzt froh wären, daß sie in der Kunst-Ecke akzeptiert worden wären, und da fanden sie dann ihr verständiges Publikum. Das ist eigentlich genau das, wo ich nicht ninwill. Ich finde zwar, das ist Kunst, aber für mich gehört das irgendwie ins Kino. Das sollte in 70mm-Vierkanal-Stereo produziert werden. In den USA hab ich die Erfahrung gemacht, daß es da einfacher ist, diese Sachen zu zeigen; daß mehr Publikum da ist, das die versteht; auch mehr Leute, die selbst Filme machen, die einfach geschulter sind im Erkennen z.B. von Doppelbelichtungen. Die können so einen Film besser und schneller analysieren. Insofern war ich sehr optimistisch, als ich wieder zurückkam, das ist inzwischen verfliegen, weil hier doch so gut wie keine Resonanz ist. Und ich weiß auch nicht, wie das in der Zukunft aussehen soll. Ich denke, daß man sich doch besser im Ausland orientiert.

em: Wo hast du denn bisher deine Filme gezeigt?

BC: Bevor ich in die USA ging, sind sie in kommunalen Kinos gelaufen und auf Festivals. In den USA liefern sie in Goethe-Instituten, Universitäten und Colleges und dann in solchen Programmkinos für Experimentalfilme. Und jetzt versuche ich es hier anzuleiern, aber das Echo ist ziemlich deprimierend. Ich will diese Filme im Zusammenhang mit einem Seminar über Experimentalfilm anbieten. So daß man also tatsächlich 10 oder 12 Stunden Zeit hat - ein oder zwei Tage - den Leuten diese Filme zu erklären und verständlich zu machen. Daß sie also innerhalb dieser 12 Stunden lernen, so einen Film zu sehen und zu analysieren. Das halte ich momentan für das Sinnvollste.

em: Also wenn du deine Filme kaum zeigen kannst, wovon lebst du dann, wovon produzierst du dann deine neuen Filme?

BC: Also von den vier Kurzfilmen, die ich in den USA gemacht habe, haben zwei "besonders wertvoll" bekommen, und mit den Prämien kann ich neu produzieren. Das dürfte immer so um die 25.000 DM rum sein. Und dann hab ich ein Drehbuch eingereicht, mit den Bedingungen, wie ich Dokumentarfilm verstehe, daß man ihn mit Assoziationen aufbaut und dann mit Printer - d.h. experimentellen

Techniken ausführt. Und daraufhin habe ich eine Drehbuchprämie gekriegt und da mache ich im Sommer dann einen Film draus, über Deutschland. Man kann ja ganz billig produzieren und man kann bei sparsamen Gebrauch auch etwa zwei Jahre lang hinkommen. Und danach-ich weiß es einfach noch nicht. Ich hatte eigentlich vor, mit den Filmen rumzufahren und sie zu zeigen, und da also ein bißchen Geld reinzukriegen. Aber das sieht in Deutschland nicht gut aus. Und im nächsten Jahr, wenn ich wieder Zeit hab, will ich das in Europa ausprobieren, Frankreich, England. Und dann langfristig werde ich mich wohl in Richtung USA orientieren.

em: Hast du Verbindung mit anderen Experimentalfilmern hier in der Bundesrepublik oder Europa?

BC: Ab und an unterhalte ich mich mit Werner Nekes, das ist alles. Das war auch, was ich hier so betrüblich fand, und weshalb ich das Stipendium für die USA haben wollte: daß hier so wenig kommuniziert wird. Das ist in den USA ganz anders. Ich hab den Eindruck, daß hier die Konkurrenz, der Existenzkampf einfach größer ist. Es ist alles verbissener. Ich hab auch nicht festgestellt, daß es in den USA so Gruppen gibt, die einander befenden, wie es hier ein bißchen ist.

em: Wenn du nun keine große Kommunikation mit anderen Filmemachern hier hast, wo nimmst du deine Anregungen her?

BC: Ab einem gewissen Punkt entwickelt sich das alles selbst. Wenn man da einmal eingestiegen ist und in der Materie denkt, dann geht das automatisch vorwärts. Und wenn ich auch nicht mit den Leuten rede, so schau ich mir doch ziemlich viele Filme an. Und dann noch was: die "Strukturalisten", die sind alle so 5 bis 6 Jahre älter, und die kennen sich alle so aus der Underground-Welt her. Die haben alle damals zusammengearbeitet und zu der Zeit hab ich noch keine Filme gesehen.

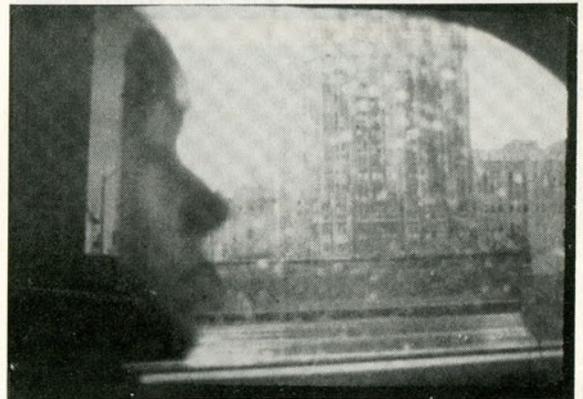
em: Wenn man sich deinen neuen Film SAN FRANCISCO ZEPHYR so anschaut: der beginnt mit Aufnahmen aus einer Flugzeugkanzel gegen die Sonne, die wundervoll blutrot aufgeht. Dazu dann diese schwelgerische, etwas schwülstige Musik von Scott Walker. Ist das nicht ein wenig arg kitschig?

BC: Finde ich nicht. Zum einen ist es ja so, daß es tatsächlich gedreht worden ist, es muß also auch so ausgesehen haben. Es ist dann eine andere Frage, ob man es dann auch verwenden darf. Aber es war eigentlich schon ein sehr schönes sinnliches Erlebnis. So ein Sonnenaufgang ist doch an sich ganz was Schönes, es ist nur arg mißbraucht worden.

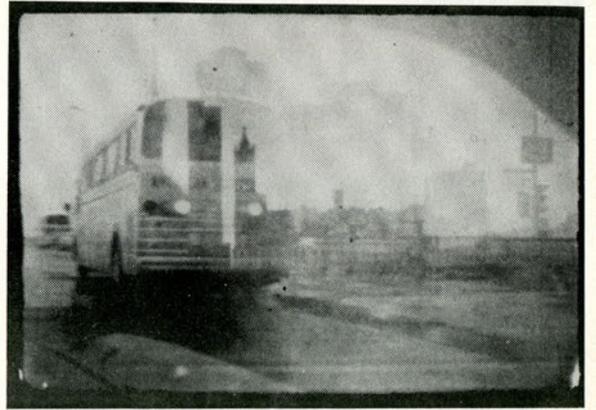
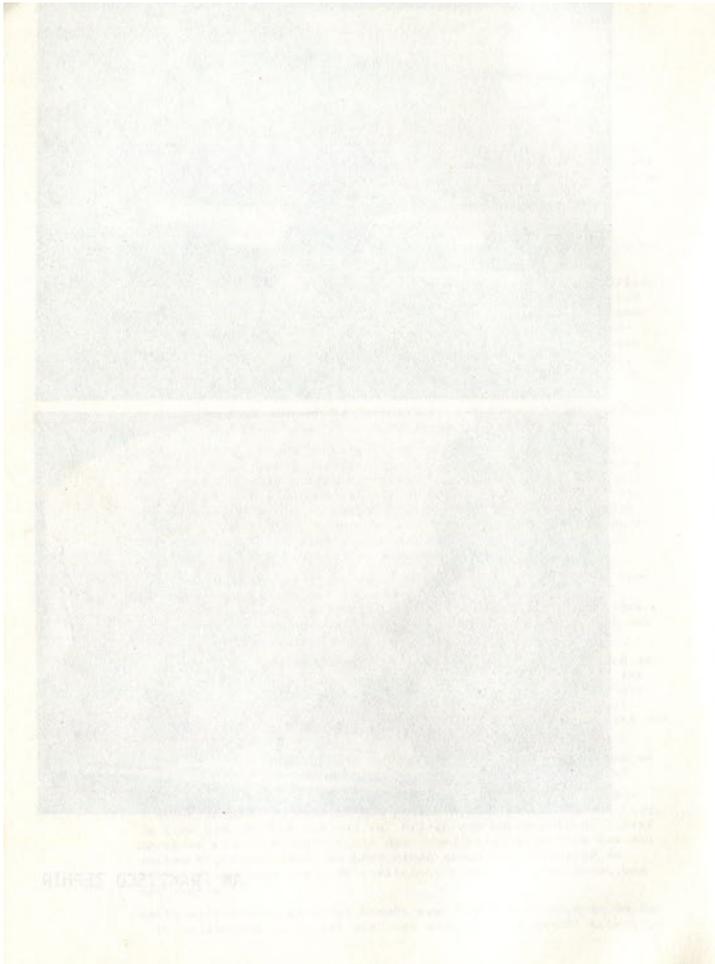
em: Aber ist das nicht grade ein Kennzeichen des Kitsches, daß da ausgetretene Sachen immernoch ernsthaft vorgeführt werden?

BC: Erstens ist doch die Form neu, wie das vorgeführt wird, dann steht es auch im Kontext zum ganzen Film und auch zu dem Lied. Im Lied sind Punkte, die man auf Bilder vom Sonnenaufgang direkt anwenden kann. Und dadurch, daß das schwülstige Lied noch zweimal auftaucht, kriegt auch das Lied einen neuen Charakter, und am Schluß findet man das Lied vielleicht garnicht so schlecht, wie man dachte.

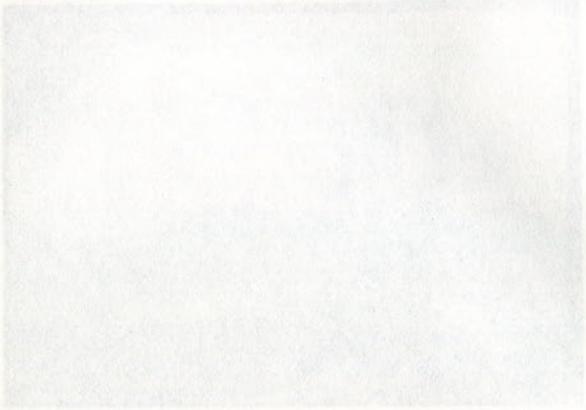
em: Du willst also garnicht bewußt ein Tabu verletzen, wenn du den Sonnenaufgang so zeigt, wie etwa Douglas Sirk bewußt kitschige



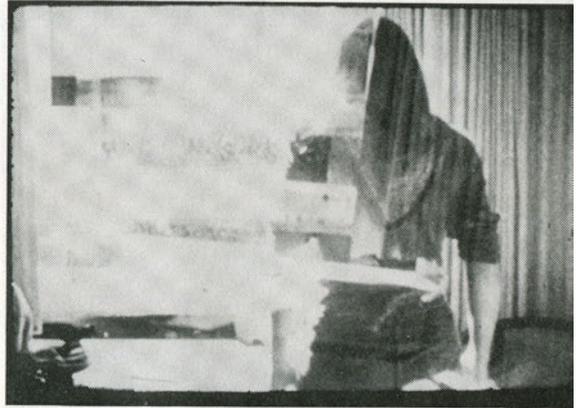
SAN FRANCISCO ZEPHIR



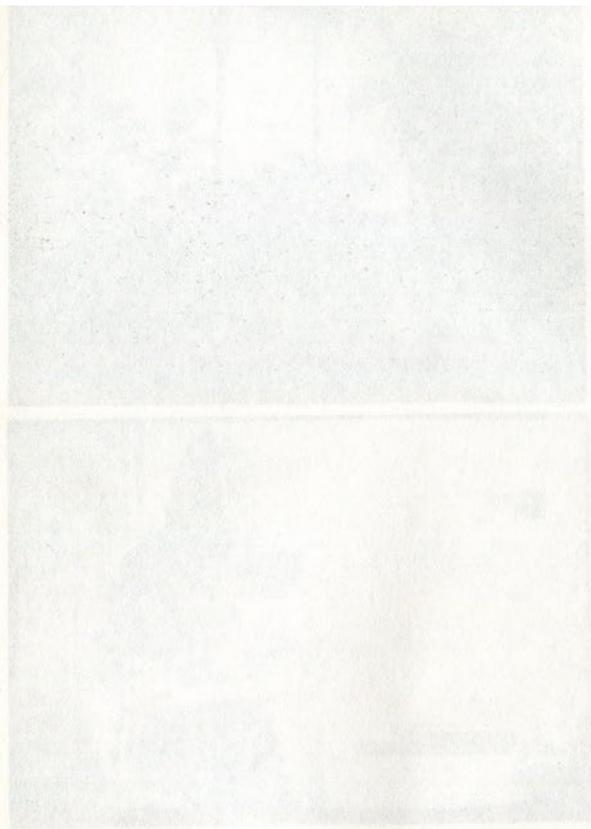
SAN FRANZISCO ZEPHIR



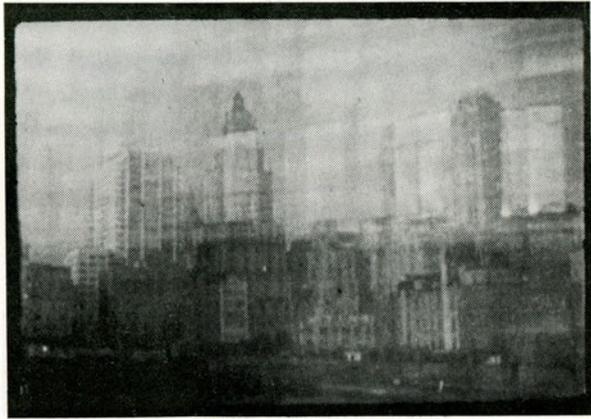
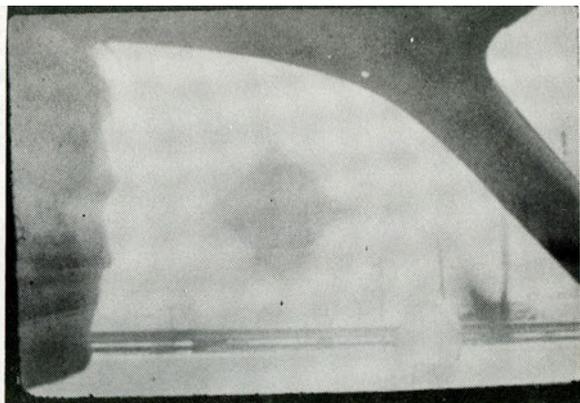
PHOTOGRAPHED BY



SAN FRANZISCO ZEPHII



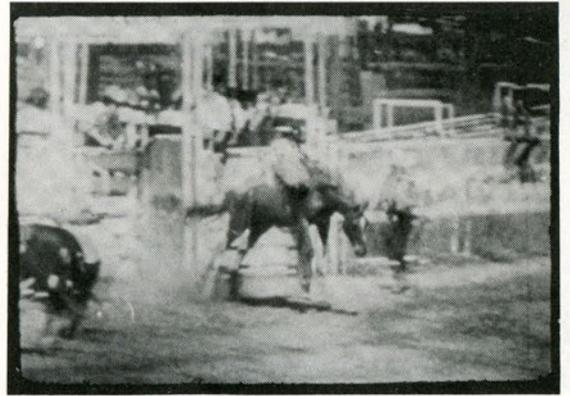
NIHES QUETZAPAL PA



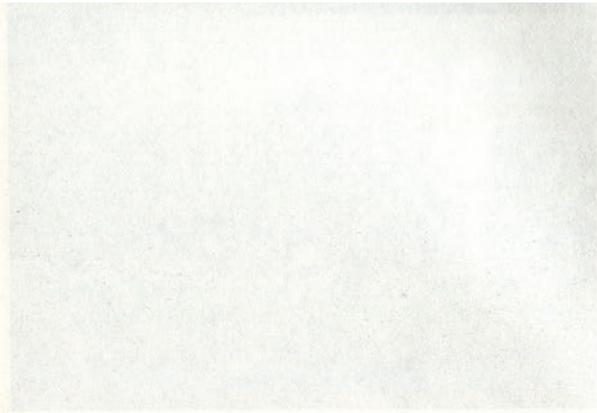
SAN FRANZISCO ZEPHIR



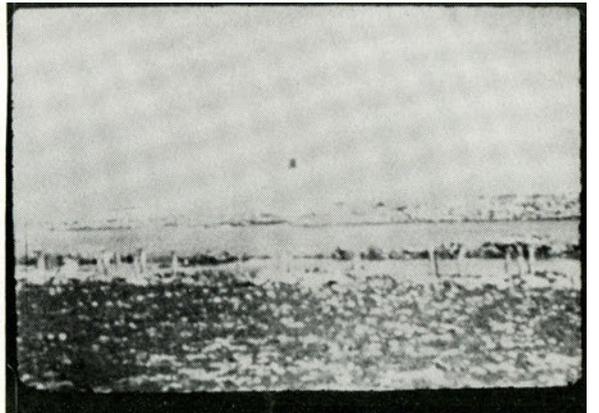
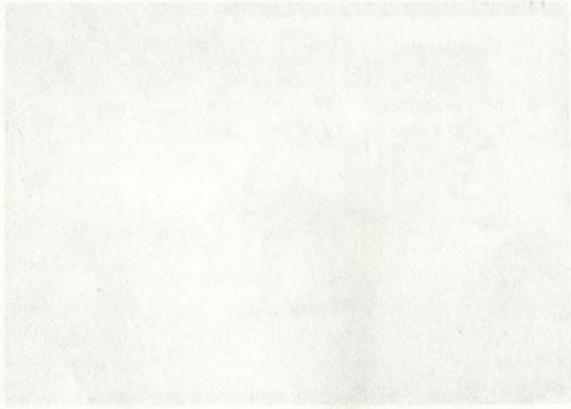
WIPPAI OCEANVIEW 1917



SAN FRANCISCO ZEPHIR



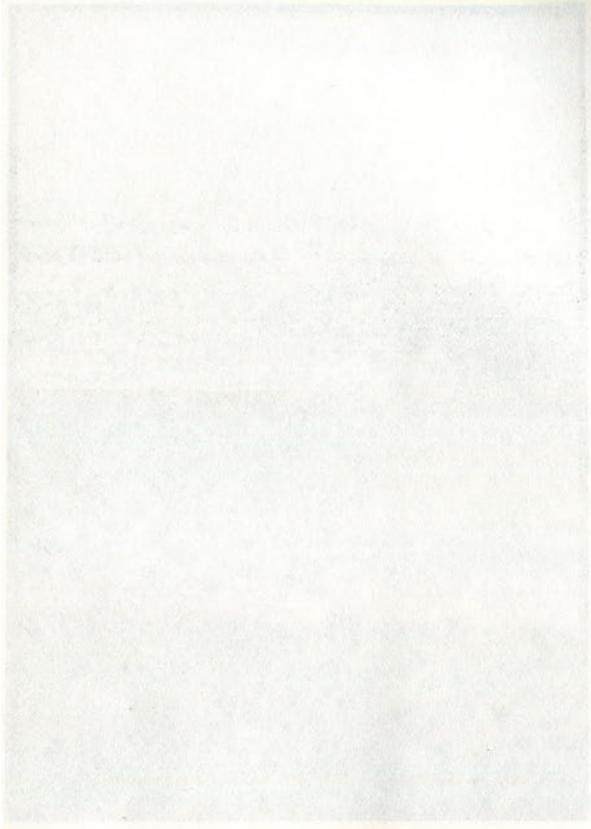
WINDS COASTLAND



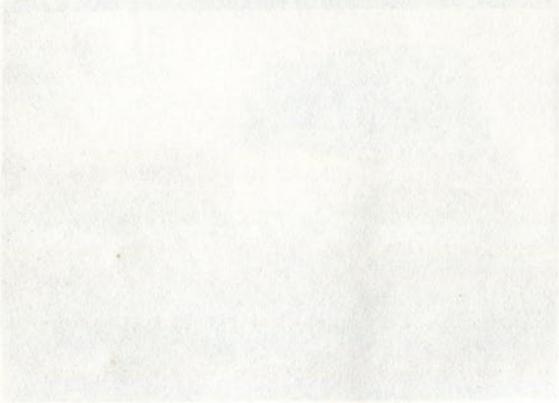
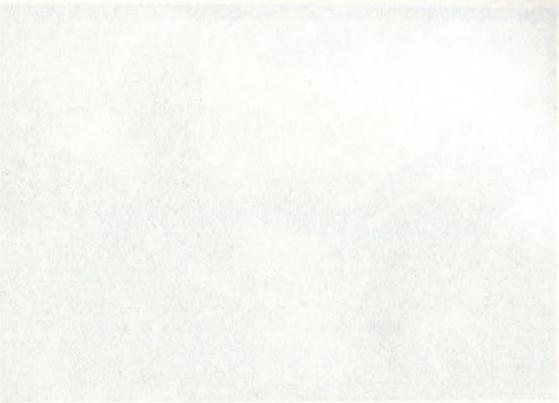
SAN FRANZISCO ZEPHIR



SAN FRANCISCO ZEPHIF



THE FORTIFIED VESSEL



FRANK TELEBERRY WAS



FRANK TELEBERRY WAS
FRANK TELEBERRY WAS
FRANK TELEBERRY WAS
FRANK TELEBERRY WAS
FRANK TELEBERRY WAS

SAN FRANCISCO ZEPHIR

Filme machte?

BC:Nein,sowas mach ich nicht.Der Sonnenaufgang hat mir schon sehr gefallen.Es ist ganz einfach.Da ist nichts Kompliziertes drin:keine Parodie oder sonst was.

em:Um im Film weiterzugehen.Dann kommt das Rodeo.Zeigst du das auch nur,weil es einfach so schön ist mit den sich aufbaumenden Pferden?

BC:Nein.Es ist eigentlich ein ganz wesentlicher Aspekt der amerikanischen Gesellschaft,das ist die ganze Geschichte.Die Pferde und Cowboys haben eine eminente Bedeutung gehabt für die Besiedlung des Landes.Ich habe sehr viel Respekt vor den Siedlern und Cowboys gekriegt dabei.Das ist ein riesiges Land,und das so zu durchqueren...und außerdem ist es vom Sportlichen her auch wirklich eine Leistung,so ein Kalb in sieben Sekunden auf den Rücken zu legen und zu fesseln.

em:Wenn du an das Rodeo für die amerikanische Geschichte gedacht hast,was bedeutet dann die Technik,die du dabei angewandt hast, und die ja hauptsächlich darin besteht,das Tempo zu verlangsamen.

BC:Im ganzen Film ist eine durchgehende Verlangsamung.Das schafft eine Distanz zu dem,was man sieht,so daß das,was man eigentlich als alltäglich empfindet durch die Verlangsamung unreal erscheint.Die Vertrautheit mit den Bildern,wie beim Fernsehen,die ist so schon einmal gestört.Das ist so das Grundprinzip,daß man über Bilder neu nachdenkt.Sie sind nur leicht verändert.Ihr Charakter,ihr Objekt ist noch erkennbar,aber da ist irgendein Störelement drin,was es dann doch nicht so leicht konsumierbar macht. Der Film ist praktisch im Dokumentarstil gedreht worden, ohne irgendetwas zu inszenieren.Die Dreharbeiten haben sich über drei Monate hingezogen.Es hat kein Buch vorgelegen,aber während der Dreharbeiten hat sich der Film im Kopf schon so zusammengesetzt,daß man in der zweiten Woche was gedreht hat und in der zehnten Woche den Anschluß.Das ist ein ganz anderes Arbeiten gewesen als früher hier in Deutschland,wo ich die Filme bis auf ein Bild exakt vorher bestimmt hatte. Der zweite Schritt war dann die Arbeit am optischen Printer.Das ist ein Gerät,in das man den Film einlegt und praktisch neu abfilmen kann,mit allen Möglichkeiten,die dazwischen liegen:man kann den Filmstreifen beliebig verlängern,standkopieren,Ausschnittvergrößerungen,Verkleinerungen, Farbveränderungen,Schwarz-Weiß.Es gibt eigentlich kaum Begrenzungen,wenn man erstmal anfängt,über das Gerät nachzudenken.Und vor allen Dingen hat man Kontrolle über jedes einzelne Bild.Vso nicht wie bei normalen Filmen,wo man vierundzwanzig Bilder pro Sekunde dreht,da kann man ja nicht innerhalb einer Sekunde eine Struktur aufbauen,das ist ja ausgeschlossen.Realbewegungen,z.B.ein Pferd,die lassen sich beim direkten Drehen nicht auflösen,aber am Printer kann man diese 24 Bilder auch strukturieren und behält gleichzeitig noch den Realbewegungscharakter bei. Dadurch schafft man dann auf der technischen Ebene Aussagen,die rein filmisch zu verstehen sind.Ein Beispiel: Wenn beim Rodeo der Mann mit dem Lasso hinter dem Kalb her ist,dann ist es zweifach zu sehen in einer Doppelbelichtung,ip

Unterschied von ein/zwei Sekunden hintereinanderherlaufend, dann ist die erste Ebene der Belichtung das Kalb, die zweite das Lasso; in dem Moment, wo das Lasso das Kalb einfängt, werden die Bilder kongruent und die beiden filmischen Ebenen sind also auch zusammen. Solche Bezüge kann man im ganzen Film sehen, wenn man z.B. nach Chicago reinkommt, dann ist das erst eine einfache Belichtung, je dichter man reinkommt und die Skyline sieht, desto dichter wird auch das Bild, also das geht dann in Dreifach und Vierfach-Belichtungen über. Das ist für mich eine ganz simple und deshalb auch spontan begreifbare Konzeption von Film. Ich weiß gar nicht, wo da die Schwierigkeit liegt bei den Zuschauern. Das ist für mich vollkommen logisch. Wenn da eine Dreifachbelichtung ist, dann ist das eine mehr als eine Zweifachbelichtung, und das Bild verdichtet sich. Aber ich hab festgestellt, daß manche Zuschauer einfach nicht eine Doppelbelichtung erkennen können. Und dann ist der ganze filmische Aufbau praktisch umsonst.

em: Wenn du Doppel- und Mehrfachbelichtungen machst, benutzt du dann das selbe Material versetzt oder fügst du da ganz verschiedenes Material zusammen?

BC: Das kommt drauf an. Bei der Einfahrt nach Chicago ist nichts doppelt; es ist praktisch dokumentarhaft so gedreht worden. Und da war der Fall, daß ich Sachen übereinandergelegt hab, wo ich auch wußte, daß bestimmte Elemente drin vorkommen, die gleich sind. Also immer die Strasse, und daß sich mehr oder weniger nur das verändert, was auf der Strasse passiert, oder was rechts und links von der Strasse ist. Und wenn man reinfährt, dann wird das dokumentarisch einfach so gedreht, aber ich weiß, weil ich den Printer hab, kann ich anschließend die und die Technik nehmen, und das und das wird dabei herauskommen.

em: Du hast also das Dokumentarmaterial aus den USA hier in Hamburg in deiner Printer-Werkstatt bearbeitet. Ich frage nochmal nach, weil ja andere hier in Hamburg mit dem Material ganz anders umgehen und das weitgehend in der Kamera herstellen.

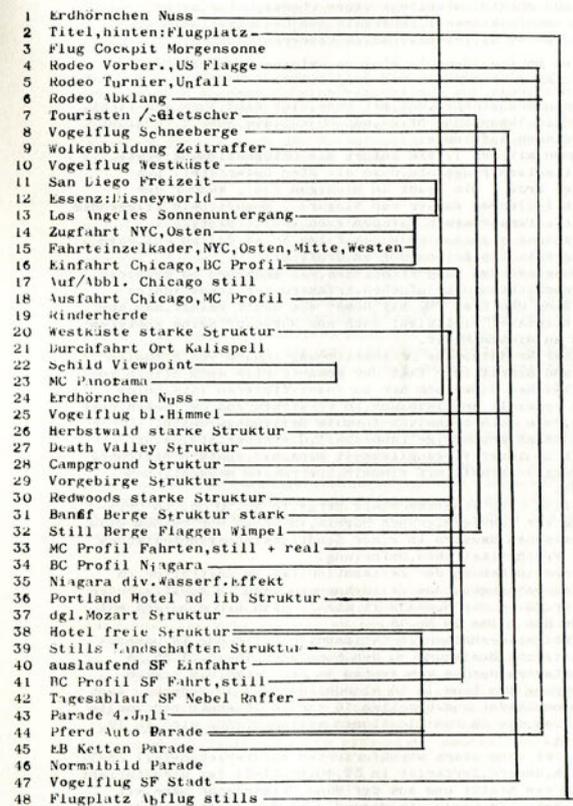
BC: Das hab ich früher auch so gemacht, alle von ALICE bis LICHTBLICK. Das wurde alles in der Kamera gedreht, direkt am Ort, in der entsprechenden Zeit bei LICHTBLICK waren das 2 Wochen in einen 13-Minuten-Film umgearbeitet. Da war dann aber die Voraussetzung, daß ein genaues Drehbuch vorlag. Und das wird dann deshalb so billig, weil man praktisch 1:1 drehen muß. Bei einer 20-fach-Belichtung kann man es sich praktisch nicht leisten, daß bei der 19. Belichtung etwas danebengeht. Dann kriegt man sowieso einen Tobsuchtsanfall. Deshalb muß man sich selbst so disziplinieren, daß man keine Fehler macht.

em: Aber es scheint mir von Bedeutung zu sein, daß du jetzt die Objektebene viel ernster nimmst als früher. Du gehst nicht mehr mit ihr um, sondern sie diktiert, was mit ihr passieren muß.

BC: Das ist genau das, wo ich die Zukunft des Films sehe, daß man nicht wie bis jetzt beim Fernsehen und normalen Film das Material nimmt, um irgendetwas aufzuzeichnen, was vor der Kamera stattfindet, und sonst sich überhaupt nicht drum kümmert - sondern daß man den technischen Prozess mindestens gleichrangig setzt mit dem gefilmten Objekt. Und daß man auf dieser technischen Ebene zu Aussagen kommt, die anders gar nicht möglich sind. Daß man Filme so baut, daß sie auch sinnlich eine Aussage haben, die sich durch keinen Darsteller oder sonst was hatten ausdrücken lassen.

Das Gespräch führten Hans-Michael Bock und Dietrich Kuhlbrodt.

SAN FRANCISCO ZEPHYR Überstruktur



Inhaltlich-formale Überstruktur

SAN FRANCISCO ZEPHYR unterliegt einer Überstruktur, deren einzelne Elemente sinnvoll innerhalb des Gesamtverlaufs verwoben sind und in Differenzierungen wiederauftauchen: dabei werden Motive, Ideen in grossen, umfassenden Klammern wie auch in kleineren Segmenten vorgestellt:

Am Anfang, ein Erdhörchen, das, mit Mühe, sich eine Nuss ergattert, Nr.1, später, in Abwandlung Nr.24, das Objekt, die Nuss?, verglüht in einer weissen Aufblende
Nr.2, zusammen mit den Titeln sofort die Ortsbestimmung: westliche Zivilisation, Flugplatz, dazu die 2ten Untertitel: Das Glück dieser Erde, Die Stadt am Michigan See, Wunder der Natur, Die fallenden Wasser von Niagara, Mozart: Dein fliegendes Hotelzimmer, Parademarsch Parademarsch (Hallo Henry!)
Der Bogen spannt sich zum Ende des Films Nr.48, Rollen auf eben diesem Flugplatz (in Erinnerung an Truffaut)
Nr.3: das Umsetzen des Flugerlebnisses, ein Schweben in mehreren Belichtungsschichten, das Aufgehen, Erfassen der Sonne. Kontrapunktisch dazu das Lied "My Way Home" von Scott Walker, das angenommene Reiseziel vielleicht doch nur Rückkehr? Keine späteren Referenzen zu diesem Motiv.
Nr.4-6, später Nr.44: genaue Ortsbestimmung anhand von Symbolen (Flaggen) und Schrift (wie fast der gesamte Film auch allein von den schriftlichen Hinweisen her zu identifizieren ist), beide Ereignisse speziell amerikanisch, zu verstehen aus der Geschichte des Landes, dazu auch technisch-formale Beziehungspunkte.
Nr.7: im Kontrast großartige Landschaft, Gletscher, See, davor schemenhaft in ihrer Vergänglichkeit Menschen, spätere Beziehung in Nr.32: Berglandschaft mit Wimpeln, Überresten menschlichen Eingreifens.
Nr.8, Vogelflug über schneebedeckte Berge, in Nr.10 dgl. in Ortsveränderung vor sonnigen, grünen Hügeln, in Nr.25 vor reinem Blau, in Nr.47 zwischen Häusern in einer Stadt. Tiefenpsychologisches Symbol für Freiheitsstreben, Befreiung.
Nr.9, restlose Aufhebung der Zeitkontinuität im Zeitraffer, im Gegensatz zu vorhergehenden Zeitdehnungen, dazu in modifizierter Form auch Nr.42. - Die Normalzeit stellt sich ein einziges Mal her am Ende des Films in Nr.46 -
Nr.11-13: Freizeitverhalten in Californien, Auflösung in Disney-world, inhaltliche Beziehung zu den Komplexen 16-18, 21, 35, 36
Nr.13-16: Ortsveränderung vom Westen in den Osten, die großen Städte, Übergang zum Land, in 15 Standbilder aus 14 verweben sich mit Fahrzeikelader und bereiten 16 vor. In 16 erste personelle Identifikation, die in Modifikationen weitergeführt wird in 18, 33, 34 und 41.
Nr.20 bereitet denn stark strukturierten Naturerleben-Teil 26-31 vor, der sich, anders, fortsetzt in 39, 40. Nr.26-31 ist strukturiert in Schwens vom Stativ und aus der Hand, Reisschwenk ohne, mit bewußter Abfolge. Im Gegensatz dazu die in die Tiefe gehende Struktur von 39 und 40.
Ähnlich strukturierte Sequenzen sind 36-38, wobei 38 zugleich die Form von 43-45 vorbereitet.
Das Lied "My Way Home" tritt noch auf in Nr.18, wobei es seinem Stimmungs- und Textgehalt am nächsten kommt, dies vielleicht die

übereinstimmendste amerikanische Sequenz, weiter das Lied am Schluss Nr.45-48, wobei Textstellen punktuell dem Bild zusätzliche Aspekte verleihen, daneben schliesst sich der Zyklus des Ankommens-abfahrens.
Die Musik Eberhard Webers stellt einen beträchtlichen Teil der inhaltlichen Aussage dar, kontrapunktisch zur visuellen Pracht und Verspieltheit schleicht sich über diese eine Unbehagen ein, darüber hinaus greift sie strukturelle Bewegungen sowohl der Überstruktur als auch der Feinstruktur im Bild auf. Teile des Films, z.T. 5, 12, 18, 35, 45 sind stumm.

Die Feinstruktur, also das, was innerhalb der Sequenzen in wenigen Sekunden passiert, ist gefertigt aus folgenden technischen Stilmitteln, die, in ihrer Kleinheitlichen sowie übergreifenden Struktur sich bestimmt aus dem Inhalt bzw. Assoziationen zu diesem.

Auf-Abblenden in einem Bereich von 3 Bildern bis 6 Sekunden, bei gleichzeitigem Rücklauf und Überblenden im nächsten Originalbild, was Zeitdehnung in Überblendungen zur Folge hat.
Belichtungen bis zu 6 gleichzeitig, von Objekten in Bewegung bis zu starren, auch in Verbindung zu minimalen Brennweitenveränderungen und Sequenzrepetitionen.
Farbveränderungen durch Filter.
Unschärfe-Schärfe-Beziehungen.
Blendenreineuvariationen in Verbindung mit Focus- u. Brennweitenveränderungen.
Vertikale Laufbilder in Variationen und Mehrfachbelichtung.
Systematisierte Bewegungsrichtungen, Fahrten vertikal/horizontal.
Schwenks in Kombinationen aller Bewegungsrichtungen.
Fixierte Kamera, mit/ohne Vordergrundveränderung mit/ohne Zeitveränderung.

Die technischen Stilmittel stehen immer im Bezug zum Dargestellten, und dies stellt auch den revolutionären Fortschritt gegenüber dem strukturellen Film dar, der unabhängig vom Inhalt filmische Formen isoliert untersucht hat. SAN FRANCISCO ZEPHYR wendet an und findet neu diese filmischen Formen, benutzt diese jedoch, um zu Aussagen narrativer Art über die gefilmten Objekte zu kommen, Aussagen, die ohne dieses beträchtlich erweiterte filmische Repertoire oder Vokabular nicht möglich sind, Aussagen, die z. f. unterbewußt und sinnesphysiologisch arbeiten, zum anderen intellektuell in verschiedenen Gedankengebäuden offener Assoziationsform zum Objekt.

Die Kurzfilme

SCHAU INS LAND

16mm, Farbe, Magnetton, 11min., 1975
Musik: Klaus Schulze
FBW: Besonders Wertvoll, FSK: ab 6 feiertagsfrei

SEELIG

16mm, Farbe, Magnetton, 12min., 1975/6
Musik: Klaus Schulze

NACHTWACHE

16mm, Farbe, Magnetton, 11min., 1975
Musik: Klaus Schulze
FBW: Besonders wertvoll, FSK: ab 6 feiertagsfrei

LICHTBLICK

16mm, Farbe, Magnetton, 13min., 1976
Musik: Klaus Schulze
FBW: Besonders Wertvoll, FSK: ab 6 feiertagsfrei
Kurzfilmprämie des BMI 1976

DIE REISE

16mm, Farbe, stumm 24b/sek., 11min., 1976/7
FBW: Besonders Wertvoll, FSK: ab 6 feiertagsfrei

UBER DEN FLAMMENBAUM

16mm, Farbe, stumm 24b/sek., 12min., 1976/7

NACH BLUFF

16mm, Farbe, stumm 24b/sek., 13min., 1976/7
FBW: wertvoll

EMPOR

16mm, Farbe, stumm 24b/sek., 11min., 1976/7
FBW: Besonders Wertvoll, FSK: ab 6 feiertagsfrei

insgesamt: 94 Minuten

alle Titelgrafiken-, gemälde: Marlies Clevé
Buch, Regie, Kamera, Schnitt, Produktion: Bastian Clevé

Bastian Clevé, Koppel 79 IV, 2 Hamburg 1
Tel. 040/244284

Stand: März 1978

Allgemeines

Wenn man, wie ich, der Überzeugung ist, daß Film eine fortschreitende Sache ist, bedingt durch gesellschaftliche und technologische Veränderungen und Entwicklungen, dann kann die Bedeutung des filmischen Experiments nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Historisch gesehen sind einige der filmischen Höchstleistungen experimentelle Arbeiten gewesen, CITIZEN KANE z.B., und heutzutage scheut sich der kommerzielle Film, zumindest in den USA, nicht nur nicht ehemals experimentelles in seine Produktionen zu integrieren, nein, er geht sogar dazu über, diese Innovationen selbst zu vollbringen. Filme wie TAXI DRIVER in geringerem, 2001 SPACE ODYSSEE, STAR WARS und DAMNATION ALLEY mögen als Beispiele dienen, für DEMON SEED wurde sogar der Experimentalfilmer Jordan Belson engagiert.

Aufgrund der sich verändernden und bereits veränderten Sehweisen freilich ist der kommerzielle Kinofilm in den USA zu diesen Integrationen gezwungen, besteht doch das Kinopublikum, wie bei uns in der BRD, meist aus Personen kaum über 35 Jahren.

Warum die deutsche Filmproduktion (noch) achtlos an derartigen Innovationen vorbeisehen kann, hat seine Gründe in vielerlei Mißständen: der mangelhaften filmspezifischen Ausbildung sowohl der Macher als auch mehr noch des Publikums sowie der Filmkritiker, der konservativen pauschalisierenden Haltung der traditionellen Verleiher, und nicht zuletzt der künstlichen Produktionsatmosphäre. Sicher scheint mir, daß diese Situationen sich langsam ändern werden, weil neue Bedürfnisse entstehen durch neue Filmformen, zugleich spiegelbildlicher Ausdruck eines neuen Bedürfnisses.

Seit 1972 bemühe ich mich um Veränderungen in dieser Richtung, hervorgerufen durch eine Unzufriedenheit über das Bestehende. Dazu gehört die schon fast wissenschaftlich zu nennende Erforschung von Film, von dem, was Film ausmacht, herauszufinden, wodurch Film wirkt und wie. Daß ich dabei sehr schnell entdeckte, daß Film momentan noch auf einer unteren Entwicklungsstufe steht, darf nicht verwundern, da eine gründliche Betrachtung das Meer der ungenutzten Möglichkeiten bewußt macht. Anzufangen, dieses Meer auszuloten und auszuschöpfen, war und ist der Sinn meiner bisherigen und zukünftigen Filmarbeit.

Nicht nur geht es darum, ein Vokabular für einen neuen, filmischen Film zu erstellen, ein Vokabular, das nicht nur hervorragende Kurzfilme hervorbringt, sondern diese neuen Formen in den narrativen und dokumentarischen Film zu integrieren. Das alles kann von mir allein nicht gleichzeitig geleistet werden, in diesem Sinn verstehe ich den Kurzfilm als Möglichkeit, neue Formen äusserst konsequent und konzentriert zu erproben und vorzustellen.

Wohl wissend, daß der traditionelle Verleiher an diesen Filmen, egal wie "Besonders Wertvoll" oder feiertags- und jugendfrei sie sind, nicht interessiert ist, gehe ich neben der traditionellen Verleihweise dazu über, diese Filme, zu einem abendfüllenden Programm vereint zu vertreiben, wobei ich Wert darauf lege, bei den Vorführungen persönlich anwesend zu sein, um in diesem Rahmen die Möglichkeit zu nutzen, mit dem Publikum zu reden, Fragen zu beantworten, und die neuen Formen zu erklären und publik zu machen. Eine wesentlich intensivere und sinnvollere Verleiharbeit also, als sie ein Verleiher durch einen Vorfilm in der Lage ist zu betreiben.

Zudem befinden sich diese Filme in kanadischen und us-amerikanischen unabhängigen Verleihen. Entsprechendes, neben der Freunde d. dt. Kinemathek, ist auch in der BRD im Aufbau, von der sinnvollen kommunalen Kinoarbeit nicht zu reden, die m. E. unschätzbare Arbeit leistet. Meine äußerst positiven Erfahrungen bei persönlichen Vorführungen bestärken mich in meinem Enthusiasmus und Optimismus, meine Filmarbeit fortzusetzen, wissend, daß ein Publikum da ist und auch die Richtigkeit erkennt. Nebenbei der Gedanke, daß das, was heute als Experiment angesehen wird, über kurz oder lang zum festen Bestandteil der Sehgewohnheiten geworden ist, allein, jemand muß das Experiment durchführen.

In diesem Sinne werde ich mich auch in Zukunft nicht darauf beschränken wollen, das Vokabular zu erstellen und darauf zu warten, daß der herkömmliche Film es anwendet, ich selbst werde versuchen, dieses in narrative und dokumentarische Filme zu integrieren, sprich einen innigen Zusammenhang zwischen dem Gezeigten, dem Objekt, und der Art und Weise des Zeigens herzustellen, eine Fähigkeit, die überdies in fast allen, besonders aber den neuen Filmen von mir m. E. überzeugend dargestellt worden ist. Diese Arbeit gilt es auch für den langen Film auszubauen, in diesem Sinn mag ich von der Entwicklung einer neuen Filmkultur reden. Eine Etappe auf diesem Weg stellt mein neuer Film SAN FRANCISCO ZEPHYR (16mm, Farbe, Ton, 81min., dar, der Mitte Februar erscheint.

Bestandteil dieser neuen Filmkultur ist das wesentlich größere sinnliche Erlebnis, ein Aspekt, dem ich mich besonders widme, überzeugt von der alten Magie, die Film ja schlagartig populär gemacht hatte, und die leider im Laufe der Zeit vergessen worden ist. Das intensive, differenzierte psycho-physische Erleben gehört für mich zu einem gelungenen Kinobesuch, ist sozusagen die notwendige Grundlage. Darauf aufbauend, wobei sich diese Grundlage wesentlich vielfältiger und explosiver darstellt als bislang gesehen und genutzt, kann man die verschiedensten intellektuellen Gebilde, vom Melodram zur sozialen Aussage errichten, ohne, wie bislang überwiegend praktiziert, den Zusammenhang des Einen zum Anderen zu übersehen oder zu vernachlässigen.

Ich bin so optimistisch, von einem Publikum das Beste anzunehmen, denkend, daß es mit den Anforderungen des Films wächst. So rechne ich mit offener Denkfähigkeit, Assoziationsvermögen, Spontaneität und der Verdrossenheit über vorgeformte Ablaufschemata, wie sie im heutigen Medienangebot bei Film und Fernsehen überwiegend vorherrschen. Auch dies ein langwieriger Prozess. Daß meine Filme am besten bei jugendlichem Publikum "ankommen", darf nicht verwundern, freilich, es gibt Junggebliebene. Ich versuche mit meinen Filmen ein Angebot zu machen, das, idealmäßig zu einer Art Glassperlen-spiel vervollkommenet, den Betrachter auf möglichst vielen Ebenen ansprechen kann: der intellektuellen, von den inhaltlichen Aussagen bis zur formalen dem Aufbau von Farb-, Form-, Rhythmussystemen musikalisch-logischen Charakters, und der technisch, filmisch innovativen, Querverbindungen aller Ebenen, spontane sich zufällig ergebende neue Bezugssysteme sind ebenso zu entdecken wie geplante z. B. narrative Charakters. Die Erfahrung zeigt, daß allein durch die Verwendung innovierender Techniken inhaltliche Bezugssysteme multipliziert werden. Bei allem freilich die psychophysiologische, sinnliche Erlebnissphäre, das Hervorbringen von Stimmungen, die sich nicht (nur) aus einer Story ergeben, sondern mehr durch die filmische Präsentation. Meines Erachtens ist das Angebot derart reichhaltig, daß jeder Betrachter für sich andere Ergebnisse und Erlebnisse aus einem Film ziehen wird; der Gedanke, einen Film auch mehrere Male sehen zu können, vielleicht zu sollen, ohne Langeweile zu empfinden, ist sogar erstrebenswert, geradezu eine Idealvorstellung.

Bastian Clevé , 1977

Diese, auf Seite 2 angegebenen Filme sind, im Anschluss bzw. mit anschließenden Diskussionen, im Frühjahr 77 in den USA und Canada gezeigt worden am:

- 18.1. im Goethe Institut San Francisco
 - 20.1. in The Cinematheque San Francisco
 - 11.2. an der University of California Santa Cruz
 - 23.2. am State College Turlock, Stanislaus, Californien
 - 8.3. im Theatre Vanguard, Los Angeles
 - 13.4. an der University of California Humboldt, Arcata
 - 17.4. am Northwest Film Study Center, Portland Art Museum Oregon
 - 26.4. in the Pacific Cinematheque, Vancouver, Canada
 - 10.5. im Rocky Mountain Film Center, University of Colorado Boulder
 - 17.5. im National Film Board/Goethe Institut Toronto Canada
 - 19.5. im National Film Board/Goethe Institut Ottawa Canada
 - 20.5. im Goethe Institut Montreal, Canada
 - 26.5. im National Film Board Montreal, Canada
 - 28.5. bei Filmmakers Inc., Pittsburgh, Penn.
 - 31.5. im Antioch College, Yellow Springs, Ohio
 - 4.6. in der N.A.M.E. Gallery, Chicago, Ill.
 - 19.7. im Pacific Film Archive, Berkeley, Californien
- UBER DEN FLAMMENBAUM ist im Rahmen eines gemischten Programms am 10.4. im Rocky Mountain Film Center Boulder, NACH BLUFF während des 19. New York Avantgarde Festivals am 16.5. im World Trade Center gezeigt worden.

Dazu:

Linda Gross, Los Angeles Times, 8. März 77:

Bastian Clevé Films at the Vanguard
The beautiful, fragile, mystical and relentlessly obscure films of German avant-garde film-maker Bastian Clevé screen tonight at 8 at the Theatre Vanguard. Like other leading German structuralists-Wilhelm and Birgit Hein, Werner Nekes and Dore O-Clevé, a former painter, goes back in time to Melies in his use of superimposition and trick photography to create magical, mathematical and music-like balance of light and color.
"NACH BLUFF" a 15-minute silent (1977) is one of the most interesting of his nine films that will be shown. It contains sequences of great beauty (American Highways, deserts, sunsets) as well as a subtle condemnation of contemporary culture. It is the closest avant-garde film within memory to Antonioni's "Zabriskie Point".
"DIE REISE" is a film meditation about Clevé's impressions on a train ride from New York to San Francisco. By prolonging each frame with dissolves Clevé creates a slow, surreal dream of his journey west. The train ride also suggests a metaphysical ride through life.

"SEELIG" a 14-minute film, is an icy Christmas card that visualizes "the winter of our discontent". "SEELIG" consists of a landscape shot from a single viewpoint. Clevé focuses on a lake in winter surrounded by snow-covered trees. The mere movement of the lake's waves determine the speed of his fade-ins and fade-outs. Light and color change from gray to ice blue as the temperature. Klaus Schulze's eerie music contributes to the icy, religious atmosphere.
From a technical point of view, Clevé's most complicated and amazing film is "LICHTBLICK", which consists of 77 parts that create different patterns and movement of a picture behind a traffic scene in winter. The multipaned window form is exploited to create several levels of Meaning. The 77 scenes are arranged in 11 rows of seven each with the patterning effect being developed around the panes that form a cross in the middle. While "LICHTBLICK" has an austere and religious beauty, the fugal repetitions of patterns are sometimes boring.
Other films of Clevé that reflect his preoccupation with light, color and formal patterns include "UBER DEN FLAMMENBAUM" which consists of passionate color; "EMPOR", "SCHAU INS LAMB" and "NACHTWACHE", all concerned with geometric abstractions and "ZUR SONNENWAND" an impressive visual forest of flowers.
Clevé's cold, cerebral vision is enhanced by his creative medieval titles and Klaus Schulze's music.

Linda Gross

Carmen Vigil, Direktor The Cinematheque San Francisco:
Bastian Clevé is a young film-maker from West-Germany who is currently living in San Francisco. Next to Werner Nekes and Dore O, he is probably doing the most innovative and exiting work of what we have seen from that country, and certainly at the outset his films seem the most clear and least derivative of any young film-maker we have seen yet from continental Europe. Certainly the first viewing of his films was enough to make me feel that here is one who is bringing some fresh ideas to film-making as well as handling some old ones with fine aplomb. I think it is his use of super-imposition and color which I find most startling and pleasing. They are films of fine precision and magic. Indeed he has gone back to Melies and produced a screen that is fairly alive with images popping in and out and reappearing in changing patterns only seen before in computer type films. These films are not computer films by any stretch of imagination. He really knows his camera and works very painstakingly to achieve every effect. It is his in-the-camera editing which I find most amazing and which he uses so precisely, especially in the multi-screened films where he manipulates up to 77 images within a frame. With these films I was immediately aware of the fact that I was watching light and color and that these images are very much indeed

transparent. He makes visual music of such complexity that the soundtrack often seems superfluous although it in no way detracts from the presentation. In fact I did see the films silently once and for me they lost nothing. The real music of these films is in the dance of light as the images flicker, change color, become simple then more complex with incredible economy and subtlety.

In SEELIG the viewer is barely aware that there are three super-impositions. The film consists of a landscape shot from a single viewpoint. It is a winter scene, a tree in the foreground which slopes down to a pier extending into a small lake. In the beginning the landscape is presented in quite normal perspective. Then gradually by changes in light and focus various parts of the frame become more or less out of visual proportion. At one point a few figures are seen as ghosts in the middle ground. The twigs and branches flutter mysteriously. Toward the end the perspective flattens out and the pier seems like some kind of strange monument and the lake a greyish sky in the background. I see in this film an interesting contrast between the natural light changes and the manipulated light changes in the camera. A strong element of mystery is sustained throughout the film.

NACHTWACHE deals quite effectively with up to 13 super-impositions. It is the first of a series of films shot through a window. In this case it is a french window which has a view of a single building across the street. The film is constructed in three sections: the first with the windows closed, next with the windows half-open and next with the windows open all the way. Subtle light changes produce equally subtle color changes. Despite its single viewpoint there is a good amount of film activity going on - rhythms and vibrations increasing and subsiding. The day advances until slowly it becomes night - a very strange and mysterious night as can happen only in the manner of cinema.

SCHAU INS LAND, the first of the "multi-screened" works. The screen is divided into twenty four smaller screens which are panes of glass in a large window. The window looks out into a garden with trees with some buildings and sky in the background. Each pane seems to have the ability to emit into the room as little or as much light separate from the rest. So what we see is different times of the day through different panes of the window at the same time. Various symmetrical patterns are created through the use of completely black panes. These patterns are continually changing in a rather organic manner as each new pattern evolves from the previous one. What I find most interesting in this film is the very lovely and subtle changes he gets from the photographed image, and recreates the scene in transparencies.

With LICHTBLICK the multi-paned window form is developed still further. There are this time 77 screens arranged in 11 rows of seven each with the patterning effect being developed around the panes which form a cross in the middle. Again he uses different combinations of shots

arranged in patterns showing different times of day and night. In making LICHTBLICK he chose a rapidly flickering system of patterning and thus achieves a greater degree of counterpoint between the different super-impositions. Also there is a great deal of motions such as cars, trains and lights which move in and out of the various frames, i.e. a train will enter the lower right, disappear in the middle then reappear on the left side. LICHTBLICK is Clevé's most sophisticated film and certainly the most magical, in terms of the development of the ideas he puts into his work.

Carmen Vigil, 1976

Dietrich Kuhlbrodt:

Das Verbotene Vergnügen Der Grossen Harmonie
Der junge hamburger Filmmacher Bastian Clevé hat fünf Filme zu einem Programm vereint-darunter der Titel-film SCHAU INS LAND-das alle Aussicht hat, die spontane Zuneigung eines Publikums zu finden, das sich sonst den Anstrengungen des Experimentalfilms lieber entziehen möchte. Das Geheimnis seines Erfolges liegt in der unmittelbaren Zuwendung zum Zuschauer, dem sich die Poesie und Tiefe der nahezu menschenlosen Bilder ohne großes Zutun erschliessen. Im WOLKENPFAD reihen sich ohne technischen Aufwand atmosphärische Bilder von den Lofoten; Steine, Wasser und Wolken. Besonders diese. Das ist akkurat fotografiert (12 Bilder in der Sekunde), so genau und anscheinlich, daß man den WOLKENPFAD auch als technisches Anschauungsmaterial für meteorologische Phänomene benutzen könnte. Wenn-38 Minuten lang-Wasser strömt und Wolken ziehn, irgendwann ist dann Schluss mit dem lästigen Schuldgefühl (jedenfalls ergings mir so), daß man eigentlich sich nicht gehen lassen dürfe, daß man eigentlich dem Werk pflichtschuldigst die Information an Aktion oder Experimentierformel abzufragen habe, daß man das Aha-Erlebnis suchen müsse. Also habe ich mich gehen lassen, geschwelgt, genossen das Einswerden mit der Natur, ließ mich vom nordischen Lebensstrom tragen und tat all das, was das im Laufe der Zeit doch ganz schön ausgebaute Über-Ich mich zu unterlassen geheißen hat. Den Zen-Spruch habe ich schaudernd vernommen (Die Stimme des Bachs in der Tiefe der Nacht, die Farben der Berge, wenn die Sonne versinkt). Der Überaus adäquaten Musik-von Klaus Schulze-habe ich gelauscht und mir vorgenommen, eine seiner LP's zu kaufen. Und überhaupt hat mir Bastian Clevé netterweise dazu verholfen, auf dem Wolkenpfad meinen eigenen Gedanken nachzuhängen. Tja, man könnte es auch Meditation nennen. Wer jetzt meint, ich hätte ja auch auf eine Tapete und direkt aus dem Fenster gucken können, dem sei gesagt, dass das bisher so schön nicht funktioniert hat. Und es passiert genug, den Blick nicht ganz zu verlieren. Er bleibt während des Höhenfluges, im

Meditationsfeld, mit dem Marlies Clevé den Film eröffnet. Er registriert die lange Steigerung, mit der der WOLKENPFAD auf die Wasserfälle zukäuft, das Decrescendo, in dem das Weiss des Himmels alles Störende und daher Nichtige aus dem Bild drängt, und die unerhörte Dramatik der Tropfen, die auf die Linse fallen und dort liegenbleiben. Kaum noch Platz, über die anderen vier Teile des Films zu informieren. Aber was besagt schliesslich, daß Clevé im ersten Stück, SCHAU INS LAND, den Blick durch ein in viele kleine Scheiben gegliedertes Fenster gefilmt, es bis zu zwanzigfach belichtet und dabei nach bestorganisiertem Schema Scheiben verklebt und wieder geöffnet hat? Die Wirkung des Films erschöpft sich nicht im Erkennen der Struktur. Das Vergnügen, ihn zu sehen, liesse sich mit dem Betrachten prächtiger Mosaik vergleichen oder mit dem längst abgeschriebenen Spass, den Adventskalender auf- und wiederzuzumachen.

SEELIG, die Meditation am Starnberger See. -NACHTWACHE: der Blick auf eine Hausfront. Mehrfachbelichtung und hundertfache Dehnung des Eingangsrhythmus'. Ein Gefühl für Zeit und Erwartung; der Sonnenschatten kriecht an der Mauer hoch. -LICHTBLICK: wieder ein Raster, eine echte Stellage, die hamburger Kunsthalle verfälschend. Im Zehnsekundenrhythmus geht der Film sachte auf Distanz von den realen Oberflächen. Darf er das? Er darf, wenn man sich nicht um die eingefahrenen Kategorien schert. So angenehm Malerisches wie SCHAU INS LAND sollte nicht nur in der Galerie, sondern auch im Kino (oder im Fernsehen) zu sehen sein.

Dietrich Kuhlbrodt, 1976

Anmerkungen

ÜBER DEN FLAMMENBAUM stellt neben dem Thema des magisch-mythisch euphorischen Naturerlebens eine Orchestrierung und Rhythmisierung von nach Zeit, Form und Farbe analysierter visueller Abläufe in eine progressive kinemathographische Struktur verschiedener physischer Erlebnistiefen mit harmonischen Überleitungen und Motivvariationen dar, die sich zu einem komplexen Film-Poem verdichten, das ein mehrmaliges Betrachten nahelegt. Neben die sinnliche Erfahrung der gewaltigen physischen Dynamik von Filmbildrhythmen, nämlich: kontinuierlicher Steigerung von sachtem Anfang über vehemente Fortsetzung zu wohl dosiertem, langsamen Abklingen, und dem Übergang zum Gegenteil, nämlich: der Meditationsfähigkeit bestimmter filmischer Verfahrensweisen (Mittelteil: Überblendungen des gleichen Objekts von verschiedenen lokalen Standpunkten, und Schluss: Kombination "aggressiver" kinemathographischer Mittel, (schneller Zoom) mit meditativen Mitteln, Dehnung und Mehrfachbelichtung z.B.) tritt das intellektuelle Vergnügen des Nachvollziehens der ausgefeilten Kompositionsstruktur: der Motivvorbereitung, deren Modifikationen, Repetitionen, bzw. das Einführen neuer Motive. In relativ kurzer Zeitdauer kann der Film dem Betrachter dessen Reaktions- und Erlebnisfähigkeit auf filmspezifische Abläufe und Mechanismen bewußt werden lassen. Die begriffliche Abbildrealität: Herbstwald, Landschaften feinsten kleinflächiger Farbnuancen, verliert ihre Bedeutung und wird zu physischer Erfahrung,

transzendiert zu Licht-, Form-, Farb- und Rhythmus erleben. Aufgrund der komplexen visuellen Kompositionsstruktur, um um dem Bild seinen Eigencharakter zu erhalten, ist dieser Film stumm.

DIE REISE stellt eine poetische Verdichtung der 4tägigen Bahnreise von New York nach San Francisco dar. Die Umsetzung der komprimierten Zeitrealität und der Ortsverschiebungen erfolgt vermittels einer strophenartigen Überstruktur, die alternativ (Ausnahme: die Exposition: der Tagesanbruch) Erwindelemente wiederholt mit fortlaufenden Bewegungen kombiniert, wobei deren Feinstruktur ein ausbalanciertes Gleichgewicht an neuen Informationen enthält, wie etwa kontinuierliche zentrische Bewegungsdimension sowie verschiedenartige filmische Präsentationsformen: Schwenks, mitführende Schwenks, Auf-Abschwenks, Fahrten, von Landschaft in Bewegung mithilfe experimenteller Techniken wie bis zu 5fach Belichtungen und verlängerten Standbildüberblendungen. Dies trägt zur Schaffung subtiler Spannungsbögen bei, die dem Film seine traumhafte und zeitlose Qualität verleihen: der Verschmelzung von Realität, Erinnerung, Traum und Phantasie. Die Lesbarkeit eines Films bei DIE REISE eine gleichrangige Komponente des Erlebens auf intellektuellem Gebiet, neben der emotionalen, sinnlichen Beteiligung wird durch die stumme Präsentation erleichtert. U.a. demonstriert DIE REISE, wie Film passiert, wie aus einzelnen Bildern Bewegung entsteht, das Auge getäuscht wird: die Fahrtbewegung im Bildvordergrund erscheint trennbar in die einzelnen Bilder, und fortlaufend in den Hintergrund verschmelzen die Eindrücke in kontinuierliche Bewegung, was sehr deutlich und faszinierend gegen Ende beim Auftauchen des Güterzuges zu beobachten ist-.

EMPOR beschäftigt sich unter anderem mit der physischen Erlebnisfähigkeit von Film auf das sensorische System des Betrachters, in diesem Fall das Gleichgewichtsgefühl. Unter ausgewogener Verwendung des umgekehrten 'Wasserfalleffekts' induziert es im Laufe des Films Schwebefühle verschiedenster Heftigkeit bis zum emotional stärksten Ereignis am Ende. Eine komplizierte Kompositiorstruktur: vom Vorstellen der prinzipiellen Komponenten bis zu zahlreichen Modifikationen verschiedener Intensitäten, durch Benutzung der kameratechnischen Mittel: wie: bis zu 12fach Belichtung, minimalen Focussdifferenzen und Schärfe/Unschärfebeziehungen sowie Bildfeldverkleinerungen, bei unterschiedlichen Aufwärtsgeschwindigkeiten, bis zum überraschenden Schluss, ändert zudem die Bedeutung der Objektrealität: einer Wolkenkratzer-Silhouette (New York), zu Transformationen, die Deutungen wie zB kathedralenhaften bis höhlenhaften Charakter eröffnen und der Phantasie des Betrachters Spielraum geben, die behutsame Veränderung von Farben trägt zu diesen Verwandlungen bei. Aufgrund der ausserordentlichen Kom-

positionsstruktur, sowohl in zeitlicher als auch kinemathographisch lokaler Hinsicht, und der erwünschten Lesbarkeit dieser Struktur, habe ich diesen Film als Stummfilm (24b/sek) konzipiert, um die stumme Präsentation die Intensität des Films erheblich und lässt ihm seine eigene Musikalität.

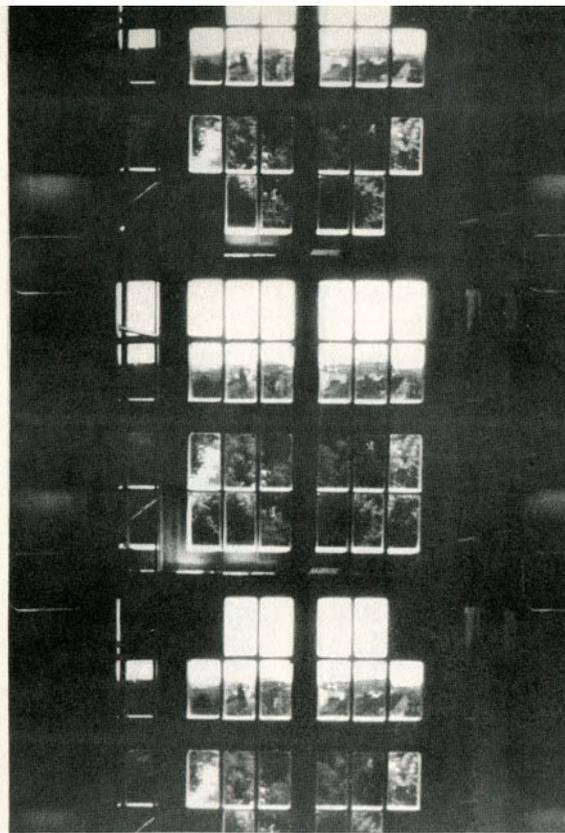
NACH BLUFF dokumentiert eine Fahrt durch die Ortschaft Bluff im Nordwesten Arizona's und gibt der Betrachtung durch Verwendung experimenteller Techniken (Mehrfachbelichtungen, Sequenzketten verschiedener Rhythmik, Einzelbilddehnungen u. a.) zusätzliche, z. B. zeitlose und impressionistische Dimensionen, die im Dokumentarfilm bislang in dieser Weise unbekannt sind. Die Veränderung der Realität in dieser Art durch kinemathographische Mittel ist zulässig, um zu mehrdimensionalen Aussagen über diese Realität zu kommen, die durch herkömmliche Methoden des Dokumentarfilms, durch zu viele verbrauchte, bekannte und somit wirkungslose Bilder schal geworden waren. Zugleich fördert diese Methode wieder die Freude des Selbst-Entdeckens, des Selbst-Schlüsse-Ziehens; Thesen und Meinungen werden nicht aufgestellt um anschliessend anhand "objektiven" Bildmaterials "bewiesen" zu werden. So präsentiert denn NACH BLUFF auch eine Vielfalt an Stimmungen und Ansichten, über den visuellen Reiz, teils zugleich identisch mit dem gefilmten Objekt, zu sinnlich "traurigen" Darstellungen zivilisatorischer Zustände und Errungenschaften. Die kinemathographische Umsetzung kann direkt verstanden werden, so bedeutet:

Wiederholungen von Bildsequenzen = Wiederholungen in Dargestellten
kongruent verlaufende Bildobjekte = zu sich finden, sich treu bleiben

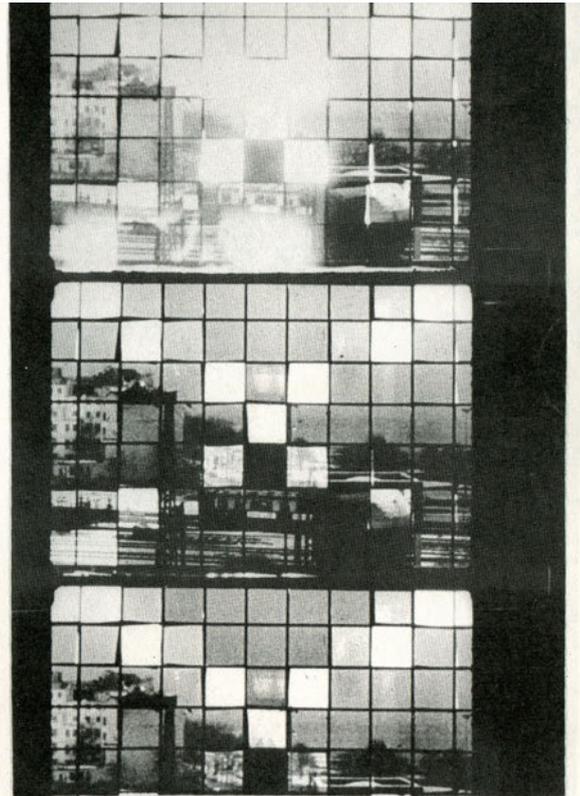
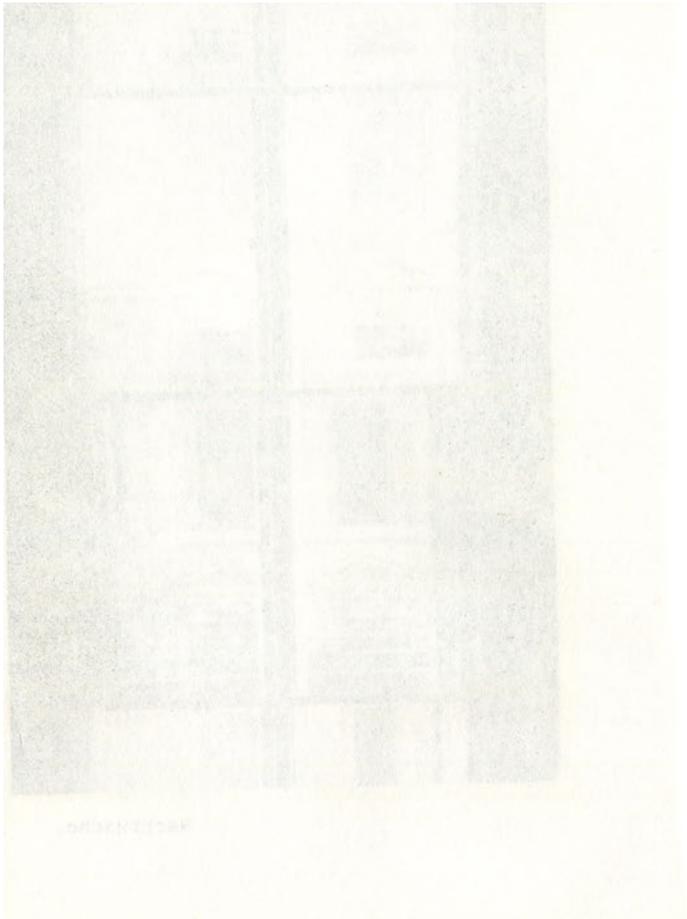
Bewegung = minimale lokale Veränderungen im Gesichtsfeld wie auf dem Einzelbild
langsam Einzelbildverändern hat den Eindruck von organischem Wachstum, die Veränderung von Schrift in Hieroglyphen deutet zeitliche Dimensionen an, zugleich bleibt allem der fragile, transparente Charakter der Bilder erhalten.
Dieses äusserst komplexe System von Beziehungen der Objektebene zu filmischer Ebene mit all den Sinngebungen und Interaktionen erfordert eine konzentrierte "auf-den-Punkt"-Betrachtung im Gegensatz zu einer linearen.

Dieser Film weist einen Weg, wie der Dokumentarfilm heute, zig Jahre nach Flaherty, eine neue Realität und Poesie neu präsentieren kann, die zudem mit ausschliesslich filmischen Mitteln nur möglich ist.

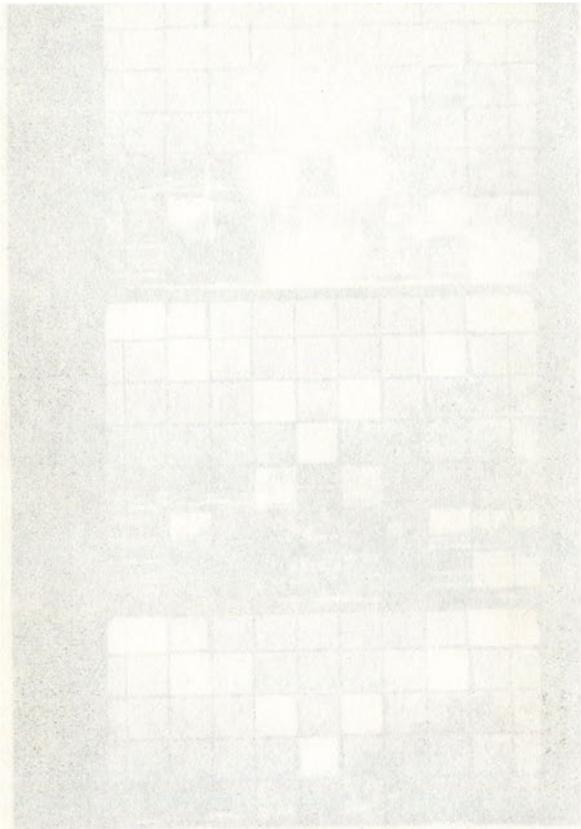
Bastian Clevé, 1977



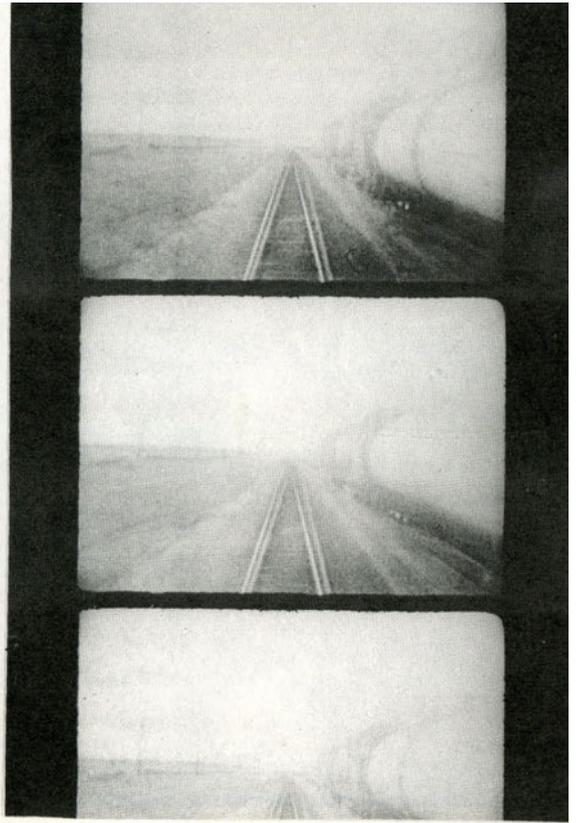
Schau ins Land



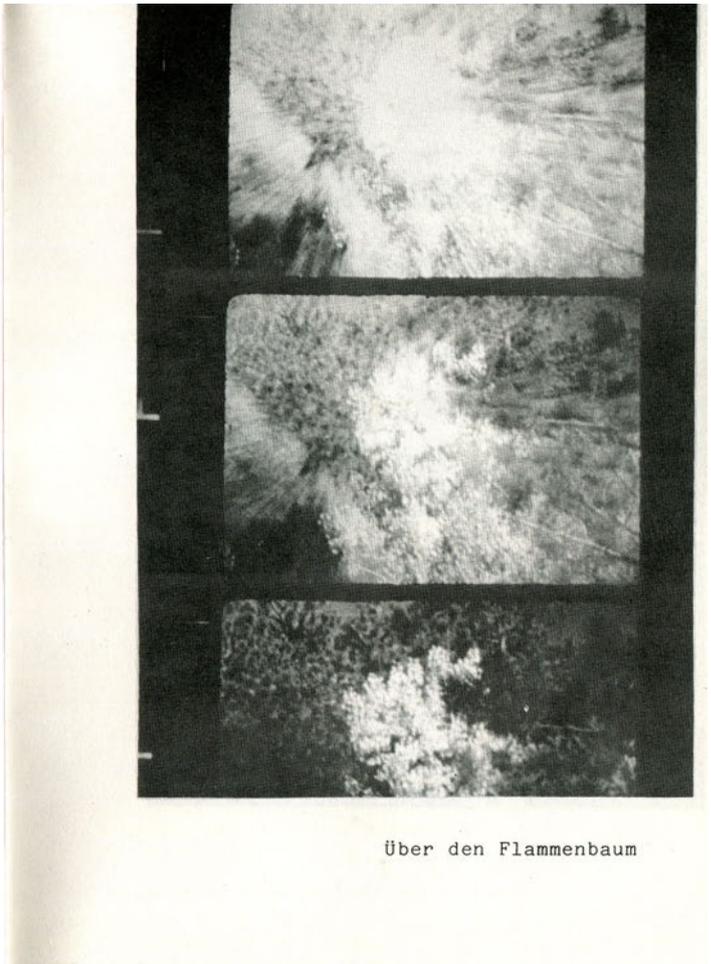
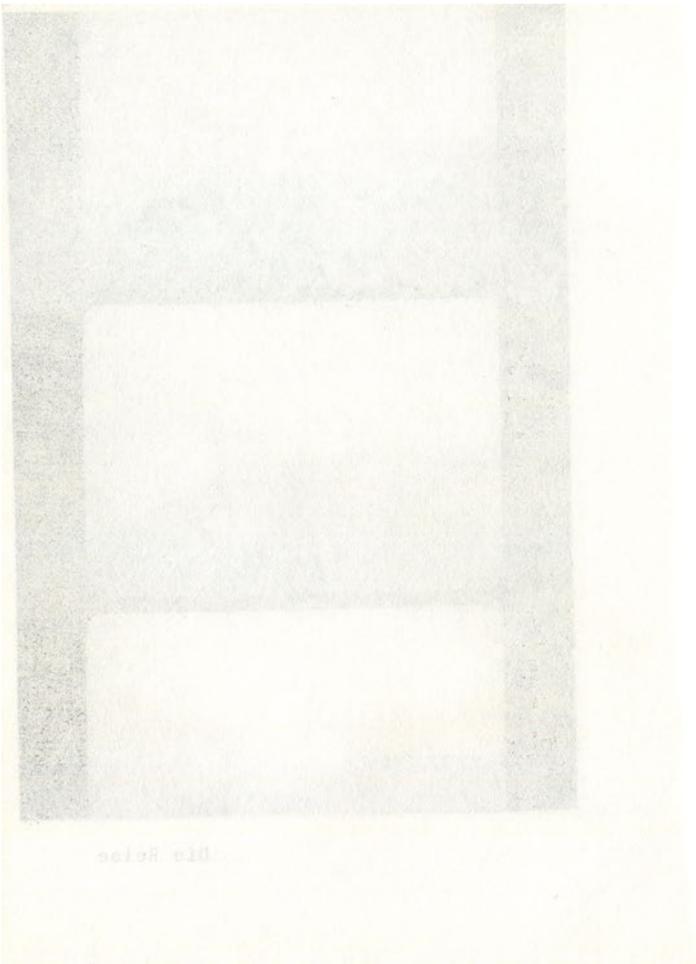
Lichtblick

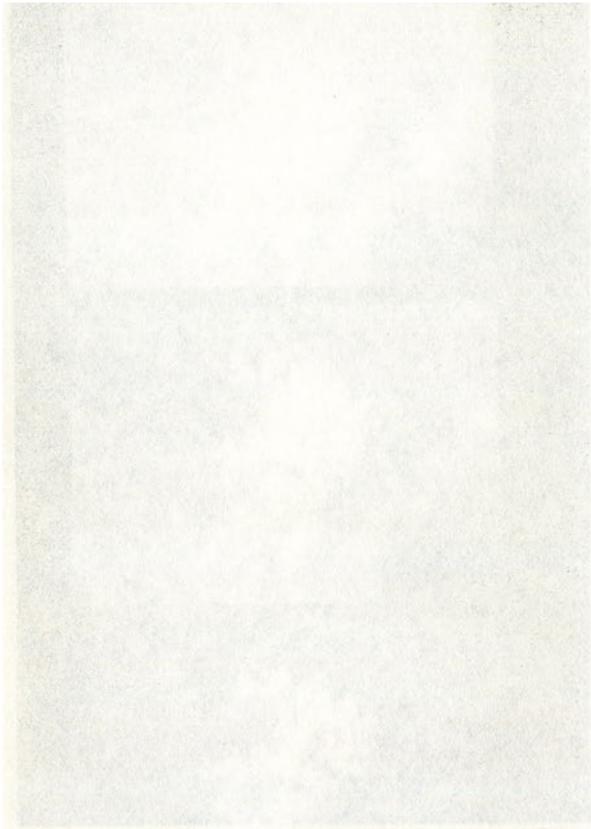


Wien 1910

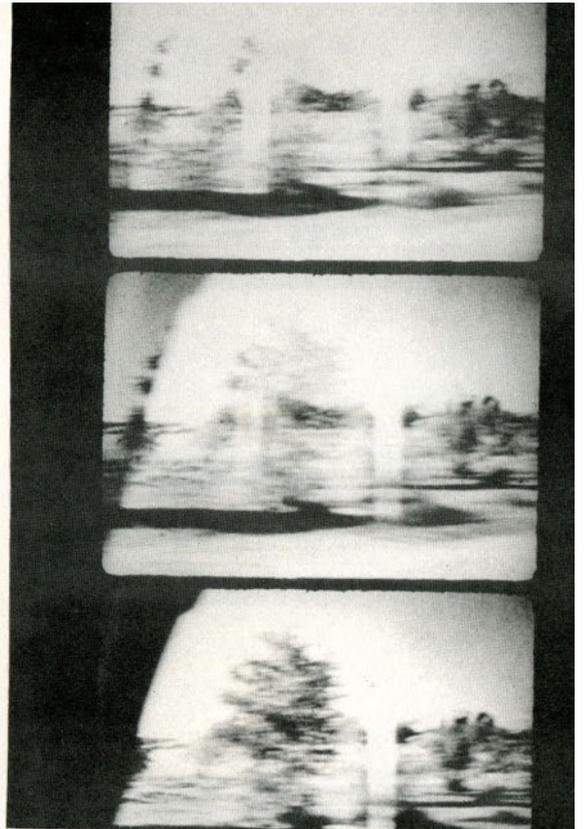


Über den Die Reise





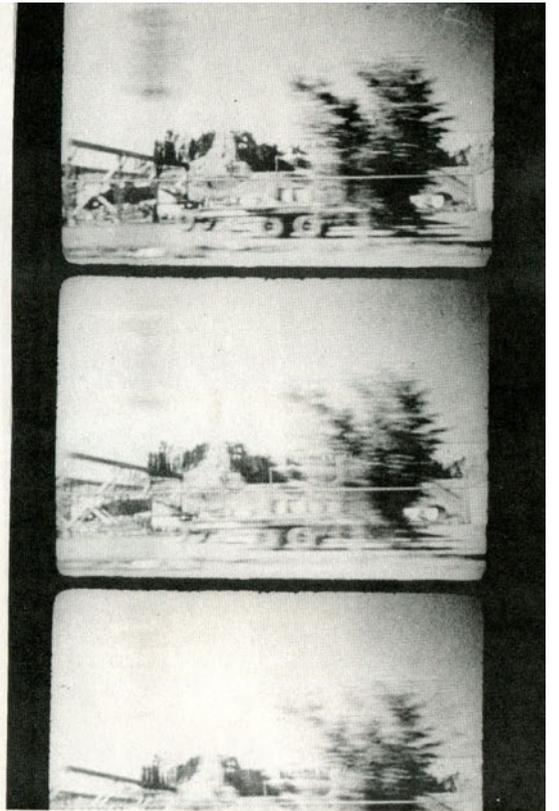
Über den Klammensee



Nach Bluff



Nach Bluff



Nach Bluff

Dietrich Kuhlbrodt
in: Eppendorfer Medienbrief Jan. 78:

Clevé 's clevere Filmfahrten
Vier neue Kurzfilme des hamburgener Filmexperimentators

Bastian Clevé, optischer Strukturalist, war 1 Jahr lang in den USA (1976/1977) und hat von dort vier genialische Präziosen mitgebracht: stumme 16mm Filme von jeweils 12 Minuten Dauer: "Die Reise", "Über den Flammenbaum", "Nach Bluff", und "Empor". Wie bei seinen Filmen zuvor ("Schau ins Land", "Seelig", "Nachtwache", "Lichtblick") führt es in die Irre, den Leser dieser Zeilen (und potentiellen Filmgucker) über die Ismen zu informieren, in die Clevé einzuordnen wäre. Die Bezeichnung "Strukturalist" (oben Zeile 1) ziehe ich daher mit dem Ausdruck des Bedauerns zurück. Die dogmatischen Fehden der experimentellen Filmemacher, wie sie von den Kölner Heins gepflegt werden, lassen sein Werk unberührt (und ungerupft): Rigorosität und der damit einhergehende weihevoll Ernst gehen Clevé augenfällig ab. Ins Auge springen Spaß, Unbekümmertheit, frisches Drauflos auf den ersten, konsequente und sorgfältig kalkulierte Technik auf den zweiten Blick. Der Charme seiner Filme läßt sich besser erfassen, wenn ich das Gewohnte unterlasse: das Einordnen in die gängigen "Strömungen" und ihn stattdessen als Persönlichkeit vorstelle:

Bastian Clevé, 28 Jahre, Filmklasse der Hochschule für bildende Künste Hamburg, Absolvent der Anstalt, in den USA 1976/1977, neben Neke, Dore O., Wyborny und den Heins geschätzter Filmexperimentalist (im Ausland), selbstständiger Filmemacher mit dem Vorsatz, von den Einnahmen seiner Filme in Hamburg zu leben, Optimist.

Was das Attribut genialisch verdient, ist die beispiellose Frechheit, mit der er kulinarisch-Schwelgerisches in die konzipierten Kompositionsschemata bringt: blutige rote Sonnenuntergänge als Bildvorfür ("Über den Flammenbaum"), imposante Großstadtsilhouetten von der Qualität einer pastellosen Fata Morgana ("Die Reise", "Empor"). Das zweite Attribut: die Sicherheit, mit der Clevé den hohen technischen Standart des In-der-Kamera-Drehens einsetzt. Und damit-drittens-verknüpft: die gehörige Portion Selbstvertrauen, mit der er seinen Weg einschlägt: unabhinstimmt auf Schulmintellektuelle Richtungen, gängige Rezeptionsformen. Aus dogmatischer Sicht müßte wer bedenklich in dieser und jener Hin-Sicht das Haupt wiegen, wie da Clevé unbekümmert aus den Gegebenheiten (dem USA-Jahr/seinem Können) das Beste macht: ein Empiriker, ein Filmokrat? Aus der Sicht des aufgeschlossenen Filmguckers, des nicht-festgelegten Kinogängers entsteht auf der Leinwand demhingegen ein optisches Etwas voll Saft und Kraft, ein unkompliziert Emotionales aus komplizierter

Strukturierung. Von daher der Erfolg, den Clevé zur allgemeinen Überraschung auch vor unvorbereitetem Publikum hat.

"Die Reise": eine fixe Einstellung auf den Schienenstrang, die Spur sich lösend, sich findend. In den Überblendungen taucht schemenhaft, sich klärend/verschwindend die Stadt auf. "Die Stadt" begriffen als verheißende Fata Morgana. Der Rhythmus des Films, das Continuo der Reise, ist von musikalischer Qualität. Man meint, das Schlagzeug gehört zu haben, das dem-stummen-Film akustisch abgeht. Clevé hat auch diesen Film mit dem USA-Material in der Kamera gedreht, hier -zu Haus- mit Hilfe des Printers (des Einzelbildprojektors). Jedes Bild ist verachtfach und wird in die vorausgehende Verachtfachung zur Hälfte ein- und in die nachfolgende Verachtfachung zur Hälfte ausgeblendet. Alle vier Printer-Bilder wird also ein Originalbild eingeschaltet. Dies technische Verfahren (diese Begrenzung der optischen Mittel) führt zur überzeugenden Illusion desfahrens, der Freude am Sich-Bietenden. Ich habe das genossen. Endlich mochte ich verzichten auf das eingeübte Mißtrauen am Vorgefundenen. Sicher: ich habe mich dazu aufgerafft, an dem Abenteuer des "Reise"-Films teilzuhaben und fahrlässig die lässige Film-Fahrt mitzumachen. Toll was ich schreibe: MUT habe ich angewendet. Und dafür bin ich auch von diesem Clevé-Film belohnt worden: ich war glücklich unterwegs und habe genossen, wie die kalten Gräser den Rücken runterliefen: vor der VISION, dem nie erreichten Stadt-ZIEL. -"Die Reise" fixiert aufs Erwarten, auf Unterwegssein, auf den WEG.

Das Beispiel der "Reise" für alle Clevé-Filme: die konzipierte Struktur vermittelt Unmittelbares/emotional Ansprechendes: das Gefühl des Da-Seins/die Glückseligkeit des Augenblicks (des anhaltbaren, nämlich vervielfältigten, wiederholten, verlängerten) "Verweile doch, du bist so schön": tja, Printer-Technik.

Klar, daß bei diesem Vokabular der Rezensent nur in der Ich-Form schreiben kann. Es läßt sich für diesen ZUSTAND jedoch ein Bild finden. Marlies Clevé hat es für "Die Reise" (wie für die anderen Filme ihres Mannes) gemalt: es ist ein Mandala, dem Film vorgespannt, der buddhistische, sich selbst genügende KREIS. Das schöne Detail bezieht sich durchaus auf einander. Die Sicherheits-Form macht angenehm autark: eine feste Burg vor -vielleicht- fernweg Dräuendem/Unbekanntem. Die ruhige Gewißheit des Inneren, dem das Äußere unendlich weißer Fleck wird. Aus dieser Form entsteht (mindestens spielerisch) was (jedenfalls mir) so seltsam aufzuschreiben ist: MUT und STARKE.

Ferner erhellt, daß der autarke Kreis von aussen nichts braucht. Er kann demzufolge garnichts anders sein, als daß "Die Reise" (wie die anderen der neuen vier Filme) stumm ist.

Außerdem möchte ich hier per Extraabsatz einfügen, daß ich vermeiden will, allzu hymnisch zu werden. Das bin ich erstens mir schuldig (ich hoffe auch die eine oder andere Reserve in den Text eingebaut zu haben) und zweitens natürlich dem Leser, der eher etwas über Herrn Clevé als über Herrn Kuhlbrodt erfahren möchte (wie zu unterstellen ist). Drum:

Nach dem prinzipiellen Erfahrungsbericht Kurzinformationen zu "Über den Flammenbaum": Rotes Wolkenlicht über Tannen/ aufgelöste Schwenks über Waldlandschaft: amorphe Teilchen kreisen, zittern, pulsieren, strukturisieren sich wie magnetisierter Staub. Die Struktur-Mechanik durchdringt Groß- und Kleinform. Erhabenes Einswerden in der Dämmerung Stille.

"Nach Bluff": Kleine Struktur-Blöcke. Mehrfach-Belichtungen. In der Einfahrt in den Canyon erweist sich das Eindringen in Materie: die Erfahrung der Reise. Das Doppeldeutige des Er-fahrens schien mir hier einen besonders gelungenen Ansatz zu haben. Das Detail, das in die Leinwand hinein- und aus ihr herauswächst, hält den Blick in die Garbe eines Feuerwerks fest. Gebirgskämme trommeln, steigen, fallen, vervielfältigen sich: sie sich ins Bewußtsein, wie es akustisch eindringlicher nicht sein könnte. ("Nach Bluff" ist stumm)

"Empor": eine Staffsilhouette steht, steigt, verschiebt sich. In rhythmischen Intervallen wird sie zum Vielfache, zur Form, zum schönen Schein. Und zurück zum -fernen- realen Abbild, zum Begriff des Ziels. Die Überblendungsstruktur führt den Anfang zum Ende, schließt den Kreis: Begriff und Erfahrung der Fahrt wird auf eine schöne Formel gebracht.

Dietrich Kuhlbrodt

Ingo Petzke, in: Bericht 76, 22. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen

Die Filme Bastian Clevés zu besprechen, heißt notgedrungen, sich auseinanderzusetzen mit einer unfähigen deutschen Filmkritik, mit der desolaten Situation der Kurzfilmfestivals, mit der Hilflosigkeit von Festivaljuroren. Unisono wird versucht, einer uninformierten Öffentlichkeit einzureden: die Avantgarde, das Andere Kino, der Experimentalfilm sei nicht mehr existent oder höchstens noch interessant als Rückblick auf eine historische Phase. Und während an den Hochschulen in mehr Seminaren mehr zu Theorie und Selbstverständlichkeit solcher Filme vermittelt wird als jemals zuvor, ignorieren andere Filmwissenschaftler noch immer alles, was sich nicht in die pseudo-empirischen Denkschemata der Semiotik pressen läßt (die ja umso besser funktioniert, je konventioneller und trivialer sich ein Filmchen darstellt)

Es gab eine Zeit, als die deutsche Filmkritik das New American Cinema und dessen Nachfolger auch in der Bundesrepublik Deutschland bejubelte. Allerdings hatte das mehr journalistische als filmische Gründe: Ein erigierter Penis, eine beschlagnahmte Kopie, tobender Zuschauerprotest ließen sich prächtig verkaufen. Die Präsentation von anarchischer Lebensfreude und dem Bewußtsein von Subkultur schien eine Auseinandersetzung mit dem Wesen und der Theorie zu erübrigen. An dieser völligen Fehl einschätzung leidet die Filmkritik heute noch, wo Aufbegehren längst von einer intensiven und manchmal schon fast zu theoretischen Beschäftigung mit dem Medium abgelöst wurde. Den heutigen Zustand hat Alexander Kluge sehr treffend in einem Interview mit der schwedischen Filmzeitschrift "Chaplin" wie folgt bezeichnet: Sie meine Kalligraphie zu betreiben und male doch nur Aktienkurse auf die Tafeln der Börse. Die Festivals haben sich den verhärteten politischen Strukturen angepasst und sind, was die Öffnung für Filmstile und Filmmacher betrifft, eindeutig konservativer geworden. Manche haben den Experimentalfilm ganz ausgeschlossen, weil er angeblich nichts Neues mehr bringe, (ein haarsträubendes Argument angesichts der Tatsache, dass der Durchschnittsdokumentarfilm noch nicht einmal die Innovationen der 20er Jahre verarbeitet hat, geschweige denn die Impulse seit Anfang der 60er Jahre). Andere gebärden sich pluralistischer und verbannen das Andere Kino auf morgens 9 Uhr oder weit nach Mitternacht, damit nur ja niemand einen solchen Film zu sehen bekommt: die Erkenntnis, daß man Film nicht nur als Inhalt, sondern auch als Gegenstand begreifen kann, will man dem unmündig gehaltenen Zuschauer gern ersparen. Bleiben die gutwilligen Juroren, die sich niemals mit ästhetischen Formen von Film auseinandergesetzt, und, mangels Tradition in der Bundesrepublik Deutschland, keine Filmbildung haben. Wer 1976 in Oberhausen erlebt hat, wie Filme von der amerikanischen Ostküste als "experimentell" und "neu" verkauft wurden, die schon vor 10 Jahren besser von der Westküste kamen, wird mich verstehen. Wer kann mutige Entscheidungen von Juries erwarten, die meist zur Hälfte von Teilnehmern aus solchen Ländern besetzt sind, die nie auch nur ansatzweise Filmexperimente erlebt haben, oder wo solche Experimente als dekadent-bürgerlich denunziert werden? Im besten Fall vergibt man dann manchmal wegen eigener Schuldgefühle einen Preis an den einzigen Filmmacher, dessen Namen man kennt. Gleichgültig, ob besser oder schlechter: der Experimentalfilm ist dann "mal wieder dran". Daß sich in dieser trostlosen Landschaft der junge hamburger Bastian Clevé entschieden hat, ausschliesslich von und für seine Experimentalfilme zu leben (was vor ihm nur das Ehepaar Werner Nekes/Dore O. gewagt hat) verdient ehrliche Bewunderung. Allerdings ist dieser Entschluss für ihn weniger Wagnis als vielmehr selbstgesetzter Maßstab. Daß ihm sein Vorhaben auf die Dauer gelingen wird, daran ist nach den vier Filmen, die still und heimlich während der Info-Tage und der Filmtheke der Jugend liefen, kein Zweifel. Das betrifft sowohl die ausgesprochen positive Resonanz beim Publikum als auch die enorme Produktivität.

Tatsächlich bilden die fünf Kurzfilme nur einen Teil der Produktion eines Halbjahres. Angesichts dieses outputs kann man gut von einem FabBinder des anderen Kinos sprechen.

Die Gefahr ist allerdings offenkundig: so unterschiedlich auch "SCHAU INS LAND" und "LICHTBLICK" einerseits, und "SELLIG" und "NACHTWACHE" andererseits erscheinen, so bilden sie für den aufmerksamen Zuschauer doch verbesserte und abgewandelte Fortsetzungen der Bauprinzipien des vorhergehenden Streifens. Für überzeugte Filmavantgardisten, die nur völliges Neuland gelten lassen, mag ein solches Verfahren von Übel sein. Clevé ist da flexibel, und seine Zuschauer danken es ihm. Sein Platz ist nicht in der vordersten Reihe, sondern gleich dahinter. Wo die filmischen Vorkämpfer oft die Schönheit und Magie von Film über dem neuen Prinzip aus dem Auge verlieren, da benutzt Clevé die neugefundenen Bausteine und schleift aus ihnen funkelnde Kostbarkeiten. Daß dies sogar ohne ein einziges Plagiat möglich ist, sollten sich einige Langweiler unter den Experimentalisten ruhig hinter die Ohren schreiben. Die seit Ende der 60er Jahre unüberbrückbar erscheinende Kluft zwischen der Avantgarde der reinen Strukturalisten und den von visueller Magie trunkenen Zuschauern des MAC wird bei Clevé durch die Unterordnung des Prinzips unter den optischen Reiz geschlossen. Damit sind seine Filme so voller visueller Attraktionen wie das MAC in seinen besten Tagen, ohne allerdings dessen ästhetische Unverbundlichkeit und oft schon kommerzielle Glätte zu übernehmen. Das Ereignis ist, wie bereits erwähnt, eine erstaunlich gute Publikuresonanz selbst bei solchen Zuschauergruppen, die Kurzfilme bisher nur in der politischen Bildung oder als Vorfilm im Kino erlebt haben. Die Zuwendung ist spontan und überrascht, weil sich plötzlich eine völlig neue filmische Dimension auftut, die nichts mehr mit Theater oder Literatur zu tun hat, die meist nicht einmal narrative Strukturen aufweist. Es wird deutlich, daß Clevé (Absolvent der HBK Hamburg) von der bildenden Kunst herkommt, und daß ansonsten Musik den Filmen einen dominierenden Stempel aufdrückt. Hierbei meine ich nicht die Begleitmusik, die Klaus Schulze auf seinen Synthesizern spielt, sondern von der Art, wie Abel Gance sie für Film definiert hat: "Film ist die Musik des Lichtes". Schon bei den Vorarbeiten zeigt sich diese Ähnlichkeit: für den 14-minütigen LICHTBLICK beispielsweise, dessen Bild 77fach unterteilt ist, war jedes Einzelbild der 77 Mosaiksteinchen in einer zusammen 90seitigen Partitur genau vorherbestimmt. Was im 24fach unterteilten SCHAU INS LAND mit Lichttönen durchgespielt wurde, geriet bei LICHTBLICK zum Exzess: 77 unterschiedlich belichtete Mosaiksteine, die sich in der Helligkeit verändern, durch Farbfilter verfremden und schließlich durch minimale Brennweitenveränderungen einen plastischen Bildeindruck hervorrufen. Das Ergebnis ist vordergründig betrachtet ein filmisches Vasarely-Fenster. Dahinter steckt jedoch das noch angekündete Problem der Umsetzung von Musik in Filme. Die Ansätze in LICHTBLICK, wo jedes Steinchen ein Eigenleben zu führen beginnt, und doch so fest in die Struktur gefügt ist, lassen hoffen, daß Clevé

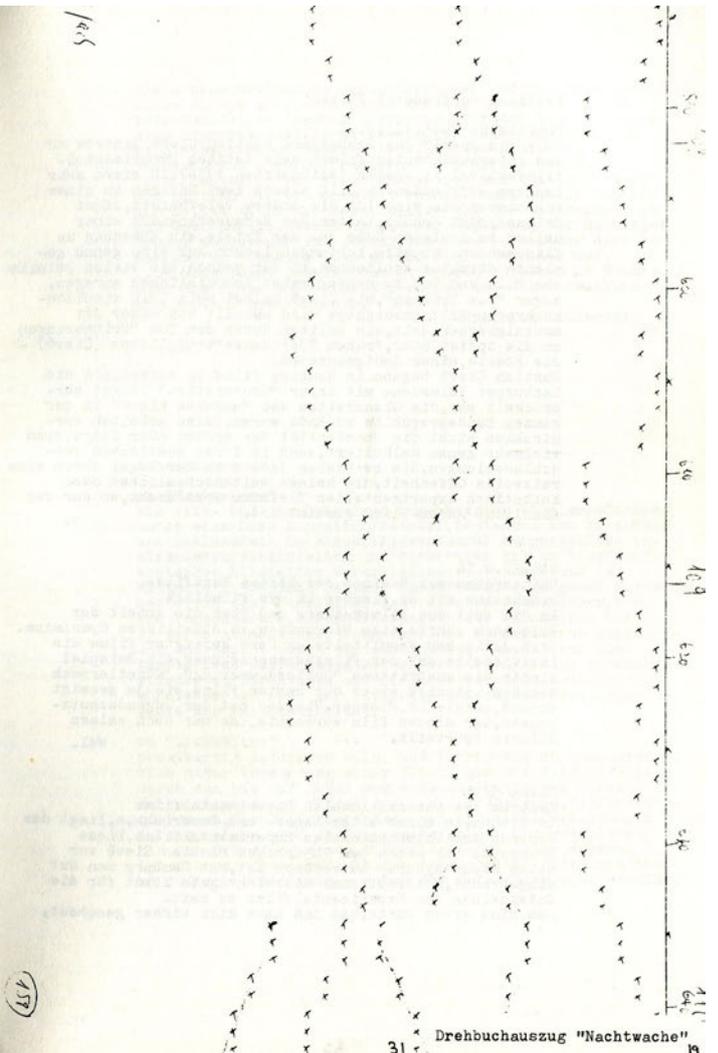
weiter in dieser Richtung arbeitet. Aus San Francisco, wo er ein einjähriges Filmstipendium genießt, hat er die Absicht mitgeteilt, den ersten Teil der h-moll-Messe von Bach an den Maya Pyramiden von Yucatan in Angriff zu nehmen.

Wenn auch LICHTBLICK, die Abschlußarbeit an der HfBK, mit dem Prädikat "Besonders Wertvoll" der Filmbewertungsstelle und vom Bundesinnenministerium mit der Kurzfilmpremie 1976 ausgezeichnet wurde, so ist doch NACHTWACHE, (der wie SCHAU INS LAND nur das Prädikat "Besonders Wertvoll" erhielt) für MICH der emotional packendste Streifen aus dem Oberhausener Bündel. Dies liegt zum Teil schon an der Musik, denn Klaus Schulze, dessen Klangteppiche von exotischer Prächtigkeit oft gefährlich in die Nähe wagnerischer Klangsentimentalität abgleiten, hat diesmal einen rhythmischen Ton unterlegt, der weniger einlullt als die Sinne schärft für das, was sich auf der Leinwand ereignet. Und das ist wahrlich nicht wenig. Ohne durchgängig sichtbare Baustruktur vor der Leinwand allein gelassen, kann man sich als Zuschauer nicht auf die intellektuelle Ebene des Vergnügens am durchschauten Ablauf zurückziehen. Stattdessen blickt man durch ein Fenster auf eine Häuserwand, auf welcher der Beginn des Sonnenlaufes sich abzeichnet. Ein wenig bemerkenswertes Sujet. Und doch: in Einzelbildschaltung mehrfach belichtet, mit streng kontrollierter kontinuierlicher Brennweitenveränderung im Gegenlauf beginnt das Bild fein abgestuft zu atmen, zu pulsieren und schließlich zu vibrieren. Der sich stets verändernde Blick durch das Fenster wird damit zu einem Saugen am Licht der aufgehenden Sonne, das den Vorgang des Sehens körperlich spürbar zu machen scheint.

Nur schwer gelingt es, sich aus dem Bann dieser Erfahrung zu lösen und zu erkennen, daß hier geometrische Lichtgemälde auf der Leinwand erscheinen, die unendlich stärker verfeinert und verschachtelt sind als der beste Lionel Feiniger. "Film ist das Malen mit Licht", hatte Louis Delluc einmal postuliert.

Nicht nur Oberhausen hat gezeigt, daß die filmischen Kulturfunktionäre weiter hinter dem Publikum und der Entwicklung herhinken. Clevé könnte eine ähnliche Entwicklung nehmen, wie andere sie durchlaufen mußten: von Kritiker und Publikum im Ausland als hervorragende Vertreter des Deutschen Films gefeiert. In der Bundesrepublik Deutschland aus Ignoranz in den Schatten gestellt.

Ingo Petzke, 1976



Kritiken zu früheren Filmen

Rheinische Post, 12.12.75

"Wie Ein Juwel" des Hamburgers Bastian Clevé gehörte zu den interessantesten Filmen beim letzten Experimental-filmfestival in Knokke (Weihnachten 1974): In einem sehr langsam aufblendenden Bild sitzen zwei Mädchen in einem Wohnzimmer; die eine liest, die andere telefoniert, liest Zeitung, hört Schallplatten. Das Herausschneiden einer heller belichteten Zone aus der Totale, ein Übergang zu fließenden Doppelbelichtungen lassen auf eine genau geplante Struktur schließen, in der jedoch die vielen Details von Bild und Ton zu unbestimmten Assoziationen anregen, sogar "zum Träumen", wie Clevé selbst meint. Die sinnlich-konkreten Alltagsvorgänge sind umhüllt von einer Art nostalgischen Reiz, sie sollten durch den Ton "Erinnerungen an die späten 60er, frühen 70er Jahre" erwecklichen (Clevé) - die Poesie einer Spätgeborenen. Bastian Clevé begann in Hamburg Filme zu machen, als die Hamburger Filmszene mit ihrer "Cooperative" längst zerbröckelt war, die Glanzzeiten des "anderen Kinos" in der ganzen Bundesrepublik zu Ende waren. Seine Arbeiten verstrahlen nicht die Spontanität der späten 60er Jahre, sind vielmehr genau kalkuliert, auch in ihren poetischen Verschlüsselungen. Sie bestechen jedoch in der Regel durch eine reizvolle Offenheit, die keinen weltanschaulichen oder ästhetisch experimentellen Tiefsinn vortäuscht, wo nur der sinnliche Augen-Blick gemeint ist. s.

WAZ, 27.4.74

"Götterdämmerung"-einer der besten Kurzfilme
Diskussion mit Dr. Fischer in der Filmothek
In die Welt des Filmemachers und über die Arbeit der
Filmothek führte eine Diskussion im Staatlichen Gymnasium.
Dr. K.J. Fischer vermittelte an Hand gezeigter Filme die
individuelle Art der Filmzusammensetzung. Als Beispiel
diente die umstrittene "Götterdämmerung". Künstlerisch
gesehen sei dies einer der besten Filme, die je gezeigt
wurden, meinte Dr. Fischer. "Leider hat der Jugendschutz-
beamte, der diesen Film verbannte, ihn nur nach seinen
Bildern beurteilt." ... Wel.

Szene 3/75

Zentrum des internationalen Experimentalfilms
In Altona, in einem alten Lager- und Gewerbehau, liegt das
Zentrum des internationalen Experimentalfilms. Diese
Gruppe, zu der neben dem 24-jährigen Bastian Clevé vor
allem Klaus Wyborny zu rechnen ist, hat Hamburg den Ruf
eingebracht, international die wichtigste Stadt für die
Entwicklung des Experimentalfilms zu sein.
Das sind große Worte, und ich habe mich bisher gescheut,

sie hinzuschreiben, da bekanntlich der Prophet im eigenen Lande nichts gilt. Doch jetzt hat ein sachverständiges internationales Gremium gesprochen. Für den 5. internationalen Experimentalfilmwettbewerb, der über Jahresende im belgischen Seebad Knokke stattfand, waren die Filme "Kaskara" von Dore O., "Makimono" von Werner Nekes, "Der Turm (Rapunzel)" von Franz Winzentsen und "Wie Ein Juwel" von Bastian Clevé ausgewählt worden. Damit stellt Hamburg die Hälfte aller Wettbewerbsfilme aus der Bundesrepublik und West-Berlin. Wichtig und der Bedeutung der Hamburger Gruppe angemessen ist jedoch, daß Dore O. von der Jury in Knokke für "Kaskara" den ersten Preis bekommen hat. ... Hinzuzufügen ist, daß das kritische Publikum in Knokke auch die Filme von Nekes, Winzentsen und Clevé deutlich mit Beifall auszeichnete. ...

Dietrich Kuhlbrodt

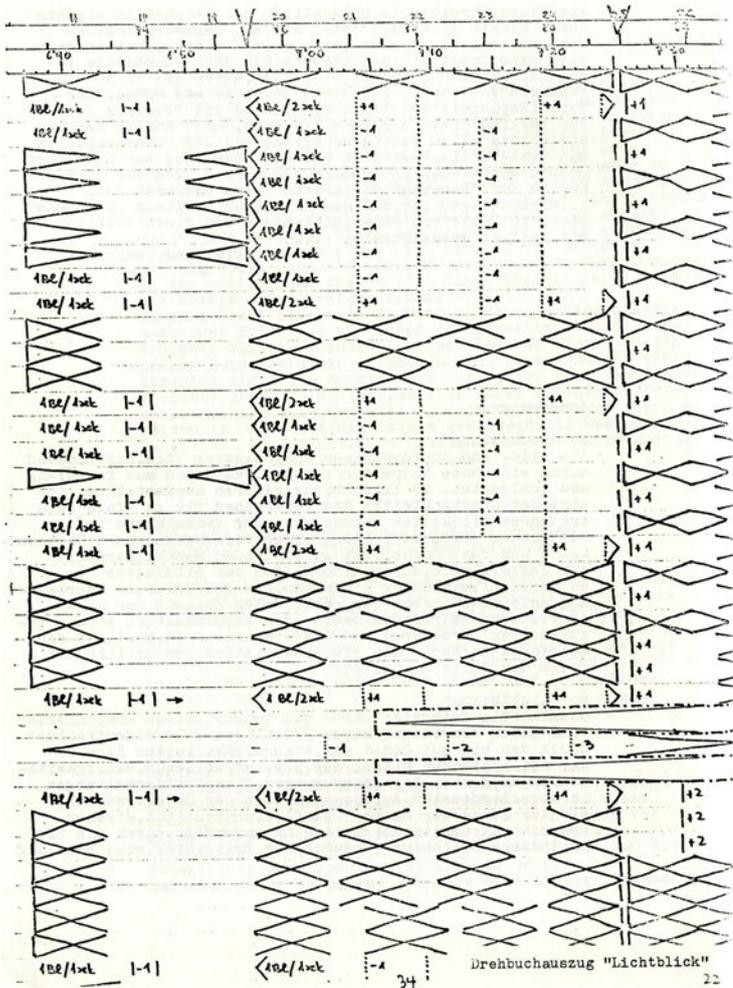
Anmerkungen

zu "Nachtwache"

Ein bild- und tonrhythmisch komponierter Film, ausblickend durch eine hohe Doppeltür/fenster, bestehend aus im Anfang und Schlußteil im Einzelbildverfahren hergestellten ineinanderverschachtelten und verwobenen bis zu 9fach auftretenden Bildketten verschiedenster Dynamik, und im Mittelteil 100fache Dehnung einer vorausgegangenen Rhythmuskette von fast Dunkel, bei auftretenden Nachbildern, bis zum Tagesanbruch, durch Alternation der Bildketten bis zu deren allmählicher Kongruenz. Die musikalische Bearbeitung entspricht neben der emotionalen Absicht der kontemplativen Betrachtungsweise den bildinhaltlich streng gegliederten Strukturen und Differenzierungen, bestärkt ein müheloses Aufheben der fixierten Kamera, der Ortlichkeit sowie der Zeitkontinuität.

zu "Lichtblick"

mosaikartig geformter bild- und tonrhythmisch komponierter Film unter Verwendung einer 77teiligen Bildfeldaufteilung durch den bis auf 246-1 sek. vorauskalkulierten Einsatz der stilistischen Mittel der u.a. Auf/Abblende, Helligkeitsstufen, Farbfilteränderungen, Einzelbildschaltungen in verschiedensten Auflösungsstufen der Objektrealität bis zur Schaffung einer "Oberflächen"realität, eigener Dynamik und Gesetzmäßigkeiten unterwerfbar durch die bis zu 18fache Belichtung, wodurch der Betrachter eine Wandlung



des Raumes und der Realitätserfahrung von Tiefen im Raum bis zu Oberflächenwahrnehmung feststellt, die am Ende auf kinematographische Art wieder Wölbungen = Tiefe der Oberfläche hervorbringt. Neben diesem künstlerischen, wahrnehmungsphysiologischen Anliegen möchte der Film dem Betrachter die Möglichkeit einer phantasievollen, die eigene Kreativität anregenden Betrachtungsweise bieten, die korrespondieren soll mit einer sinnlichen Wahrnehmung der verschiedenen Stimmungsbereiche, die durch die variierenden Zusammenklänge von Bild und Ton entstehen.

LICHTBLICK stellt die Fortführung der Ideen und Erkenntnisse meiner früheren Arbeiten, u.a. "Alice Down Wonderland", "Welten" dar, die versuchen, erzählerische, emotionale Elemente mit strukturalistischen Prinzipien einer kameratechnischen dramatischen Ordnung zu verbinden zur Schaffung sinnlich-rational erlebbarer optisch-akustischer Ereignisse. LICHTBLICK stellt die bisher höchste Abstraktionsstufe dar, d.h. es wird weitgehend auf ein erzählerisches Element im Sinne einer Handlung, Anfang bis Ende, verzichtet, sondern die filmimmanenten Mittel wie Licht, Bewegung, Farbe, und die kameratechnischen Möglichkeiten werden zu Handlungsträgern bestimmt. Ziel ist die Schaffung einer bild- und tonrhythmischen "Symphonie", d.h., der Verlauf ist in kleinstmögliche Kompositionselemente durchgeformt, in diesem Fall für eine Dauer von 15 Minuten. Film wie Musik, d.h. das Herausarbeiten wiederkehrender visueller Muster, Abläufe, Ornamente, und deren dramatischer Aufbau und Modifikationen. Das heißt nicht, eine vorgegebene Musik wird abgebildet, oder subjektiv nachempfunden, sondern die Lichtereignisse selbst sind die "Musik". Ein Problem gerätiger Arbeit liegt darin, daß sich der Objektrealcharakter erhalten soll, es soll kein (Zeichen)-Trickfilm hergestellt werden, sondern über der Darstellungsebene, hier: Strassenszenen, die ein Maximum an differenzierten Bewegungen bieten, soll die abstrakte ornamentale Ebene liegen. Daraus ergibt sich die kleinste Kompositionseinheit von 1 Sek. = 24 Bilder, bei der die Realbewegung als echt empfunden wird, und die kameratechnisch handwerklich durchzuführen ist. Um eine ornamentale Ordnung zu ermöglichen, muß das Bildfeld in einzelne Teile, hier 77, aufgeteilt werden, ähnlich einem hindurchzufilmenden Fenster. Das Bildfeld bleibt bei den verschiedenen Sequenzen gleich, es wird mit fixierter Kameraposition gearbeitet. Genauer: der Film zeigt in fixierten Einstellungen bei Brennweite 16mm die Ansichten auf der Kreuzung Ballindamm/Dammtor, die Aussenalee, die Kunsthalle in Hamburg, aus dem ersten und zweiten Stock des Kunsthauses in der Zeit vom 27.1. bis 4.2.76 von gewöhnlich 10 Uhr bis 18 Uhr. Der Gesamtverlauf unterliegt einer übergreifenden Zeit- und Formstruktur, die harmonisch die verschiedenen Mittel der modernen Filmgrammatik einführt und entwickelt. Es wird begonnen mit Auf- und Abblenden verschiedener Länge bei normaler Belichtung, die sich zunehmend rhythmisch

ordnen, bis zu solchen verschiedener Helligkeitsunterschiede von ± 4 Blendenwerten. Neben Motivwechseln nach ganzen Sequenzen werden Motivwechsel innerhalb von Sequenzen vorgeführt. Neben logisch verfolgbareren Ornamentwechseln werden zudem Farbveränderungen von Hellgelb bis Tiefviolett eingeführt. Die Abschlussequenz stellt ein sich langsam aus der Bildmitte beginnender Flicker in verschiedener Rhythmik dar, der, wenn er das ganze Bildfeld ausfüllt, die Objektrealität vollkommen auflöst und ein pulsierendes Lichteleben gestattet, das gegen Ende von einem Ganzbildflicker überlagert wird, aus dem sich in einer sanften Welle die Objektrealität wiederherstellt. Manche Sequenzen vereinigen die klar unterscheidbaren Tageszeiten Tags und Abends-Nachts in einem Bild. Über allem liegt die kaum wahrnehmbare 2te Belichtung, die vom Zentrum in quadratförmig zu den Rändern hin in der Brennweite minimal unterschieden mit der gleichen Bildthematik über der ersten Belichtung auf- und abblendet. Für den Film waren bis zu 20 verschiedene Belichtungen nötig, von je einer Sequenz. In der Regel wurden 7-9 Belichtungen = Ornamentformationen pro Sequenz, also ca alle 10-15 Sekunden, durchgeführt.

Allgemeines: zweiter Teil, Spezifisches

Filme, die bewußt mit einem beträchtlichen Anteil film-spezifischer Aufnahmemethoden arbeiten, d.h., Filme, in denen diese Methoden nach einem logisch-zusammenhängendem-komponierten System funktionieren, können besser verstanden werden, wenn dem Betrachter diese Methoden oder kamera-technischen Mittel bekannt und geläufig sind. Um eine Sprache besser zu erkennen, wobei zu klären wäre, in welchem Sinne ähnlich anderen Sprachen, z.B. der Poesie, der Musik, der Mathematik, oder ob überhaupt Ähnlichkeit gewünscht, ist das Kennen der Einzelteile notwendig.

Um sich über das umfassende Repertoire der Filmsprache bewußt zu werden, beginne man mit der Untersuchung der kleinsten Einheit:

1 Einzelbild in Verbindung zu einem weiteren Einzelbild, darauf die Beziehung eines Dritten sowohl zum Ersten als auch zum Zweiten. Und so weiter.

Dann muß erfaßt werden, was ein Einzelbild ausmacht, wodurch es sich bestimmt.

Zum Einen: durch die kinemathographische Aufnahmemethode zum Anderen: durch das Aufnahmeobjekt hier unberücksichtigt: Bildbeeinflussung durch Mittel der Entwicklungsarbeiten und der Projektionsmöglichkeiten. angedeutet: die nochmalige unbeschränkte Vervielfachung durch Verwendung eines optischen Printers.

Zur kinemathographischen Aufnahmemethode: erfaßt werden müssen sämtliche Variationen der kamera-technischen Mittel im Zusammenhang mit der Zeit, also der Anzahl der Einzelbilder, also auch mit sich selbst wie mit den Variationen der trennbaren Bereiche der: Helligkeits- und Farbveränderung durch Sektorenblende und Blendenwertveränderungen mit und ohne Kombinationen denkbarer Filter sowie der Gestaltveränderung durch Fokus-, Brennweiten- und Aufnahmefrequenzveränderung

vorhandene Interdependenzen optischer Gesetzmäßigkeiten gilt es zu sortieren

Dazu kommen sämtliche Variationen der Bereiche vor der Kamera, also der aus Form und Farbe bestehenden Objekten in ihren Raum-Zeit-Bewegungen

Dies gesamte Programm untersuche man in seinen Möglichkeiten von der

1fach Belichtung bis zur praktikablen 25fach Belichtung. Weiter bedenke man die Möglichkeiten der Bildfeldaufteilung durch Kaschs.

Theoretisches Ideal: separate Belichtung eines einzelnen Korns der Filmschicht.

Ein bewußter Gebrauch dieses Repertoires setzt das Wissen um die Wirkung der einzelnen Elemente voraus: wahrnehmungs-psycho-physiologische Untersuchungen darüber müssen stattfinden. Was passiert zwischen Auge und/im Gehirn z.B.?

Als Gedankenspiel

ein detaillierterer Katalog:

kinemathographische Mittel, beispielhaft:

1. Aufnahmefrequenzveränderung

erstelle die Variationen der Frequenzen

1 Bild/10 sek bis 64b/1sek

sowohl für kontinuierliche Veränderung als auch für diskontinuierliche (bei Blendenwertkorrektur und ohne) in sämtlichen Variationen der Frequenzen mit der Dauer und den Blendenwerten

1b/10sek bis 64b/1sek für 2b bis 4320b=3min, verschachtelt sowohl für den Vorwärts-, als auch den Rückwärtslauf

2. Fokusveränderungen

erstelle die Variationen der Schärfverlagerungen von

20cm bis Unendlich für 2b bis 4320b, verschachtelt sowohl für den Vorwärts-, als auch den Rückwärtslauf

3. Auf- und Abblenden, Lichteinfallveränderungen

erstelle die Variationen der Aufblendgeschwindigkeiten

2b bis 4320b (1/12sek bis 180sek) mit Bildstehelängen

von 2b bis 4320b, von je geschlossener bis ganz geöffneter
Sektorenblende mit den Abblendgeschwindigkeiten 2b bis 4320b
also von

2b bis 4320b < 2b bis 4320b > 2b bis 4320b und
Standbildern 2b bis 4320b
sowohl für kontinuierliche Auf-Abblenden durch Einsatz der
Sektorenblende, als auch durch ruckweiae Auf-Abblende durch
Betätigung der Blendenreihenstops, für alle möglichen Kom-
binationen der Auf-Abblendrichtungen, verschachtelt.

4. Zoomgeschwindigkeiten, Brennweitenveränderung
erstelle die Variationen der Zoomgeschwindigkeiten (für
den Bereich 10mm bis 150mm) von 2b bis 4320b
sowohl für rückwärts als auch vorwärts, und für die Möglich-
keiten beider Richtungen verschachtelt, und die Möglich-
keiten des Bildstehens von 2b bis 4320b, also:
2b bis 4320b ZOOM 2b bis 4320b MOOZ 2b bis 4320b

5. Farbveränderungen
erstelle die Variationen der Filterstärken (z.B. Agfacolor
Kopierfilterfolien Gelb, Purpur, Blaugrün) bei je um 10-Wert-
Veränderung der Dichte von 10 bis 200

dazu erstelle die Möglichkeiten der Bewegungsveränderungen
vom festen Stativ / vom Fahrstativ / vom Handstativ

Bei der Überlegung zu einer übergeordneten, grundlegenden
Form scheint mir diejenige am sinnvollsten, die, nach der
Theorie des Offenen Kunstwerks, eine Vielzahl von unter-
schiedlichen Inhalten zu transportieren vermag, und je nach
den unterschiedlichen Interessen und Intentionen des Be-
trachters, diesem einen Film in facettenhaften Erscheinungen
als eine Vielzahl von Angeboten ermöglicht, so daß ein Film
eine Menge Informationen in verschiedenen Systemen bein-
hält, die in komplexen Beziehungen zueinander stehen
sollen, und sich der Grundintention oder Aussage des Film-
machers untergliedern. Eine möglichst vielfältige, die Er-
lebnissphären des Betrachters in intellektueller, asso-
ziativer, ästhetischer, sinnlicher Hinsicht berücksichtigte
und benutzte, insbesondere auch die Möglichkeiten der durch
die Filmtechnik naheliegende unbewußte Darstellung einer
Thematik/en scheint mir in die Vollkommenheit eines Film-
werkes hinzuführen, zu einer Art filmischen Glasperlen-
spiels, und so zu einer Affinität zu dem Dargestellten:
Aspekte des Lebens in ihrer Mehrdimensionalität.

Bastian Clevé , 1977/78

Folgende Literatur, ohne Anspruch auf Vollständigkeit,
habe ich, zumindest in Teilen, als informativ, anregend,
praktisch und unterhaltend empfunden, aus der Filmpraxis,
Filmtheorie, Filmgeschichte, Filmkritik, angrenzende Gebiete
der Kunst, Musik, Soziologie und Informationstheorie

Bill Nichols: Movies and Methods
Kevon Brownlow: The Parade's gone by
Jonas Mekas: Movie Journal
Parker Tyler: Underground Film
Gregory Battcock: New American Cinema
Standish D. Lawder: The Cubist Cinema
Sheldon Renan: The Underground Film
David Curtis: Experimental Cinema
Gene Youngblood: Expanded Cinema
P. Adams Sitney: The Essential Cinema
Russett/Storm: Experimental Animation
Ernst Kris: Die ästhetische Illusion
Richard Costelanetz: John Cage
J. Claus: Kunst heute
Theodor W. Adorno: Prismen
Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse
Wilfried Mellers: Musik und Gesellschaft
Umberto Eco: Das Offene Kunstwerk
R. D. Brinkmann: ACID
Peter Bächlin: Film als Ware
Lenny Lipton: Independent Filmmaking
S. Kracauer: From Caligari to Hitler
Dadek: Das Filmmedium
Stan Brakhage: Lectures
H. Münsterberg: Film: a psychological study
Andrew: Major Film Theories
Pauline Kael: Reeling
Spottiswood: A Grammar of Film
Appeldorn: Die optische Revolution
Dröscher: Magie der Sinne im Tierreich
James Broughton: Seeing the light
J. Pawlik: Theorie der Farbe
S. Kracauer: Kino
Knilli/Reiss: Film und Fernsehanalyse
J. Claus: Expansion der Kunst
Pudovkin: Film Technique and Film Acting
Brown: Focus on Godard
Werkmeister: Ende der Ästhetik
Marfeld: Kybernetik des Gehirns
H. Bitomsky: Die Rote des Rots von Technicolor
Nagt/Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung
J. Leyda: Sergei Eisenstein
M. Bense: Informationstheoretische Ästhetik
A. Moles: Informationstheorie
Crome/Wiegand: Die Ästhetik Andy Warhol's
Metz: Semiologie des Films

Eigentlich ist damit alles gesagt zu diesen Filmen. Alle Originale befinden sich im DFF.