

Lizentiatsarbeit



## **Tand - ein Augenschein - un coup d'oeil**

Zur Bergarbeiterkultur im elsässischen Kalibecken

Ein ethnografischer Film mit schriftlicher Dokumentation

Eingereicht

von Armin Biehler

zur Erlangung des Lizentiats

der Philosophischen Fakultät I

der Universität Zürich

Referent:

Professor Michael Oppitz

Basel, Sommer 1997

# Inhalt

## I. Vorwort

## II. Vom Augenschein zur Methode

1. Die Architektur und die Landschaft
2. Der Mineur und die Arbeit

## III. Zum Visuellen in der Ethnologie

1. Die anthropologische Radikalität ohne Worte
2. Zur visuellen Arbeit in der Ethnologie
3. Der wissenschaftliche Film als Beweismittel
4. Die sinnliche Wahrnehmung des Visuellen und der gelesene Film

## IV. Der ethnographische Blick und die filmischen Mittel

1. Von der Beobachtung über die Geste zur Fiktion
2. Die Bewegung der Kamera als Beschreibung des Ortes
3. Bild und Ton im Wechselspiel der Montage
4. Das gesprochene Wort als offener Kommentar
5. Video, Dokumentation oder Dokumentarfilm

## V. Reaktionen, Missverständnisse und Kritik

## VI. Schlussbemerkung

## I. Vorwort



Mein Blick bleibt an einem in einiger Entfernung aus einem Wald herausragenden Foerderturm haengen. Doch das Zugfenster bestimmt den Bildausschnitt, und obwohl ich versuche, mit einer Kopfbewegung gegen die Fahrtrichtung des Zugs das Gesehene zu fixieren, entschwindet dies. Zurueck bleibt ein irritierender, ueberraschender Eindruck. Gibt es in der oberrheinischen Tiefebene zwischen Mulhouse und Strasbourg Minen?

Die Antwort liegt naeher, als man denkt, denn auf der anderen Fensterseite des Abteils sind graue Abraeumhalden zu sehen. Einige Augenblicke spaeter zieht rechts und links der Bahnlinie ein Bretterzaum vorbei, hinter dem grosse Industrieareale zu liegen scheinen. Im Hintergrund meine ich, einen rauchenden Schornstein zu erkennen, doch ich bin mir dessen nicht so sicher, da das Wetter keine weite Sicht zulaesst. In diesem Grau in Grau des Herbsttages sind weder auf der rechten Seite die Bergkuppen des Schwarzwalds zu sehen noch linker Hand die Erhebungen der Vogesen. Es ist vielmehr eine flache von Feldern, Wiesen und Waeldern durchzogene Ebene, in der das Minenrevier so unvermittelt auftauchte, wie es verschwand.

Ich wollte mich diesem ersten fast in der Art einer Erscheinung daherkommenden, ueberhoehnten Eindruck nicht ohne weiteres hingeben. Aus diesem Misstrauen heraus kaufte ich mir eine Karte und plante einen mehrtaegigen Fahrradausflug in die Region noerdlich von Mulhouse, die im Dreieck, dessen Eckpunkte die Ortschaften Bollwiler, Ungersheim und Einsisheim bilden, liegt. An einigen Koordinaten der Karte sind Piktogramme des Bergbaus, Schlegel und Eisen, zu sehen, die teilweise mit dem Vermerk "abandonné" versehen sind. Auf dem Gelaende eines solchen Schachtes plante ich meinen ersten Etappenhalt.

Wie geschildert stand am Anfang der vorliegenden Arbeit eine zufaellige Begegnung mit einer Industrielandschaft, die im groessten Kontrast zum dominierenden laendlichen Eindruck der nach Norden weisenden Weite der oberrheinischen Tiefebene steht. Bergarbeiter und die damit verbundenen Bilder hatten keinen Platz in meiner bisherigen Vorstellung vom Departement Haut-Rhin als Region des Weisswein, des Muensterkaese mit Kuemmel und einer Bevoelkerung, die den

Anschein zu machen schien, auch laengerem Schwatzen bei weitem nicht abgeneigt zu sein. Zu diesem Zeitpunkt war mein Interesse nicht im Entferntesten diszipliniert durch die methodischen Ansätze eines Ethnographen oder durch die Fragestellungen der Ethnologie geprägt. Schon eher war es das Gefühl, welches ich als Junge vom Spielen auf Schrottplätzen oder von Baustellen her kannte, das mich immer wieder in die Region und vor allem an den Ort meiner ersten Uebernachtung, dem aufgelassenen Schacht Rudolf II., trieb.

Auf dem Gelaende ist es moeglich, beim Rumstreuen waehrend Stunden keinem Menschen zu begegnen, was eigentuemlich erscheint, weil wir uns nicht in einem einsamen Bergtal befinden, sondern in einer Fabrikrueine. Es ist die Spannung, die erzeugt wird zwischen den massiv verrosteten Anlagen, deren Transmissionsraeder - durch den Prozess des Oxidierens zum unwiderrufflichen Stillstand verdammt - zum Symbol des Vergangenen werden und der regen Taetigkeit der Tauben und anderen Voegeln, die die Gebaeude in Beschlag genommen haben. Das Gurren und Pfeifen der Voegel wird zu einer Geraeuschkulisse der Gegenwaertigkeit, auf die kein Verlass ist, dass sie sich zur Gegenwart festigen koennte, denn wenn der Blick vom Foerderturm in Richtung der stark befahrenen Schnellstrasse geht, liegt dort der Ort des Praesens.

Die oft bemuehte metaphorische Benuetzung verlassener Industrieanlagen im Sinne, dass an solchen Orten die vermeintlichen Rueckeroberungsgelueste der Natur sich modellhaft offenbaren wuerden, greift viel zu kurz.

"... und es zeigte sich, dass bereits eine weitere Bedrohung ueber der Stadt lag, gegen die man noch machtloser war... Die Bedrohung ging von den Pflanzen aus, und zwar von zwei Arten. Die erste Art war das Efeu, das ploetzlich unheimlich schnell zu wachsen anfang. ..." (Franz Hohler: Die Rueckeroberung, 1983.)

Im Gegensatz zu dieser eindimensionalen, programmatischen Kulturidee ist es vielmehr der Reiz des Zwischenzeitlichen, welcher von dem Gefühl genährt wird, die Trennungslinien zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Kommendem seien einen kurzen Moment messerscharf zu erkennen, bevor sie sogleich wieder verschwimmen, der die BesucherInnen vom Puits Rodolph II. in seinen Bann schlaegt. In diesem Zusammenhang scheint mir der zweite Teil des Titels der Arbeit "ein Augenschein" oder "un coup d'oeil" Ausdruck fuer den kurzen, aeusserst wachen Moment der Wahrnehmung einer Zwischenzeitlichkeit zu sein.

Zur eigentlichen Bezeichnung "Tand" fuehrte eine Assoziation, die durch das Gedicht "Die Bruecke am Tay" von Theodor Fontane ausgeloeset wurde. Das Eisenbahnunglueck, das sich in den Weihnachtstagen von 1878 in der Naehe von Glasgow ereignete, wird von Fontane dramatisiert, indem er die Geister aus Shakespeares Sommernachtstraum sagen laesst "Tand, Tand ist alles aus Menschenhand". Fontanes spaetromantische Herangehensweise an ein Ereignis, in dem sich ein

Symbol des technischen Fortschritts, die Eisenbahn, in einem unkalkulierbaren, verletzlichen Zustand offenbart, liegt im starken Kontrast zum Fortschrittsglauben der Moderne, die sich in dieser Zeit, geprägt durch die Dynamik der Ingenieurwissenschaften, zu definieren begann. Diese Sichtweise aus zwei unterschiedlichen Blickwinkeln, der Melancholie gegenüber dem Vergangenen einerseits und der Begeisterung mit dem das Machbare in die Zukunft führe andererseits, hat meine Sichtweise auf die Bergbaukultur im Kalibecken des Elsass durchaus beeinflusst.

Ist es der Tand, nach Definition des Duden "wertloses Zeug" oder nach dem deutschen Wörterbuch der DDR "Wertloses Zeug mit Scheinwert", welcher auf Rudolf II in Stein und Beton von Menschenhand errichtet vor einem steht? Welches war dieser scheinbare Wert? Oder liegt eine Bedeutung des Wertvollen an diesem Platz noch im Dunkeln?

Der Beginn der Strukturierung meines Interesses ist mit der Frage, wo sind die Menschenhaende, die an diesem Ort gearbeitet haben, eingeleitet. Es sind die Spuren der Menschen in den verschiedensten Formen, seien es die in den Spinten uebriggebliebenen Bergmannshelme, die auf dem Boden verstreuten Stempelkarten oder die Reste der Plakate, die fuer verschiedene Gewerkschaften werben, die Wegzeichen darstellen. Diese Zeichen koennen alle zusammengenommen werden, durch die Tatsache der Existenz der Mine an sich. Damit wird mit der Frage nach den Menschen gleichzeitig das offene Feld des Warums beruehrt. Warum wurde angefangen, hier ins Innere der Erde hinabzusteigen, und warum ist ein Teil der Minen aufgegeben worden, waehrend andere noch Erz foerdern.

Die Frage nach dem Menschen und der Arbeit draengte sich mir noch von einer anderen Seite her auf, da ich durch meinen Beruf des Werkzeugmachers weiss, dass sich Maschinen nicht alleine herstellen. Deshalb beschlich mich ein gewisse Traurigkeit, diese ehemals mit der Praezision des Hunderstelmmillimeters produzierten Maschinen heute als dem Rost preisgegebene Objekte in diesem Zustand des Verfalls sehen zu muessen.

Ich ging also von der Annahme aus, dass es in dieser ruralen Gegend eine industrielle Minenarbeiterkultur gibt, da deren materielle Zeugnisse monolithisch anmutend sichtbar sind. Hingegen muessen die immateriellen Komponenten und Vorstellungen erst aufgespuert werden. Dieses Spannungsfeld soll die vorliegende Arbeit bestimmen, wobei der Anspruch besteht, Verbindungen zwischen materiellen Elementen und immateriellen Momenten der Minenarbeiterkultur zu suchen.

Da nun die Ebene der anfaenglichen emotionalen Annaeherung verlassen wird, und die Auseinandersetzung mit einem kulturellen Aspekt der Region gesucht wird, muss die Frage nach der ethnographischen Methode gestellt werden. Auf Grund des oben erhobenen Anspruchs, sowohl materielle als auch immaterielle Kulturbestandteile in einen Zusammenhang zu setzen, entschied ich mich fuer den Versuch, Wort und Bild in filmischer Form miteinander zu verbinden. Der Film wird

durch den schriftlichen Teil der vorliegenden Arbeit in den folgenden sechs Kapiteln um einige Gesichtspunkte ergaenzt und erweitert, die in der Visualisierung nicht angesprochen wurden.

Im folgenden Kapitel "Vom Augenschein zur Methode" stehen neben der Schilderung des methodischen Vorgehens Ueberlegungen zur Geschichtsauffassung der Protagonisten im Zentrum. Im Kapitel "Zur visuellen Umsetzung" soll der Film innerhalb der visuellen Anthropologie diskutiert werden. Das Kapitel "Der ethnographische Blick und die filmischen Mittel" bespricht die visuelle Umsetzung in ihren Komponenten Kamera, Montage und Kommentar. Unter dem Titel "Erfahrungen, Missverstaendnisse und Kritik" soll abschliessend auf die Rezeption von "Tand - ein Augenschein" eingegangen werden.

## II. Vom Augenschein zur Methode



Im Folgenden wird die Entwicklung der ethnographischen Methoden nachgezeichnet, um eine Kritik zu ermoeeglichen. Das erste Kapitel "Die Architektur und die Landschaft" nimmt Bezug auf den Umgang mit dem Ort, waehrend im zweiten Kapitel "Der Mineur und die Arbeit" das Augenmerk auf die Auseinandersetzung mit den Minenarbeitern gelegt wird. Es ist vorauszuschicken, dass der Eindruck der Linearitaet, der bei der nachtraeglichen Schilderung der methodischen Entwicklung des Projektes entstehen koennte, in die Irre fuehrt. Vielmehr gab es immer wieder Abzweigungen, die in eine Sackgasse muendeten oder Wege, die zum Ausgangspunkt zurueckfuehrten.

Rekonstruiert wird der methodische Prozess der Annaeherung auf Grund der Gespraechsprotokolle und Assoziationen, die ich nach jedem Aufenthalt im Kalibecken schriftlich festgehalten habe. Waehrend der Dreharbeiten fuehrte ich eine Art Tagebuch, da es mir so gelang, ein emotionales Gleichgewicht zu halten, denn in den Drehphasen hatten wir waehrend 24 Stunden, auch nachts, denn wir schiefen in einem Zelt, keine groesseren Kontakte ausserhalb unser Dreiergruppe. Eine Abwechslung stellte einzig die Begegnung mit der Kassiererin im Supermarkt und das allabendliche kurze Gespraech mit dem Nachtwaechter dar. Da ich in meiner Angespanntheit abends am Feuer weniger den Gespraechsthemen, wie beispielsweise ueber die Qualitaet des Weines, folgen konnte, kompensierte ich das daraus folgende Gefuehl des Ausgeschlossenenseins, indem ich Feldnotizen machte. Allerdings waren die Diskussionen unter uns nach Drehschluss oft auch aeusserst fruchtbar und klaerend in Bezug auf die Weiterentwicklung der Dreharbeiten.

## 1. Die Architektur und die Landschaft

Wie im Vorwort angedeutet, wick die Faszination gegenueber der Monumentalitaet der Industriearchitektur der Notwendigkeit einer systematischen Bestandsaufnahme. Ich besuchte alle in der Region liegenden 12 Minen. In zwei Schaechten Marie Louise I. und II. wird noch Kalierz gefoerdert. Auf Anna und Ferdinand sind die Gebaeude geschleift worden. In Ensisheim und Ungersheim zeugen nur noch die Foerdertuerme von der ehemaligen Aktivitaet. Auf dem einen Gelaende hat sich ein Schrotthaendler niedergelassen, am Fusse des anderen stehen Wohncontainer fuer Obdachlose.

Es ist die ganze Bandbreite von moeglichen Zustandsformen gegeben, sodass ein Umgang mit dieser Situation gesucht werden musste. Der Zeitpunkt der Beschaeftigung mit der Bergbaukultur ist einer, der zwischen dem Hoehepunkt der 60er Jahre, als 15'000 Menschen im Kali arbeiteten, und dem Jahr 2004 liegt, der geplanten endgueltigen Schliessung des letzten Schachtes im oberelsaessischen Kalibecken. In der Bluetezeit der Kalifoerderung nach dem II. Weltkrieg bestand in den landwirtschaftlichen Regionen ein grosser Bedarf nach Duenger. Kali (KCL) ist neben Phosphor und Stickstoff ein konventioneller Einfachduenger, der allerdings auch in der chemischen Herstellung von Mischduenger seine Verwendung findet. Gegenwaertig ist fuer 1800 Menschen die Arbeit in zwei Minen noch Alltag, aber eine Lebensperspektive stellt eine Anstellung bei der Mine de Potasse Alsace (MDPA) nicht mehr dar.

Die Ausgangslage, dass einerseits Orte anzutreffen sind, die nur noch als Schaechte zu begreifen sind, wie ein Zeichen auf der Landkarte auf ihre vergangene Existenz hinweist, und andererseits Minen anzutreffen sind, in denen noch gearbeitet wird, haette zwei Vorgehensweisen erlaubt. Einem im klassischen Sinne wissenschaftlichen Ansatz zu folgen haette bedeutet, die verschiedenen Phasen des Bergbaus jeweils vor Ort zu dokumentieren. Die zweite Moeglichkeit geht von einer Konzentration auf einen Schacht und dessen Zustand aus. Dieser Ort steht in seiner jetzigen Bedeutung im Zentrum, von dem aus eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Moeglichkeiten der zeitlich gefassten Zustandsformen gesucht wird.

In diesem Sinne habe ich mich fuer den zweiten Weg entschieden und den Schacht Rudolf II als einzigen Drehort definiert. Durch diese Beschraenkung war die Notwendigkeit gegeben, dort Formen der Visualisierung zu suchen, welche eine Umsetzung der verschiedenen Aspekte meiner Begegnung mit der Minenarbeiterkultur, sei es in einem symbolischen oder assoziativen aber auch realistischen Sinn, erlauben wuerden.

Eine Voraussetzung dazu ist die genaue Kenntnis des Ortes. Deshalb weicht das anfaengliche spontane Fotografieren dem systematischen Aufnehmen aller Gebaedeteile. Nachdem ich die Aussenansichten aus den Blickwinkeln der vier Himmelsrichtungen festgehalten habe, beginnt die Bestandsaufnahme im Inneren. Vom Schachteingang im zweiten Untergeschoss, der geflutet wurde, und wo deshalb das Grundwasser bis zum siebten Stock der Muehle hochdrueckte, in welcher das gefoerderte Erz in einem ersten Schritt aufbereitet wurde, sind insgesamt 43 Situationsplaene gezeichnet worden. Beim Verorten des Aeusseren und Inneren habe ich mich nicht vom ehemaligen

tatsaechlichen technischen Ablauf, der die verschiedensten Stockwerke und Gebaedeteile miteinander verband, leiten lassen. Vielmehr stand die momentane Stimmung, ausgedrueckt durch die Farbe eines Raumes, den Lichteinfall zu einer gewissen Tageszeit, die Praesenz und Form der verrosteten Maschinen, die Naesse der aufgeweichten Waende, die Spuren, der im Raum verstreuten Objekte und die Geraeusche, die durch den sich in den Scherben der Fensterkreuze brechenden Wind entstehen oder die Ecken in den oberen Stockwerken, in denen die Tauben nisten, im Zentrum meines Interesses.

So war meine Aneignung des Ortes eine, die vom Zustand der Architektur ausging und meiner individuellen Wahrnehmung gepraeagt war. Dieses Konzept fand in meiner Namengebung der einzelnen Raeume seinen Niederschlag. Manchmal deckt sich die Bezeichnung mit der ehemaligen objektiven technischen Funktion, mischt sich allerdings oft mit dem weicheren individuellen Eindruck. Der Siloraum im zweiten Stock ist seiner vergangenen Aufgabe entsprechend bezeichnet. Er liegt im Stelzenhaus, welches nach der Assoziation der aeusseren Architektur benannt ist, direkt neben dem Blauen Raum.

Zum praktischen Wert, der die genaue Aufnahme des Ortes in Bezug auf die Orientierung hat, wird die Benennung und die Anfertigung der Zeichnungen, die die feste Grundlage der bewussten eigenen Erfahrung, die mit der spaeteren Schilderung durch die Protagonisten konfrontiert, zur Visualisierung unumgaenglich sein wird.

Zuletzt, nachdem die Konzentration bis in kleinste Bestandteile auf das Aeussere und Innere der Architektur gerichtet war, aendert sich die Blickrichtung. Die Sicht ist nicht mehr auf das Objekt fokussiert, sondern bricht vom Ort in die Landschaft hinaus. Diese Totale hat nicht den Charakter der Vogelperspektive, sondern ueberblickt vom festen Standpunkt des hoechsten Punktes, dem Foerderturm, das Kalibecken, wobei die erwaehnten verschiedenen Zustandsformen des vergessenen, verlassenen oder betriebenen Bergbaus in der Region offensichtlich werden. Im Westen ist die Bewegung der Foerderraeder des in Betrieb stehenden Schachtes zu erkennen, waehrend im Nordosten die Brache von Ungersheim im diffusen Abendlicht auszumachen ist. Neben den Punkten von denen aus der Rundblick moeglich ist, interessierte mich dem Konzept zu Folge, dass das visuelle Zentrum der Arbeit einzig der Puit Rodolphe II. sei, der gerahmte Blick in die Landschaft. Den Rahmen geben die Fenster der Gebaeude vor. Durch diese Definition ist das Gesehene in einen Zusammenhang mit dem Ort gestellt, von dem der Blick ausgeht. Somit ist der Rueckschluss auf das Verhaeltnis von Landschaft und Ausgangspunkt des Blickes in dieser Landschaft nachvollziehbar. Die tatsaechliche Blickrichtung von innen nach aussen kann dadurch nachvollzogen werden, dass der Blickpunkt Teil der Sicht ist. Es beginnt eine Wechselwirkung zwischen innen und aussen zu spielen, wobei die anfaengliche Richtung bedeutungslos wird.

Meine bevorzugten Aussichtspunkte, an denen ich ganz selbstverstaendlich waehrend den Pausen des Katalogisierens im Inneren laengere Zeit verweilte, sind gepraeagt von der angesprochenen Spannung zwischen der Laendlichkeit der Umgebung und der den Stolz einer industriellen Machbarkeit ausstrahlenden Architektur. Rudolf II. wurde von 1925 bis 1929 erbaut. Die Skelettbauweise mit dem damals neuen Verfahren, den Beton zu armieren, hat nicht zu einem nuechternen Industriebaustil gefuehrt. Im Gegenteil, es sind viele Elemente einer klassizistischen Architektur des 19. Jh., Dreiecksgiebel, eingelassene unterteilte Fensterflaechen, an der Fassade betonte Stockwerksunterteilungen, verwendet worden. Der symbolische Gehalt dieser Architektur weist auf den damaligen Begriff des Fortschritts hin. Hier war eine Kathedrale der Industrialisierung



errichtet worden. In der laendlichen, von Bauerndoerfern durchzogenen Umgebung ist ein unuebersehbares Zeichen fuer die neuen Produktionsweisen in der Landwirtschaft gesetzt worden. Denn das Produkt dieses Bergbaus, Kali, wurde als Duenger unter anderem direkt in der Region verkauft.

Der in der architektonischen Symbolik des Fortschrittes zu Tage tretenden Absicht zu Grunde liegende Paradigma des Widerspruches zwischen Natur und Kultur, das in der Maechtigkeit des Baustils noch lesbar ist, wird durch den ruinenartigen Zustand der Gebaeude seiner urspruenglichen unzeitlich gedachten Bedeutung enthoben. Das Verhaeltnis zwischen Architektur und Landschaft an diesem Ort, 21 Jahre nach der Auflassung der Mine stellt die Frage nach dem zeitgenoessischen Umgang mit diesem Paradigma, das in seinem Antagonismus von einer Zweiteiligkeit des natuerlichen Seins und des kulturellen Schaffens ausgeht. Interessanterweise scheint sich die Minengesellschaft MDPA dieser Fragestellung durchaus bewusst zu sein, denn nur nach zaehen Ringen des Freilichtmuseums von Einsisheim konnte das Eco Musée den Schacht fuer einen Franc uebernehmen. Die Betreibergesellschaft wollte urspruenglich Rudolf II, wie die anderen aufgegebenen Minen, schleifen, denn sie befuerchtete eine Imageschaedigung, wenn sie industrielle Ruinen hinterlassen wuerde. Der Interessenkonflikt zwischen kulturgeschichtlichem Erhaltungabsicht und dem unternehmerischen Streben nach Fortschritt, welches keine Melancholie zu laesst, beschaeftigte sehr lange die regionale Politik.

Ich versuche mittels der erwaehnten Ansaetze mir die Grundlage zu verschaffen, um im Konzept der visuellen Beschraenkung auf diesen Ort einen ueber diesen Platz hinausgehenden gedanklichen und sinnlichen Rahmen zur Verfuegung zu stellen. In einer morphologischen Art sollen die Elemente der Minenarbeiterkultur an diesem Ort umgesetzt werden, deren Gestalt konkret oder nachvollziehbar assoziativ in Rudolf II. vorgefunden wird. So wird der Ort zum Ausgangspunkt, an diesen wieder zurueckgekehrt wird.

## 2. Der Mineur und die Arbeit

Auf der Suche nach Menschen, die im Schacht Rudolf II. gearbeitet haben, schlage ich verschiedene Wege ein. Da mein Interesse von der einzelnen Persoenlichkeit ausgeht, also nicht eine Person als Repraesentant einer Meinung im Zentrum stehen soll, und ich meiner Sache zu diesem Zeitpunkt noch nicht sehr sicher war, vermied ich Ansprechpartner mit allzu offiziellem Charakter, wie beispielsweise den Pressesprecher der staatlichen Betreibergesellschaft MDPA.

In den Gespraechen mit einem Vertreter der kommunistischen Gewerkschaft CGT, dem Restaurateur des in der Naehe des Schachtes gelegenen Eco Musée und der Leiterin des Maison du Mineur werden mir verschiedene Bergmaenner, die im Schacht Rudolf II. gearbeitet hatten, vermittelt. Die Unterschiedlichkeit ihrer Wahrnehmung der Situation im Kalibecken ist sehr gross.

Der aktive Gewerkschafter stellt die momentane Situation der Minenarbeiter, da seit Jahren Personal abgebaut werde, und Fragen der Arbeitssicherheit ins Zentrum. Er schildert in ökonomischen Kategorien den Preisverfall des Kalierzies auf dem Weltmarkt, welcher auf die Billigpreise des in Russland geförderten Kalierzies zurückzuführen sei, der die Produktionsbedingungen in Frankreich beeinflusse. Er betont in diesem Zusammenhang, dass vor Gorbatschow in der UdSSR nicht alles so schlecht gewesen sei, wie es heute dargestellt werde.

Der pensionierte Mineur, der sich heute ehrenamtlich im Freilichtmuseum betätigt, sprach von einem Restaurierungsprojekt, das er und eine Gruppe von Ehemaligen planten. Die Gebäude des gesamten Schachtes sollten saniert werden, um BesucherInnen den Ablauf der Förderung und Verarbeitung des Kalis anschaulich zu präsentieren.

Madame Hartmann vom Maison du Mineur, welches eine kleine Sammlung von Objekten der knapp hundertjährigen Minenarbeiterkultur im Kalibecken betreut, fragt mich nach meinen Beweggründen und Vorstellungen. Das sich entwickelnde Konzept fasst sie in den Begriff "Archéologie industrielle". Sie machte mich mit einem Mineur bekannt, der seine Lehre auf Rudolf II. gemacht hatte, und später, nachdem er an sozialistischen Gewerkschaftsschulen (CFDT) ausgebildet worden war, seinen Weg zum Sekretär des gewerkschaftlichen Hilfswerkes "Comité catholique contre la faim pour le développement" (CCFD) gegangen ist. Dieser Aktivist wohne in Bollwiler und arbeite in Paris, meinte Frau Hartmann.

Menotti Bottazzi lädt mich zu sich nach Hause ein. Wir reden über Politik im Grossen und im Kleinen und essen eine Büchsenmahlzeit, die er mit der Bemerkung aufgewärmt, dass der Mann heutzutage auch kochen können müsste, denn die Arbeitsteilung im Haushalt sei nicht mehr so strikt, aber er hoffe schon, dass seine Frau bald aus dem Krankenhaus zurückkomme.

Im Verlauf der Gespräche reifte bei mir der Entschluss, entsprechend den im letzten Kapitel geschilderten Überlegungen, die zur Beschränkung auf einen Drehort führten, im Bereich der immateriellen Kultur Aspekte mich auf zwei Personen zu konzentrieren, deren Lebensgeschichten mit dem Schacht Rudolf II und dem Kalibecken in einen Zusammenhang gestellt werden können.

Ausgehend von der These, dass eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit dem eigenen bekannten soziokulturellen Raum von der sozialen Stellung des Individuums in diesem Kontext geprägt ist, suchte ich nach zwei Protagonisten, die aus einer möglichst unterschiedlichen sozialen Gruppe einen Teil der elsässischen Bergbaukultur verkörpern würden. Die Spanne sollte zwischen einem unter Tage beschäftigten Arbeiter und einem in der Leitung des Unternehmens Angestellten aufgetan werden.

In nächsten Schritt treffe ich mich einzeln mit den Bergarbeitern auf dem Schacht. Wir flanieren durch die Ruinenlandschaft. Mein Interesse gilt den Assoziationen meiner Begleiter. Der Eine schildert mit leicht befremdender Leidenschaft die technischen Abläufe in einer Art, die die Pflicht zur Genauigkeit, der er während seiner Tätigkeit als Gruppenleiter auf dem Schacht, unterworfen war, aufblitzen lässt. Der freigestellte Betriebsrat will sich an seine konkrete Arbeit nicht erinnern,

denn er sieht im verlassenen Schacht nur ein Symbol der falschen Unternehmensführung. Menotti Bottazzi reagiert auf die verstecktesten Zeichen, er nimmt eine auf dem Boden liegende alte Stempelkarte und ist erfreut, dass er den aus Polen stammenden Ribzinsky mit der Nummer 526 noch gekannt hat. Wenn ich seine Karte, die 127, finden sollte, müsste ich ihm die sofort geben. Ich helfe ihm noch, ein leeres Fass in sein Auto einzuladen, das er brauchen könnte, um im Garten Regenwasser zu sammeln. Wir verabreden einen weiteren Termin. Menotti schlägt vor, seinen Kollegen Adolf Fuchs mitzubringen.

Mit Paul Prevot ist die Person aus der Direktionsebene gefunden. Nachdem er die Minenarbeiterschule in Paris absolvierte hatte, begann er seine Karriere 1949 als Ingenieur unter Tage, bis er 1992 als Generaldirektor der MDPA mit Sitz in Mulhouse in Pension ging. Er habe eine Verpflichtung gegenüber dem Kalibecken übernommen und wolle die auch im Zusammenhang mit meiner Arbeit übernehmen. Bei unserem ersten Treffen zeigt sich, dass ihm die Selbstdarstellung nicht neu zu sein scheint. Allerdings war er schon vor unserem ersten Treffen auf dem Latrinenweg über die Grundzüge unseres Projektes informiert worden.

Anhand eines siebenminütigen S-8 Filmes, der im Rahmen eines Filmkurses an der ETH Zürich entstand, in dem der Minenarbeiter von einem Schauspieler dargestellt wurde und der eingesprochene Text das Konzentrat aus den Vorgesprächen mit den verschiedenen Personen darstellte, besprach ich mein Konzept mit den Beteiligten.

Von dem Zeitpunkt an, als die beiden Protagonisten ihre Mitarbeit zusagten, spaltete sich das weitere Vorgehen in einen visuellen und einen verbalen Bereich auf. Zur Vorbereitung des visuellen Teils, also zum Erstellen des Drehbuchs, dienten die für beide Protagonisten im ähnlichen Umfang definierten Szenen: Ankunft, Umziehen, in den Schacht einfahren, Arbeit, Arbeitspause, Rituale der Tätigkeit, Aufstieg, Konfrontation im Betriebskampf, Nachdenken und Weggehen. Diese Bereiche destillierten sich aus der Schilderung des Arbeitsalltags heraus.

Auf der verbalen Ebene wird die Methode des offenen Gesprächs, nachdem die vorher geführten Unterhaltungen analysiert worden sind, verlassen. Ich fahre fort mit in mehreren Sitzungen durchgeführten strukturierten Interviews mit Menotti Bottazzi zusammen mit seinem Kollegen Alfred Fuchs und Paul Prevot, wobei auch durchaus schon Gesagtes aufgenommen wird. Die Interviews finden an den Wohnorten der Protagonisten statt. Das Gesprächsraster unterteilt grob in Aspekte des individuellen Lebenslaufes, Gedanken zur Situation im Kalibecken, der Beschreibung des technischen Ablaufs, Anekdoten, Erinnerungen und Gefühle bei der Begegnung mit dem Schacht Rudolf II.

An dieser Stelle möchte ich auf die eingangs erwähnte These eingehen, die dazu führte, dass hauptsächlich mit zwei aus unterschiedlichen sozialen Kontexten kommenden Personen gearbeitet wurde. Dass die Annahme sinnvoll war, zeigt folgende Gegenüberstellung.

"Wie hier Leben gewesen ist, wie es hier den Menschen erlaubt war zu leben und so, wie hier Aktivitaet war. Wie jetzt alles kaputt ist, die Fenster, die eingeschlagen sind, der Wind, der durchblaest. Das ist ein Schaden, das so zu sehen. Aber bon, es ist so. Aber an die Rekonversation ist auch zu wenig gedacht worden. Man ist hier von einem ins andere, ohne was zu denken. Das ist traurig, das ist traurig. Aber das Souvenir von dem darf nicht sterben, nein, nein." (Bottazzi, Einstellung 166 - 168)

Der Arbeiter beklagt in der Konfrontation mit dem Niedergang der Minenarbeiterkultur das Verschwinden der Arbeit als Verlust sozialen Erlebens. Er setzt die Taetigkeit in einen kollektiven Rahmen, "wie hier Menschen waren" und jetzt nur Einsamkeit, die sich im Rauschen des Windes manifestiere. Gleichzeitig stellt er die Forderung auf, dass die Erinnerung nicht sterben darf. Er verbindet somit mit dem materiellen Objekt der Ruine einen schwerer greifbaren Wert der Kooperation einzelner Individuen im Bewusstsein, dass ein hochgradig arbeitsteiliges Gebilde wie ein industrieller Komplex nur in der Kooperation erstellt und in Funktion gehalten werden kann. In seinem Postulat nach der Erinnerung steht das Hochhalten des Wertes der kollektiven Erfahrung im Vordergrund.

"D'une manière générale, personnellement je n'aime pas beaucoup le passé. Moi, ce que je veux, c'est une entreprise dynamique que avance, et non pas en faire un musée. C'est un peu ma tendance. Je suis un peu revenu sur cette position, parce que je conçois qu'il faut bien conserver quelque chose... Rodolphe donc a été fermé en 1976, par épuisement du gisement. Mais la fermeture de Rodolphe évidemment, pour moi qui a commencé là, eh, représentait un petit pincement quand même, enfin, mais il faut placer ça dans l'ensemble des mines, à l'ensemble du bassin potassique. La fermeture, le sentiment, qu'on ressent à la fermeture .... c'est ... la fermeture est inéluctable ... le gisement était épuisé ... est inéluctable ... on n'y peut rien, eh ... c'est ... presque à dire C'est une mort naturelle..." (Prevot, Einstellung 121-124)

Der Direktor hat eine auf seine Person bezogene Sicht, die von einer tiefen Beruehrung zeugt, im Moment da er, nach Worten suchend, von einer Art des natuerlichen Todes spricht, gerade fuer ihn, der persoendlich mit dem Ort sehr verbunden gewesen sei. Trotzdem beugt er sich der Kategorie des Fortschritts, und laesst keine Trauer zu und bestaetigt im gleichen Atemzug, dass er ein sich entwickelndes Unternehmen einem Museum vorziehe. Doch in der zoegernden Einsicht, dass doch gewisse Sachen konserviert werden muessten, offenbart er die Spannung, der er ausgesetzt ist, in seiner gedanklichen Konstitution zwischen wirtschaftlichem Fortschritt, zu dessen Grundlage das Verschwinden einzelner Produktionsweisen auf Grund des Wettbewerbes natuerlicherweise gehoere, und dem Erleben des persoentlichen Vergehens, das allenfalls durch die Sammlung materieller Objekte museal abgeschwaecht werden koennte.

Diese Verschiedenheit der Wahrnehmung zwischen dem Arbeiter als Person und Figur sowie dem Direktor als Mensch und abstrahierter Vertreter einer Position, die hier stellvertretend am Beispiel der Konfrontation mit dem Verschwinden der Bergbaukultur skizziert wurde, hat mich beeindruckt.

Diese Wahrnehmungsunterschiede sind als roter Faden in den verschiedensten thematischen Bereichen des Films eingewoben.

## II. Zum Visuellen in der Ethnologie



### 1. Die anthropologische Radikalität ohne Worte

Im Diskurs um den Stellenwert der bildlichen Quelle einerseits und um die Bedeutung der visuellen Methode in der Ethnographie oder einer anthropologischen Interpretation andererseits möchte ich nicht vom Standpunkt des defensiven Verteidigers aus Stellung beziehen. Vielmehr soll mit dem filmischen Beispiel ethnographischen Arbeitens, "Forest of Bliss" des amerikanischen Anthropologen Robert Gardner, eine Eröffnungsvariante gewählt werden, deren umfassender Eindrücklichkeit sich auch die hartgesotenen Textquellenschleifer nur schwer entziehen können.

"Forest of Bliss" (1986) ist ein in Farbe gedrehter abendfüllender Tonfilm über den Alltag der Stadt Benaras, Indiens heiligster Stadt. Der Film umfasst einen Tag von einem Sonnenaufgang zum nächsten, ohne Kommentar, Untertitel oder gesetzte Dialoge. Der restlose Verzicht, Bilder der Fremde mit Hilfe gesprochener oder geschriebener Sprache zu erläutern oder näher zu bringen, setzt im Werk Gardners und im ethnologischen Film ein besonderes Zeichen.

"Forest of Bliss is not a documentary with an ambition for completeness. It omits political, geographical or sociological issues intentionally. It is a film of moods: the various moods of light in the city of death during a single day and the moods over things struck by decay and transition. In its silent eloquence Gardner's film poses anew the question of the documentary genre. Without declarative gestures it points towards an open door beyond which the conventional divisions between document and fiction, sense and the senses, do not exist." (Oppitz Anthropos 83 1988)

Indem Gardner es schafft, auf die vermittelnde Anwesenheit von Sprache in beliebiger Form zu verzichten, schiebt er eines der wichtigsten Definitionsmerkmale des Dokumentarfilmes zur Seite.

Er erinnert uns, dass diese Definition des Films als Dokument, die ihrerseits den Rahmen dessen, was als kleinster gemeinsamer Nenner im ethnologischen Film ueblich ist, nachhaltig beeinflusst, eine filmgeschichtlich neuere in den spaeten 50er Jahren sich manifestierende Ansicht ist.

Die Unterteilung in dokumentarischen und fiktionalen Film muss im Zusammenhang der oekonomischen Zwaenge und ideologischen Definitionsnoete der in diesem Zeitraum aufkommenden Fernsehanstalten gesehen werden. Dem TV gehoert zumindest im Westen die Nachricht in illustrierter Form der vermeintlichen Unmittelbarkeit des Augenblicks, in absoluter Verblendung durch den Elektrodenstrahl der Braunschen Roehre mancherorts auch als Wahrheit bezeichnet. Dem Kino ist die grosse dramatische Erzaehlung zugeordnet, deren Ziel die emotionale Beruehrung sei.

Allerdings ist nicht zu vergessen, dass der anfangs der 60er Jahre stattfindende technische Entwicklungssprung, da die Kameras leichter geworden waren, der Ton auch im ehemaligen Amateurformat 16mm nun synchron aufgenommen werden konnte, einen kreativer Schub ausgeloeeste. Mit den Bezeichnungen *cinéma direct*, *cinéma radical* oder *cinéma réel* ist diese Periode filmgeschichtlich charakterisiert.

Dass die Trennungslinie, um im Film verschiedene Genre zu definieren, nicht immer zwischen dem Dokument und der Fiktion verlief, zeigen die Arbeiten von Flathry. Er hat 1932 "Nanok of the North" gedreht, indem er nach genauester Beobachtung des Alltags der Inuit einzelne Elemente daraus fuer die Kamera mit Nanok inszenierte. Alle Beteiligten waren sich der filmischen Situation durchaus bewusst. Deshalb ist "Nanok of the North" kein Dokument im Sinne, dass eine Handlung in einem genau bestimmten Zeitpunkt festgehalten worden waere, die nicht wiederholbar war. Es ging nicht um die Schilderung eines Alltags in Realzeit, sondern es wurde mit filmischen Mitteln eine Handlung verdichtet. Aber trotz der verwendeten Dramaturgie gestaltete Flathry eine ethnographische Quelle. Handelt es sich bei "Nanok of the North" nun um ein Dokument oder eine Fiktion? Die Frage ist nicht beantwortbar, da die Kategorien unbrauchbar sind.

Gleich verhaelt es sich mit Gardners "Forest of Bliss", obwohl der groesste Teil der Rezensionen in der eher polarisierenden Diskussion um die vermeintliche Widerspruechlichkeit zwischen Fiktion und Dokument gefangen zu sein scheint.

"Die Dignitaet des ethnologischen Diskurses ermisst sich an der Unfaehigkeit, sich auf Gardners Filme einzulassen und sie dabei als 'schoen, aber persoendlich', 'aesthetisch atemberaubend, aber philosophisch', 'wahr, aber ethnologisch unrichtig' zu befinden." (Harry Tomicek, 1991:16)

Auf den Popanz, der in einem antagonistischen Verhaeltnis zwischen der Wahrheit und der ethnologischen Richtigkeit zu bestehen scheint, kann hier nicht weiter eingegangen werden. Doch muss die Ausgrenzung, die dem visuellen anthropologischen Ansatz in der Form der Arbeit von Gardner widerfaehrt, als verpasste Chance zur wissenschaftlichen Selbstreflexion der Ethnologischen Disziplin, welche zoegert, durch die von Oppitz oben beschriebene geoeffnete Tuer zu gehen, gesehen werden.

## 2. Zur visuellen Arbeit in der Ethnologie

Soweit sind die Positionen anhand der Auseinandersetzung um 'Forest of Bliss' zwischen der visuellen Ethnographie und der Kritik des positivistischen, schriftlichen Lagers nun bezogen. Bevor der Disput spaeter wieder aufgegriffen wird, moechte ich anhand des Einblicks in die Arbeitsweise des visuell arbeitenden Ethnologen Jean Rouch, meine eigene Herangehensweise bei "Tand - ein Augenschein" reflektieren.

'A mon avis, le film est un outil fantastique, la seule manière de partager l'anthropologie, c'est-à-dire de travailler complètement avec des gens, et ca va de plus en plus loin.' (Rouch 1991:273)

Rouch fuehrt die Art und Weise der Zusammenarbeit zwischen den AnthropologInnen und den Menschen, die im Interesse der Forschenden stehen, als Argument fuer die visuelle Methode ins Feld. Er schliesst geradezu aus, dass in schriftlichen Arbeitsformen das Teilen des anthropologischen Ansatzes, im Sinne einer Naehung zum Objekt der Begierde, stattfinden kann. Allerdings muss seine Implikation hinterfragt werden, Filmen bedeute ein Teilen der Anthropologie, welches nur mit der Kamera als Werkzeug der Ethnologie moeglich sei und deshalb einer gleichberechtigten Arbeitsweise in der alle Beteiligten vollstaendig aufgehen wuerden, gleichkomme. Teilen kann auch die Darstellung der Macht, die zur Mitarbeit verpflichtet, bedeuten. Gerade in einer filmischen Situation, die durch Geraetschaften verkoerpert ist, gibt es bewusste und unbewusste Muster, die auf ein Gefaelle zwischen den Beteiligten hinweisen.

Das Netz, in welches bei einem auf schriftliche Mittel begrenzten Arbeiten Subjekt und Objekt eingebunden sind, ist dadurch, dass die Grenzen klarer definiert sind, sicher weitmaschiger. Nach einem Interview folgt die Transkription und spaeter die Analyse des Gesagten. Die Trennung des gemeinsamen Weges, also das Losloesen vom gesprochenen Wort des Interviewpartners und damit seine oder ihre direkte Einflussnahme, findet bei der Vertextlichung im Prozess zum Endprodukt sehr frueh statt. Wird eine rituelle Handlung nach der Beobachtung des Ethnologen schriftlich fixiert, spielen die Handelnden in der Methode der Auseinandersetzung keine Rolle, diese geschieht unabhaengig von ihnen.

Im Gegensatz dazu steht die visuelle Methode, bei der das Objekt in subjektiver Form Einfluss im Moment der Annaeherung besitzt und somit den Charakter des Objektes in Frage stellt. Wie allerdings von Seiten der EthnologInnen damit umgegangen wird, kann sehr verschiedene Formen annehmen. Somit ist der gemeinsame Weg, immer unter der Voraussetzung, es werde im Endprodukt eine visuell verdichtete Form eines Films versucht, viel laenger als bei einer schriftlichen Interpretation.

Bei "Tand - ein Augenschein" begann ich erst nach den gemeinsamen Spaziergaengen mit Meno Bottazzi und Paul Prevot auf der Schachtruine mit der konkretisierenden Arbeit an der visuellen

Umsetzung. Gleichzeitig besuchte ich wie erwähnt einen S-8 Filmkurs an der ETH Zuerich bei Marlies Detwiler und Urs Graf.

"Wichtig in diesen Kursen an der ETH war mir, deutlich zu machen, dass Aesthetik kein wertfreier Begriff ist, dass die Gestaltung eines Films nicht nur eine Frage von Aussage und Schoenheit ist, sondern dass sich aus der Form eines Films auch die Form der Rezeption ergibt."(Urs Graf 1993:9)

Unsere Kamera war nie das Instrument mit dem direkt skizziert wurde, sondern Werkzeug der sozialanthropologischen Interpretation, die ich auf Grund der vorhergehenden Beobachtungen und Gespraechen anging. Die Auswahl der Drehorte, die Aufloesung der Sequenzen in die einzelnen Einstellungen sollte entsprechend dem von Rouch formulierten Anspruch gemeinsam mit den Protagonisten entwickelt werden. Doch es waere schoenfaerberisch zu behaupten, die Protagonisten haetten den gleichen Einfluss gehabt wie der Autor, zumal es von ihrer Seite auch nicht im geringsten gewuenscht wurde. Allerdings habe ich ein besonderes Augenmerk darauf gelegt, ihnen den Platz offenzuhalten, der in einer filmischen Situation noetig ist, damit sich die Protagonisten nach ihrer Lust und Laune einbringen koennen.

"On inventait le scénario sans savoir ce qu'il en était. Je n'ai jamais écrit de scénario ou de dialogues pour aucun de mes films... Ils sont tous improvisés." (Rouch 1991:273)

Im ersten Moment koennte davon ausgegangen werden, dass Rouchs Vorgehen einer Einfachheit verpflichtet ist, welche die Visualisierung durch die Kamera als Nebensache erscheinen laesst. Aber Rouch redet nicht der Beliebigkeit das Wort, sondern grenzt sich in Richtung der Gepflogenheiten gewisser Richtungen der industriellen Filmproduktion ab, die sich nicht auf Ueberraschung und Improvisation einlassen koennen und von der Unfehlbarkeit des Chefs in der Person des Regisseurs ausgehen muessen. Von einem ethnologischen Blickwinkel aus betrachtet, ist seine Arbeitsweise der Improvisation erst moeglich, wenn ein spezifisches ethnographisches Wissen und Verstaendnis der jeweiligen Situation, die visuell verdichtet wird, vorhanden ist. Dies ist die Grundlage mittels derer es Rouch erst gelingt, die Naehelikeit zu den ProtagonistInnen des Fremden, die seine Filme groesstenteils auszeichnet, zu schaffen. Rouchs Tuchfuehlung zu den portraetierten Menschen schafft den Raum zur Improvisation. Dieses Fundament ist so gewichtig wie die Leichtigkeit, die seine Filme ausstrahlen.

Doch muss an diesem Punkt betont werden, dass grundsaeztlich jede ethnographische Produktion, egal in welcher Form sie vorgenommen wird, vor dem gleichen Problem steht, das Rouch in seiner oft idealisierten Arbeitsweise nicht ins Zentrum rueckt.



"Kulturen stehen fuer ihre Portraits nicht unbeweglich Modell. Versuche, sie dazu zu bringen, implizieren immer Vereinfachung und Ausschluss, Auswahl eines zeitlichen Fokus, Konstruktionen einer bestimmten Beziehung zwischen Selbst und Anderen und das Aufzwingen oder Aushandeln von Machtverhaeltnissen.'" (Clifford, 1986: 114)

### 3. Der wissenschaftliche Film als Beweismittel

Wenn ich jetzt die Auseinandersetzung zwischen den visuellen Anthropologen und den Gegnern der filmischen Interpretation ethnologischer Fragestellungen wieder aufgreife, so moechte ich zu erst fragen, welchen Stellenwert sie der bildlichen Darstellung beimessen. In diesem Sinne ist es noch nicht an der Zeit, den ethnologischen Film zu verteidigen, sondern im Lager derer, die die Wissenschaftlichkeit des Films fuer ethnologische Zwecke einfordern, eben diese aber den bisher genannten Beispielen vehement absprechen, nach Beziehungen zwischen Wissenschaft und Film zu suchen. Wir gelangen deshalb nach Deutschland ans Institut fuer den wissenschaftlichen Film in Goettingen (IWF) zu Professor Fuchs.

'Bei der Ethnologie sind Filmaufnahmen immer auch Menschheitsdokumente. ... Der Film ist eine Moeglichkeit zu sagen, also hier, das ist mein Beweismittel dafuer, dass sich das und das auch tatsaechlich so abspielt. Das ist der eine Grund, und es gibt nicht wenige Ethnologen, und ich gehoere auch dazu, die ihre Filme unter diesem Gesichtspunkt gedreht haben, Beweismittel fuer ihre Aussagen zu haben.'" (Fuchs 1984:92)

Nun sind wir also in der Phase der Aufnahme der Beweismittel, wobei, wie ich vermute, dass die Aufnahme selbst das Beweismittel darstellen wird.

Bild und Text stehen fuer Fuchs insofern im Zusammenhang, als dass das Bild den Zweifeln am Wirklichkeitsgehalt seiner schriftlichen Aussagen als Abdruck der Wirklichkeit vor Augen fuehren soll, er habe das, was er beschreibt, auch wirklich gesehen. So muss die Frage erlaubt sein, warum Woerter im gestalteten Text es nicht leisten koennen, genuegend Vertrauen aufzubauen, um eine Wahrhaftigkeit zu vermitteln, dass es eines bildlichen Beweises bedarf, und ob sich Fuchs' Misstrauen gegen die potentiellen Rezipienten seiner Ausfuehrungen oder allenfalls gegen sich selber und seine Methode der schriftlichen Verdichtung des in der Fremde Gesehenen und Erlebten richtet? Es ist der eigene leise Zweifel, der am Objektivitaetsanspruch seiner Erkenntnisse nagt, die doch nach dem Gesetz der Objektivitaet losgeloest von der Reflexion seiner Person im Wissenschaftsbetrieb Gueltigkeit besitzen muessen, der Fuchs in der Bilderwelt Zuflucht suchen laesst.

Wer sich daran stoert, dass Fuchs diese Aussagen vor 13 Jahren gemacht hat und sie deshalb keine Aktualitaet habe, dem moechte ich vor Augen halten, dass der eingangs besprochene Film Gardners "Forest of Bliss" nur zwei Jahre juenger ist. In diesem Diskurs werden Momente ethnologischer

Theorie beruehrt, die in den neuesten Stroemungen wieder aufgegriffen werden, sodass es sich lohnt auf die Argumentationslinien weiter einzugehen.

"Der Film zeichnet einen raumzeitlich begrenzten Ausschnitt der Wirklichkeit total auf. Innerhalb dieser Grenzen liefert er keine Interpretation und bleibt eindeutig im Rezeptiven. ... Demgegenueber stellt ein verbaler Bericht eine Interpretation, eine Deutung dar. ... Zweifellos kann der wissenschaftliche Film die kuenstlerischen Gesichtspunkte nicht akzeptieren. Der Kunstfilm will eine eigene Deutung der Wirklichkeit, er schafft einen besonderen Symbolismus. Der wissenschaftliche Film kann dagegen nur Reproduktion, Abbild der Wirklichkeit sein. Er ist Beweismaterial, aber er stellt keine Interpretation und Deutung dar." (Koloss 1984: 94)

Fuchs schwaecht die Kolossalitaet der Aussage des ehemaligen Mitarbeiters des IWF ab.(Fuchs 1984: 94). Allerdings bleibt er der Grundstruktur dieses Denkens treu, wenn er wie zitiert vom visuellen Beweismittel spricht. Der wissenschaftliche Film soll den Anspruch an Objektivitaet einloesen, den man den textlichen Darstellungen schon nicht mehr zutraut, deshalb wird mit einem Kraftakt eine Kategorie des Kunstfilms eingefuehrt und zu diesem ein meterdicker Trennungsstrich gezogen. Diese Fiktion wird noch durch die inhaltliche Einschraenkung genaehrt, die Fuchs dem Film innerhalb der Ethnologie zukommen laesst.

"Ich koennte mir zum Beispiel eine Feldforschung nicht vorstellen, deren Ergebnisse nur Filme waeren. ... Weil es sehr viele Bereiche gibt, bei denen der Film keineswegs das adaequate Mittel ist, um irgendwas darzustellen.

Zum Beispiel? (R. Kapfer)

Alles was sich in einem Menschen abspielt." (Fuchs 1984:99)

Doch wie stellen sich die textenden Ethnologen den Zugang zum Inneren des Menschen vor, wenn nicht das Beobachten mittels der Sinne am Anfang steht? Sind sie von der Vorstellung geleitet, dass es in jedem Menschen ein geheimes Fach gebe, das vom geneigten Ethnologen nur aufzuziehen ist, um ein geschriebenes Dokument dem Fach zu entnehmen, das seiner schriftlichen Bearbeitung harrt?

Weder Fuchs noch Koloss koennen behaupten, der Film sei an sich ein Dokument der Wirklichkeit, alleine durch die Tatsache begruendet, dass Lichtwellen durch Glaslinsen gebuendelt auf eine chemisch lichtempfindliche Schicht fallen. Sie muessen deshalb die Hilfskonstruktion der Unterscheidung in die Kategorien einer wissenschaftlichen Aufzeichnung und des Kunstfilms bemuehen, ohne dass diese Kategorien einer zwingenden Definition unterliegen wuerden. In diesem Moment tritt die Widerspruechlichkeit der Argumentation frei zu Tage. Denn wenn der Film nicht von vornherein als wissenschaftlich, per Definition als Dokument der Wirklichkeit und somit als

Beweismittel dieser verstanden werden kann, so muss er gestaltet werden. Doch ist im Akt der Gestaltung die Wirklichkeit reichlich unbeteiligt. Der wissenschaftliche Film wird vom Subjekt des Wissenschaftlers hergestellt und dadurch zur Deutung und Interpretation der Realität. Dieser Prozess ist der gleiche wie beim sogenannten Kunstfilm, bei dem der Autor seine Vorstellung der Wirklichkeit abgibt. Es kann demnach einzig entlang der Individualität der formellen und inhaltlichen Art und Weise, wie visualisiert wird, ein Zusammenhang zur ethnologischen Disziplin hergestellt werden. Dieser Schlüssel ermöglicht den Zugang zur einer Auseinandersetzung, in welcher die unterschiedlichsten filmischen Resultate gleichberechtigt diskutiert werden können.

Unter der gleichen Problemlage könnte der wissenschaftliche Text in der ebenso fragwürdigen Abgrenzung zum literarischen Schreiben betrachtet werden. Deshalb beweist der Diskurs geschriebenes Wort als Deutung versus gefilmtes Bild als Wirklichkeitsabbild, dass die Initianten dieser Trennungslinie wiederum einer generellen Diskussion um den Objektivitätsanspruch in ihrer wissenschaftlichen Arbeit ausweichen und für eine Selbstreflexion im Sinne Bourdieus zu feige sind.

"Paradoxerweise gelangt man durch die Objektivierung der objektivsten sozialen Bedingungen des Denkens am sichersten zu den eigentümlichsten Charakteristika der Subjektivität des Denkers."  
(Bourdieu 1993: 372)

Dem widersprüchlichen Konzept des wissenschaftlichen Films setze ich in meiner Arbeit den bewussten Umgang mit der Fiktionalität entgegen. Der Unterschied zwischen der unmittelbaren Beobachtung der Realität mittels der menschlichen Sinne, und dem Schaffen einer filmischen Situation, in der mittels Kamera und Tonband Vorgänge verdichtet werden, soll nicht verleugnet werden. Wenn die Bewusstheit dieses Unterschiedes subjektiv in der Arbeit offengelegt wird, entsteht meiner Ansicht nach ein näherer Bezug zu Wirklichkeit, als es wacklige objektivistische Konstruktion erlauben würden.

#### 4. Die sinnliche Wahrnehmung des Visuellen und der gelesene Film

In diesem Sinne sehe ich mich im Weiteren von der Verteidigung des ethnologischen Films als ernstzunehmendem interpretativen und deutenden Beitrag innerhalb der verschiedensten Teilgebiete der Anthropologie entlastet.

Oder muss ich mich fragen, ob die ganze Mühe der Auseinandersetzung umsonst war, wenn Oppitz mit folgender Aussage Recht haben sollte?

"Ich fuerchte, das geringe Ansehen von Bildern in der Anthropologie ist verknuepft mit einer verborgenen Verachtung fuer sichtbare Phaenomene, mit einer Angst vor dem Einbruch der sinnlichen in die begriffliche Welt."(Oppitz 1989:13)

Demgegenueber meint der Cineast Godard:

"Nach wie vor glaube ich, dass das Kino vor allem Reflexion ist, dass es aus Gedanken besteht und dass wir in ihm denken sollen."(Godard: 1993)

In der Gegenueberstellung der Aussagen von Oppitz und Godard liegt nur scheinbar ein Widerspruch. Der Eine ordnet dem Bild die Repraesentanz der sinnlichen Welt zu, um es mit der Rationalitaet der Wissenschaftlichkeit in Beziehung zu setzen, der Andere entmystifiziert die Emotionalitaet des Kinos als eine vermeintlich sinnliche Einheit zwischen Rezipienten und Produzenten, wobei er vom Zuschauenden fordert, in einem Prozess der Verfremdung die Gedanken der Machenden im Film herauszusehen.

Im Kino denken kann heissen, in Bildern zu denken, also sinnlich zu denken. Wenn diese Synthese auf die begriffliche Welt der Wissenschaft zurueckprojiziert wird, wuerden Bilder zum sinnlichen Denken verfuehren.

Kann nicht diese Art des Denkens in der Anthropologie zu einer Hingabe im Umgang mit sinnlichen Eindruecken und der Betrachtung visueller Zeugnisse des Unbekannten fuehren, in der Schoenheit und Klarheit des Wissens ineinander verschmelzen?

Die Ethnographie, bevor sie so hiess, kannte die strikte hierachisierende Trennung zwischen schriftlicher, bildlicher und verbaler Beschreibung des Fremden nicht. Das Gefaess dieser fruehen Ethnographie ist der Reisebericht. Als Beispiel seien die Entdeckungsreisen des James Cook angefuehrt, der sich immer von Zeichnern begleiten liess, deren Aufgabenbereich breit gefaechert war. Sie fertigten detaillierte Zeichnungen von Objekten der Eingeborenen, aquarellierten Landschaften, fertigten Skizzen mit botanischen Motiven an oder abstrahierten die Form des Gelaendes als Kartographen. Diese Schaetze der Beschreibung des Fremden koennen aber nur gelesen werden und in reflexiver Art Auskunft ueber die Sichtweise auf die Fremden geben, wenn ein Instrumentarium und eine Wertschaetzung der Anthropologie gegenueber dem Bild entwickelt wird, die der visuellen Darstellung eine generelle Sensibilitaet entgegenbringt.

Einen Ansatz dazu koennten die Ueberlegungen der Filmwissenschaftlerin Christine N. Brinckmann geben:

"Der augenscheinliche Abbildungscharakter des Films, der sich aus der Fähigkeit des Mediums ergibt, die Realität aufzuzeichnen, zergeht schnell angesichts der Struktur des Materials: Allenthalben scheinen Brüche in der Art der Abbildung auf; Streuungen des Realitátsindrucks durch die Filmemacher bestimmen den Film, sei es im gewählten Bildausschnitt, in der Beleuchtung, der Montage, im Begleitkommentar oder der unterlegten Musik. Ganz abgesehen von der Auswahl der Ereignisse oder der Personen, die zu Wort kommen. Mehrere gleichzeitig beauftragte Filmemacher wurden, selbst bei gleicher Themensetzung, Vorplanung und ideologischer Grundhaltung, ganz verschiedene Filme abliefern. Der Dokumentarfilm erweist sich als Text, als gestaltete Aussage, die der Analyse bedarf, wenn man ihn adäquat verstehen und als wissenschaftliche Quelle auswerten will. (Brinckmann: 1991;13)

Brinckmann weist auf den doppelten Interpretationsansatz hin, der jeder visuellen Darstellung innewohnt. Einerseits wird eine Mitteilung zum Thema vorgelegt, andererseits gibt die Form der Umsetzung Auskunft darüber, wie der Autor mit seinem Inhalt umgegangen ist. Darüber hinaus werden Inhalt und Form in einem definierten Zeitpunkt festgeschrieben. Mit diesem Raster der Herangehensweise lässt sich bildliches ethnographisches Material lesen.

Brinckmann weist ganz allgemein auf den textuellen Charakter des Films hin, dessen Komponenten ebenso in einer grammatikalischen Beziehung stehen, also nicht anders als die Sprache mit Hilfe struktureller Muster zwischen den einzelnen Teilen verstanden werden kann. Damit kann die Diktatur des geschriebenen Wortes hinterfragt werden und die Annahme der Gleichberechtigung zwischen Bild und Text begründet werden. Doch bleibt die Grundsatzfrage, wann der Ethnologe visuell, verbal oder textlich arbeiten soll?

"Die Beziehungen zwischen verbalen und visuellen Ausdrucksformen in der Ethnographie sind vielfältig. Wie beide zu mischen seien, ob man der einen oder der anderen den Vorrang lässt, kann apodiktisch nicht entschieden werden: Jede Situation erfordert eine eigene Entscheidung, eine experimentelle Haltung gegenüber beiden." (Oppitz 1989:36)

#### IV. Der ethnographische Blick und die filmischen Mittel



Das vorhergehende Kapitel schloss mit der Aufforderung, sich um eine experimentelle Haltung in der Wahl zwischen visuellen und schriftlichen Ausdrucksformen in der Ethnographie zu bemühen. Im Folgenden soll es nun darum gehen, welche Mittel ich mich bediente, und in welchem Zusammenhang sie zur Ausgangslage des Experimentes, dem Umgang mit der Bergarbeiterkultur des Oberelsass, standen. Gerade in der Reflexion der filmischen Mittel, die sich aus der Regie als der Auseinandersetzung mit den Protagonisten, der Art der Kamera und dem Gebrauch des Lichtes, dem Verhältnis von Sprache, Geräuschen und Musik auf der Tonspur, den dramaturgischen Überlegungen zur Montage und der Wahl des Formates ergeben, hoffe ich, ein Verständnis aufzubauen für meine Entscheidung einer visuellen Umsetzung. Denn dadurch, dass die Ansprüche im Umgang mit den filmischen Mitteln offengelegt werden, soll das Material zur Verfügung gestellt werden, welches den Entscheidung der Visualisierung diskutierbar macht. Deshalb nehme ich Bezug auf einzelne Einstellungen oder zitiere aus anderen Filmen, wobei die Minutenangabe die Sequenz, auf die Bezug genommen wird, lokalisiert.

Es steht nicht die Hochachtung vor dem kreativen Akt im Vordergrund, sondern es geht darum, ein Licht auf die einzelnen Bestandteile des Resultates zu werfen, um diesen Akt nicht als unbewussten Vorgang stehen zu lassen, auch wenn dieser im gestalterischen Moment Merkmale des Unbewussten zeigte.

"Die Theorie war für Eisenstein unmittelbare Fortsetzung seiner experimentellen Praxis. Und beides entstand im breiten und verzwickten Kontext der Kunst- und Wissenschaftsentwicklung seiner Zeit... Eisenstein träumte einst davon, ein glücklicher Salieri zu werden: Wie dieser wollte er den stets mystifizierten Akt der Schöpfung und die Rationalisierung des Schaffensprozesses gleichermaßen beherrschen." (Oksana Bulgakowa 1993: 49)

## 1. Von der Beobachtung ueber die Geste zur Fiktion

Es ist dieser Dreischritt, der die Arbeit mit den Protagonisten bestimmt. Am Anfang stand, wie im Kapitel II. 2 "Der Mineur und die Arbeit" bereits angesprochen, das gemeinsame Besuchen der Industrieruine. Die ersten teilnehmenden Beobachtungen werden zu Gesten verdichtet, die den ehemaligen Arbeitsalltag skizzieren, der in zehn verschiedenen Gefaessen abstrahiert wurde. Dadurch ist das Grundgeruest des Drehbuches entstanden: der Szenenplan.

An der Sequenz 'Menotti Bottazzis Kontrollgang' Einstellung 115 - 119 moechte ich das dreiteilige Vorgehen konkretisieren. Im siebten Stock der Kalimuehle direkt unter dem Giebeldach steht mitten im Raum ein Relikt eines Generators. Diese Maschine ist nicht in einen Komplex von anderen Apparaten eingebunden, sondern steht frei, einen verlassenen Eindruck erweckend, im Raum. Auf diese Maschine stossen wir auf einem unserer Rundgaenge. Menotti Botazzi ging sich laut fragend, was der Generator wohl an diesem ungewoehnlichen Ort verloren habe, zu den verrosteten Raedern. Er versuchte, sie zu bewegen, und zu unserer Ueberraschung liess sich ein Rad ohne weiteres drehen. Diese kontrollierenden Handbewegungen hatte Botazzi untertage als Wartungshandwerker taeglich ausgefuehrt. Somit lag es auf der Hand, dass diese Episode in der verdichteten Form im Film Eingang findet.

Allerdings geht Bottazzi in der filmischen Situation mit Arbeitsklamotten, also mit kurzen Hosen Helm und Sicherheitsschuhen bekleidet, direkt auf den Generator zu, um die pruefenden Handbewegungen auszufuehren.

Das Beobachtete ist zur Geste geworden, indem es im Bereich der Arbeit fiktional umgesetzt worden ist.

Der springende Punkt liegt in der Art wie die beiden Protagonisten Meno Bottazzi als Minenarbeiter und Paul Prevot als Generaldirektor diese Gesten fiktionalisieren. Hier setzt die eigentliche Regiearbeit an. Der Drehort wird als Buehne begriffen, auf der alltaegliche Handlungen wie das Umziehen oder aehnliches gespielt werden. Der Inhalt der Handlung ist beiden Darstellern aus ihrer eigenen Biographie bekannt. Der Unterschied besteht darin, dass die Handlung in einen anderen zeitlichen Rahmen gestellt ist, wodurch ein verfremdender Effekt entsteht. Die Regie hat in der filmischen Situation die Aufgabe, Raum zu schaffen fuer eine Stimmung, in welcher die Protagonisten das hohe Mass an Abstraktion, das dieser Buehnensituation innewohnt, annehmen und dem Verfremdungseffekt durch ihr Spiel eine groesstmoegliche Glaubwuerdigkeit verleihen koennen. Sie werden somit Darsteller ihrer eigenen Person und darueber hinaus zur Figur, die zum Repraesentanten einer sozialen Gruppe werden kann.

Als Beispiel dieser Methode der szenischen Rekonstruktion moechte ich den Film Borinage anfuegen.

Joris Ivens und Henri Storck haben 1933 im belgischen Kohlebecken eine Reportage ueber die Folgen des grossen revolutionaeren Streiks der Bergarbeiter, an welchem in ganz Belgien bis zu 100'000 Bergleute teilnahmen, gedreht. Da das ganze Streikgebiet unter scharfer polizeilicher Kontrolle stand,

mussten Ivens und Storck vorsichtig Situationen aus dem Alltag und dem sozialen Kampf der Arbeiterfamilien in gemeinsamer Herangehensweise inszenieren.

"Solche Szenen lassen die auftretenden Personen realer erscheinen, weil sie ihr Leben spielend vergessen, dass sie vor der Kamera stehen und deshalb natuerlicher wirken. Man kann so die klare Hauptlinie des Films noch staerker herausarbeiten und seinem Inhalt eine groessere Tiefe und einen staerkeren Gefuehlsinhalt geben." (Ivens. 1974: 143)

Dieser Methode kommt entgegen, dass es sich bei Borinage um einen Stummfilm handelt. So wird das Augenmerk ausschliesslich auf die Handlung der ProtagonistInnen gelenkt, ohne dass von den DarstellerInnen direkte, hoerbare verbale Aussagen im Film gemacht wuerden.

Bei meiner Arbeit habe ich bewusst auf synchrones Sprechen verzichtet, um den Akzent auf die Handlung zu setzen. Das visuell erlebbare Sprechen habe ich somit ausgeschlossen, was wiederum zu einer gewissen Distanz zum Bild fuehrt. Das erscheint ungewoehnlich, da die aktuellen Sehgewohnheiten - und im Unterschied zu Borinage, der wie erwaeht in den Anfaengen des Tonfilms produziert wurde - die sogenannten "Talking heads" verlangen. Allerdings ermoeoglicht mein Entscheid, auf direkte Sprache zu verzichten, eine konsequente szenische Rekonstruktion und laesst diese nicht im Status einer Beigabe verharren.

## 2. Die Bewegung der Kamera als Beschreibung des Ortes

Es geht bei den folgenden Betrachtungen nicht hauptsaechlich um die Teile des Filmes, in denen ein Protagonist zu sehen ist. Die Art und Weise wie die Sequenzen der Handlung, die die knappe Haelfte (46%) des Films ausmachen, umgesetzt sind, orientiert sich an einer klassischen Form der in den Hintergrund tretenden Stativkamera. Wir haben in einer ueblichen Aufloesung des Handlungsablaufes einzelne Einstellungen definiert. Waehrend 20min der Gesamtlaenge von 43min ist die Kamera so einer gaengigen Grammatik des fiktionalen Film verschrieben.

Bevor das Konzept der Visualisierung der anderen Haelfte zur Diskussion gestellt wird, moechte ich die in Kapitel II. 1 unter dem Titel "Die Architektur und die Landschaft" angestellten Ueberlegungen in Erinnerung rufen.

Die Auseinandersetzung mit der Stimmung auf Puit Rodolphe II. und seiner zeitlichen Ausstrahlung fuehrte zur Frage, wie die Kamera zu fuehren sei, um die angesprochene Interpretation des Ortes zu visualisieren. Im Inneren der Gebaeude befremdet einen der Stillstand der Maschinen, der getragen wird von der dominierenden rostroten Faerbung der Raeume. Da ich den Ort als Buehne betrachte, auf welcher Erinnerung und Konfrontation mit dem Jetzt stattfindet, und der Vorgang des Erinnerns als Prozess begriffen wird, der in der Form des sich in ein Anderes Versetzens, eine Bewegung verlangt, war es naheliegend, die Kamera am Ort des Stillstands zu bewegen. Die Bewegung der



Kamera ist die Widerspiegelung der Möglichkeit von Zeitspruengen, mit denen ich bei der Wahrnehmung des Ortes konfrontiert bin.

Stellvertretend moechte ich diese Grundlage der visuellen Beschreibung anhand der Einstellung 54, Generatorenfahrt 28sec, konkretisieren. Die Kamera bewegt sich parallel, waagrecht zu einer Anlage, wobei der Ausgangspunkt der Einstellung das Antriebsrad eines Elektromotors ins Bildzentrum rueckt, um nach den 28 Sekunden der gleichmaessigen tastenden Bewegung in einem ueberraschend aehnlichen Schlussbild zu enden: auf gleicher Hoehe ist wieder das Antriebspulie eines auf der anderen Seite der Anlage montierten Elektromotors, mittig im Bild festgehalten. Die Bewegung der Kamera, die abstrahierend der Art der elektrischen Verkabelung nachempfunden ist oder den Weg der nicht mehr vorhandenen Transmissionsriemen nachzeichnet, soll eine Verbindung zwischen den Motoren herstellen.

Entscheidend ist die Bewegungsrichtung von rechts nach links. Da in unserem kulturellen Raum die Schreib- und Leserichtung also von links nach rechts laufend definiert ist, scheint die Annahme gerechtfertigt, dass durch die Konvention der Wahrnehmung ein Verlauf vom Gegenwaertigen zum Kommenden als ein nach rechts weisender Zeiger, entsprechend der Lese- und Schreibrichtung, visualisiert werden kann. Die Bewegungsrichtung vom Jetzt ins Vorher waere somit in die gegenteilige Richtung nach links orientiert. In diesem Bewusstsein haben wir jeweils die Richtungen der Kamerabewegungen gewaehlt. Die Bewegungen von rechts nach links dominieren so auch in der oben besprochenen 54. Einstellung deshalb, weil sie den Charakter der Erinnerungsarbeit transportieren.

In der Auseinandersetzung um Bewegung im Film sei auf "Koyaanisqatsi" (1982) von Godfrey Reggio verwiesen. Der Titel des experimentellen Films umreisst in der Sprache der Hopi-Indianer den Zustand des Lebens, das aus dem Gleichgewicht geraten sei. Dieses Wort steht bei Reggio fuer die gegenwaertige Situation, in der er mit seiner Zivilisationskritik ansetzt. Die filmische Collage verzichtet vollstaendig auf das gesprochene Wort. Das Bild ist inhaltlich wie formal der permanenten Bewegung unterworfen. Einerseits durch die vielfaeltige eigene Motorik der Kamera (Einstellung 6'16"-6'50" oder 19'29"-20'03"), oder andererseits, wenn die Einstellung die Bewegung eines Objektes zum Thema hat, tritt die Kamera hinter diese zurueck, und die Konzentration wird auf die Handlungsebene und deren Bewegung gelenkt.

Von diesem Konzept angeregt, haben wir bei Einstellungen, die eine gegenwaertige Bewegung zeigen, sei es der Grashalm, der im Wind hinundhergerissen wird (Ein. 167 Western), oder die Voegel, die zwischen den Mauern rumfliegen (Ein. 5 Taubenschwarm), die Kamera unbewegt fix auf dem Stativ montiert. In dieser Art sind haeufig die Aussenaufnahmen gestaltet worden, die den Blick vom Ort in die Ferne schweifen lassen.

Ein anders gelagertes Problem folgte dem konzeptionellen Anspruch, den Schacht als Ausgangspunkt zu begreifen, an den verschiedene kulturelle Momente zurueckgefuehrt werden. Wie sollte mit den Archivaufnahmen, die vor der Stilllegung der Mine entstanden sind und den damaligen zeitgenoessischen Arbeitsalltag zeigen, und den Aufnahmen aus dem Maison de Jeunesse et Culture, einer heute noch gut funktionierenden Freizeitinitiative der Bergarbeiter, die auf dem Rudolf II. initiiert worden war, umgegangen werden? In der Konsequenz des obengenannten Ansatzes

beschloss ich, diese Bilder in den Ruinen zu projizieren und in neuerlichen Aufnahmen den Ort der Projektion, Rudolf II, gleichzeitig erkennbar darzustellen (Ein. 57-65 / 69 / 71 / 102-109 / 177).

Ich hoffe, verstaendlich gemacht zu haben, dass ich nach einem dramaturgischen Konzept der Kamera gesucht haben, das entsprechend einer schriftlichen Darstellung eine Interpretation verdeutlicht. Wie die schriftliche Deutung an die Grammatik und sprachliche Anwendung gebunden ist, waren wir auf der Suche nach der Form der Umsetzung, die ihren eigenen Weg geht und gleichzeitig in der Kodierung visuellen Wahrnehmens eingebettet bleibt.

### 3. Bild und Ton im Wechselspiel der Montage

Nach 32 Drehtagen hatten wir 2253 Meter belichtet. Diese guten drei Stunden Bildmaterial beinhalten 252 Einstellungen, wobei eine Haelfte die handelnden Protagonisten zeigt, waehrend die andere Haelfte die Eindruecke des Ortes umsetzt. Der Schwerpunkt dieser Einstellungen liegt mit zwei Dritteln bei den Innenaufnahmen. Die Aussenaufnahmen der Gebaeude und der sie umgebenden Landschaft machen ein Drittel aus. Bei den Protagonisten ist das Verhaeltnis ebenfalls nicht ganz ausgeglichen, auf Bottazzi, den ehemaligen Minenarbeiter, fallen zwei Drittel des Materials. Im Bereich des Tons liegen neben den direkt aufgenommenen Geraeuschen und der auditiven Atmosphaere des Ortes knappe zehn Stunden Interviewmaterial vor.

Nun galt es, dieses nackte Material in eine Beziehung zueinander zu setzen. Einzig einige Sequenzen der Protagonisten befanden sich bereits in einem dramaturgischen Ablauf, der durch die Aufloesung der Handlung in einzelne Einstellungen bestimmt worden war. Der eine visuelle Hauptstrang der Narration sollte meine erste Begegnung mit dem Schacht Rudolf II. nachempfindbar gestalten. Bei der entwickelten Dramaturgie der Bildfolge ging es deshalb darum, in verdichteter Form die Neugierde, die der Ort provoziert, das Suchen, zu dem er einlaedt, und die Fremdheit, die er ausstrahlt, zu transportieren. Ueber den Spannungsbogen sollte das Aussen mit dem Innen der Ruine ebenso wie das Detail der Naehel und die Totale der Weite verbunden werden, sodass ein Rundgang durch und um die Gebaeude nachgezeichnet wird. Somit

war es notwendig, das Material einmal nach grafischen, formalen Elementen wie Einstellungsgroesse, Farbe oder Bewegung zu schneiden und im anderen Moment die inhaltlichen Ueberlegungen der Informationsvermittlung in den Vordergrund zu stellen.

Am Beispiel der drei Bildschnitte, welche die Einstellungen 112-115 miteinander verbinden, moechte ich die vorhergehenden Ueberlegungen naeher beleuchten. Die erste Totale (112) zeigt in grosser Entfernung die noch produzierende Mine Staffesfelden, informiert demnach ueber diesen Sachverhalt. Nachdem ein Auto die vor dem Horizont gelegene Schnellstrasse fast ueberquert hat, wird geschnitten. Die folgende, ebenfalls feste Einstellung (113) ist vom Bildaufbau klar in Vorder- und Hintergrund aufgeteilt. Das im Vordergrund schraeg verlaufende Giebelelement ist dem Puit Rudolf II. zuzuordnen waehrend der Hintergrund mit den Abraeumhalden und den Vogesen das

elsaessische Kalibecken allgemein betont. Der nah am Giebel vorueberfliegende Vogel setzt den Impuls zum Schnitt. Die folgende Einstellung (114), eine Nahaufnahme eines von einem halbkreisfoermigen Rundbogen eingegrenzten Fensters, ist eine Aussenaufnahme, die wegen ihrer formalen Eindeutigkeit ausgewaehlt wurde. Mittels dieser Abfolge der drei Einstellungen, von der Totalen der Landschaft zum Detail des Gebaues, wird zur Frage uebergeleitet, was hinter dem Fenster im Inneren geschehe. Die Antwort folgt in der Totalen des Inneren (115), die im Gegenlicht aufgenommen ist, sodass in der so entstandenen dunklen Toenuung der Moment der Anpassung, den die Augen brauchen, wenn sie aus dem grellen Licht ins Innere eines dunkleren Raumes kommen, nachvollziehbar ist, wenn uns der Arbeiter Bottazzi entgegenkommt.

Diese vier Einstellungen, die durch drei Schnitte zueinander in Beziehung gesetzt werden, erlauben innerhalb von 55 Sekunden den Weg von einem speziellen Gesichtspunkt der Information ueber die Lokalisierung des Standpunktes zu gehen, um in der letzten Einstellung in die Handlungsebene einzutauchen.

Der zweite dramaturgische Strang, neben dem des visuellen Rundganges, besteht im Ablauf der Handlungseinheiten der Protagonisten. Das dreiteilige Schema Ankunft, Arbeit und Weggehen stellt das Grundgeruest dar, in dem variiert wird. Dieser Handlungsstrang ist mit dem Rundgang verwoben, sodass die Zuschauenden immer wieder ueberrascht auf die Handelnden treffen.

Im dritten Erzaehlstrang versuche ich, die raeumliche und zeitliche Einheit des filmischen Raums nachvollziehbar zu verlassen, indem Archivaufnahmen sichtbar in eine andere Zeit fuehren sollen (Ein. 40-47 / 102-109 / 177). Durch das Mittel des weichen Schnittes, der Ueberblendung und der monochromatischen Einfarbung des Archivmaterials, soll die notwendige Distanz geschaffen werden, um die Wechsel von der einen zur anderen Zeitebene zu garantieren. An dieser Stelle sei auf den Film "Oktober" (1927) vom Meister der Montage im weiten Feld ihrer Theorie und Praxis, Sergej Eisenstein, hingewiesen.

"Der Stummfilm ueber die russischen Revolution von 1917 schwankt zwischen spitzem Humor und der dem wuchtigen Pathos verschriebenen Aktion. Das Werk fasziniert durch seine intellektuelle Konzeption und die ueberwaeltigende Ausdruckskraft seiner metaphorischen Bildmontage." (Lexikon des internationalen Films: 276)

Zentrales Moment dieser Montage ist die parallele Anordnung auf drei Ebenen. Die Handlungstraenge der sich im Verlauf des Filmes herauskristallisierenden politischen Pole, deren Diskussionen und Aktionen werden als gleichzeitig an verschiedenen geographischen Orten stattfindend ineinander verwoben. Dazu findet auf einer dritten Ebene, indem Statuen und Objekte der jeweiligen Partei gezeigt werden, eine Aufforderung zur Assoziation statt.

Das Konzept der Eisensteinschen Parallelmontage habe ich, natuerlich nur wie es die eingeschaenkten Moeglichkeiten meines bescheidenen Wissens und meiner geringen Praxis

zuliessen, angewandt, um in den Einstellungen (155-164) zum Thema des sozialen Kampfes den dramaturgischen Höhepunkt des Films, die Begegnung des Arbeiters mit dem Direktor in der Mine umzusetzen. Das Thema der sozialen Auseinandersetzung bildet den inhaltlichen Rahmen, in welchem in schneller Folge zwischen beiden Protagonisten hin und her geschnitten wird. Diese Begegnung findet ausschliesslich im filmischen Raum statt, ermöglicht durch die Parallelmontage.

Erst nachdem ich den visuellen Rohschnitt in der Länge einer guten Stunde fertiggestellt hatte und die Gespräche einzig nach den Kriterien der Informationsvermittlung zu den verschiedenen individuellen und kollektiven Bereichen der Minenarbeiterkultur auf die gleiche Länge von 60 Minuten zusammengestellt hatte, habe ich mir Gedanken zur Verbindung zwischen Bild und gesprochenem Wort gemacht. Bis zu diesem Zeitpunkt sind Bild- und Gesprächsebene des Filmes völlig losgelöst voneinander bearbeitet worden. In der Montage der auditiven Elemente zum grob feststehenden visuellen Verlauf möchte ich den Versuch machen, die ganze Bandbreite des Erlebens der Spannung zwischen Bild und Ton auszuschöpfen. Sich widersprechende Eindrücke sollen von assoziativen Forderungen abgelöst werden. Einzig eine sinnlose Verdoppelung des Bildes durch den Ton und umgekehrt wollte ich vermeiden. In diesem Sinne meine ich, die Zuschauenden in einen Zustand der Wachheit zu versetzen, die sie hin und her wiegt in der Frage, ob sie sich mehr ihren Augen oder den Ohren hingeben sollen.

#### 4. Das gesprochene Wort als offener Kommentar

"Mein Traum ist es, in einem Film das zu erzählen, was sich direkt ohne Kommentar verstehen lässt, alles, was einer Erklärung bedarf, mit filmischen Mitteln zu erzählen. Aber ich stehe da anscheinend vor einem unlösbaren Problem." (Rouch 1984: 61)

Wenn Rouch den klassischen Kommentar aus der Reihe der filmischen Mittel verbannt, dann tut er das im Hinblick auf den Diskurs um Schrift und Bild in der Ethnologie. Die Verwandtschaft des erklärenden Kommentars, in einer visuell weder durch handelnde noch sichtbar sprechende Subjekte definierten Art, mit dem geschriebenen Wort ist ausschlaggebend dafür, dass der Kommentar im Off als laut vorgelesener Text rezipiert werden kann. Es entspricht einer Konvention der Wahrnehmung, dass das Wort in Form des erklärenden Off-Kommentars in seiner Bedeutung gerne dem Bild übergeordnet erscheint. Deshalb postuliert Rouch im grösstmöglichen Unterschied zum geschriebenen Wort ein Verzicht der autoritären Verwendung der Sprache im gefilmten Bild, da die visuellen Gestaltungsmöglichkeiten einer erschöpfenden anthropologischen Deutung an sich genüge leisten würden.

Ich möchte betonen, dass dies auch in Rouchs Arbeiten nicht gleichbedeutend ist mit der Abwesenheit von Sprache im Off. Es geht eher darum, die Motivation und den personellen Bezug vom sprachlichen Off zum In des Bildes herzustellen. Im diegetischen Verhältnis zwischen Sprache

und Bild wird im filmischen Raum der klassische Off-Kommentar als ausserhalb des Raumes stehend erlebt, waehrend Rouch Formen der Sprache im Off sucht, die diese als Teil des filmischen Raums erscheinen lassen. Dadurch wird die positivistische Autoritaet des klassischen Kommentars gebrochen durch die visuell nachvollziehbare Zuordnung des Sprechenden.

Bei "Tand - ein Augenschein" wird ausschliesslich im Off gesprochen, es findet kein lippensynchroner Sprechakt statt. Das dafuer verwendete Interviewmaterial wurde ohne Anwesenheit der Kamera also nicht in einer filmischen Situation aufgenommen und wie im vorhergehenden Kapitel geschildert zum Bild montiert. Diese Art der Verwendung des Gesprochenen moechte ich 'Offenen Kommentar' nennen. Einerseits kommt die Sprache aus dem Off, ist also Kommentar, allerdings in verfremdeter Form, da er die erhobene Autoritaet der dritten Instanz eines gewoehnlichen Kommentars unterlaeuft, indem sie den Dargestellten zur Verfuegung steht. Die Protagonisten kommentieren somit ihr Handeln selber.

Andererseits stellt der Eindruck, der durch die Spannung zwischen der gleichberechtigten Bild- und Tonebene entsteht, den Zuschauenden einen breiten Raum der Assoziationsmoeglichkeiten zur Verfuegung. Die Rezeption ist nicht auf Eindeutigkeit angelegt, sondern offen.

Anhand der Tanzlokalszene (31'37"-34'35") in Rouchs Film "Moi un Noir" (1958) laesst sich die Verwendung des offenen Kommentars vergegenwaertigen. Der Film begleitet den jungen Gelegenheitsarbeiter Oumarou Ganda auf seinen Streifzuegen in der Stadt Treichville an der Elfenbeinkueste. Er und seine FreundInnen schlagen sich das Wochenende mit den verschiedensten Vergnuegungen um die Ohren. Sie betreten am Samstagabend, nachdem sie einem Boxkampf zugeschaut haben, in aufgeregte Diskussionen verwickelt ein Tanzlokal. Der Film verzichtet auf die Wiedergabe der Dialoge, unter anderem da zeitgenoessische Tonaufnahmetechniken eine direkte lippensynchrone Aufzeichnung nur unter groessten Muehen erlaubt haette. Ganda, der Hauptdarsteller, kommentiert die Situation selber. Er stellt in distanzierter, informativer Art die Musiker der Tanzkapelle vor, um dann in einem erheiternden Streit um den naechsten Schluck aus der Bierflasche die Dialoge mit jeweils verstellter Stimme direkt einzusprechen. Schliesslich endet die Sequenz mit einem inneren Monolog, indem Oumarou Ganda ueber seine Gefuehle und seinen Hass auf die zu verwuensende Notwendigkeit des Geldbesitzes philosophiert, waehrend er alleine in die Nacht hinausshlendert.

Das gesprochene Wort kommt in "Moi un Noir" einzig aus dem Off und zeigt, welche Vielfaeltigkeit der Kommentargestaltung in drei Minuten moeglich ist. Anhand dieses Beispiels zeigt sich, dass es zur Grundlage des Gelingens des 'offenen Kommentars' bei dieser Methode eines Sprechenden bedarf, der reden kann, und wenn moeglich in einem Alltag, in welchem orale Tradition von Bedeutung ist, verwurzelt ist.

Ein weiterer Aspekt meiner Arbeit, der die gesprochene Ebene des Films nachhaltig beeinflusst, ist die im Elsass vorgefundene Zweisprachigkeit. Der Arbeiter redet den deutschen Dialekt des Oberelsasses, waehrend der Direktor mit vornehmer Zurueckhaltung darauf hinwies, dass er aus Paris komme und sich deshalb am liebsten auf franzoesisch ausdruecke. Neben der inhaltlichen Wichtigkeit dieser Differenz zwischen den beiden Protagonisten war ich vor eine gestalterische Frage

gestellt: Sollte der im Dialekt gesprochene Teil Untertitelt werden? Eine Untertitelung gebraucht die geschriebenen Woerter im Sinne einer Ergaenzung oder Uebersetzung der gesprochenen Aussagen, um den Inhalt gleichzeitig von einer medialen Form in die andere zu transportieren. Gesprochenes wird zu Geschriebenem, somit Sprache zu Text und dadurch auf der Seite der Rezeption das Gewicht vom Hoeren auf das Lesen verschoben. Trotzdem entschied ich mich fuer die Untertitelung, um den inhaltlichen Zugang nicht von vornherein zu stark einzuschraenken. Menotti Bottazzi hatte mich schon kritisiert, dass er durchaus auch franzoesisch haette reden koennen wie der Prevot.

## 5. Video, Dokumentation oder Dokumentarfilm

Als letzten Gesichtspunkt im Kapitel "Der ethnographische Blick und die filmischen Mittel" setze ich mich mit der Frage auseinander, warum ich keine elektronische Bildaufzeichnung mittels Video verwendet habe, sondern mit belichtetem Zelluloid, also Film, gearbeitet habe. Es ist mir bewusst, dass die Technik, die Studierende zur allfaelligen Bildaufzeichnung benuetzen, und welche bei Dokumentationen im Rahmen der finanziellen Mittel, wie sie auch mir zur Verfuegung standen, verwendet wird, mit wenigen Ausnahmen im elektronischen Videoformat angesiedelt ist.

Trotzdem ist mein Standpunkt, mit dem 16mm Format zu arbeiten, darin begruetet, dass ich aus verschiedenen Gruenden zur genaueren Vorbereitung gezwungen bin. Diese Vorbereitungsphase, in der die unterschiedlichsten Facetten und Instrumente der teilnehmenden Beobachtung zum Zuge kommen, wie in Kapitel II "Vom Augenschein zur Methode" beschrieben, ist die Grundlage meiner filmischen Herangehensweise. Mit der Kamera, die erst im fortgeschrittenen Zeitpunkt der Auseinandersetzung mit dem kulturellen Raum zum Einsatz kommt, versuche ich ethnographisch zu inszenieren, waehrend die Videokamera, da die Aufzeichnungen fast kostenlos sind, dazu verfuehrt, alles skizzenartig festhalten zu wollen.

Deshalb liegt das Drehverhaeltnis bei der vorliegenden Arbeit bei 1:4, waehrend reine Videoproduktionen im Verhaeltnis zwischen aufgenommenen und bei der Montage verwendetem Material schnell in der Groessenordnung 1:20 - 1:50 liegen.

Doch der Hauptgrund, warum ich den Film bevorzuge, liegt in meiner Art und Weise der Zusammenarbeit mit den Protagonisten. Es geht, wie schon erwaeht, darum, den Raum zu schaffen, der noetig ist, um auf die Persoenlichkeit der Protagonisten einzugehen. Dies ist mir nur in einer kuenstlichen filmischen Situation moeglich. Im ersten Moment scheinen sich der Anspruch und die Methode gaenzlich zu widersprechen. Das ist nicht der Fall, wenn den Protagonisten das Umfeld zu einer Selbstinszenierung zur Verfuegung gestellt wird, indem sie sich selber spielen und dadurch zur Figur ihrer Selbst werden. Durch diesen Vorgang der Abstraktion, der in jedem ethnographischen Prozess vorhanden ist, sind die Protagonisten naeher an ihrer Persoenlichkeit als im blossen Abbild, zu welchem mich das Video verleiten wuerde.

Hingegen hat das Video wegen seiner Eigenart in dem von der Ethnographie stark unterschiedlichen ethnologischen Ansatz, der Aktionsforschung, seine Verbreitung gefunden.

"So war ich nicht mehr der Beobachter, der teilnimmt, sondern der Teilnehmer, der beobachtet, und wir nutzten das Video und das Lokal TV in der Quartierarbeit, um ein Aktionsforschungsprojekt zu realisieren... Ich denke, dass die entscheidenden Impulse fuer unsere partizipatorische Sozialforschung von unten nicht aus dem akademischen Wissenschaftsbetrieb kamen, sondern vielmehr aus dem Community-Movement in den USA, in Kanada und Grossbritannien." (Nigg 1993: 25)

In diesem Zusammenhang ist die Bildaufzeichnung prozessorientiert, sollte einfach herzustellen, schnell verfuegbar und in emanzipatorischen Auseinandersetzungen einzusetzen sein. Diese Kriterien erfuehlt die Videotechnik.

Eine diesem Ansatz verbundene Arbeitsgemeinschaft ist die Medienwerkstatt Freiburg. Wenn jetzt aber die von ihr 1988 produzierte Dokumentation "Borinage - das verratene Land" auf diese Grundlagen hin untersucht und mit den Anspruechen verglichen wird, zeigen sich die Fallen, die das Medium aufstellt, und in die der Autor Helmut Bruegel prompt hineingefallen ist. Die sauber erstellte Dokumentation gibt einen journalistischen Einblick in den Alltag der vergangenen Minenarbeitertradition in der Borinage, aber von einer Beteiligung der Portraetierten kann keine Rede sein. Sie haben hinter der Intention des Videoteams zu stehen, dass die Situation in der Borinage eine ausweglos schlechte sei. Da spricht der Kommentar in poetisch ueberhoeheter Form von Tristesse der Arbeitslosigkeit und das Bild zeigt fussballspielende Kinder (17'63"), die Traurigkeit auszustrahlen haben. Die Arbeit ist dem Mangel an Genauigkeit zum Opfer gefallen, weil es halt moeglich war, in den zehn Drehtagen viele Stunden Videomaterial aufzunehmen. Diese Beliebigkeit hat im direkten Vergleich mit dem Vorbild "Borinage" von Joris Ivens und Henri Stock, gerade in Bezug auf die angestrebte Zusammenarbeit mit den Portraetierten, aus der die Naehue zu den ProtagonistInnen resultiert, keinen Bestand. Der Videoproduktion "Borinage - das verratene Land" fehlt das Konzept der szenischen Rekonstruktion, das die Autoren Ivens und Stock im Original "Borinage" entwickelt haben.

Es bleibt in der Diskussion Video- oder Filmformat noch zu erwaehnen, dass der 16mm Film an fast jedem Ort eine grossflaechige Projektion ermoeglicht und nach der Daemmerung oder im neutralen Dunkel das Zuschauen zu einem Erlebnis werden laesst, wogegen das kalte Rauschen des Videomonitors verblasst.

Reaktionen, Missverstaendnisse und Kritik

Rund zwei Dutzend Mal ist Tand - ein Augenschein bis zum heutigen Zeitpunkt projiziert worden. Bei vielen Vorstellungen war ich anwesend und habe so am eigenen Leib die verschiedenen Reaktionen erlebt. Wenn im Folgenden ueber die Erfahrungen der Auswertung eines ethnographischen Filmes geschrieben wird, muss zuerst auf die unterschiedlichen Wege zum Publikum hingewiesen werden.

Begonnen wurde mit dem Tingeltangel. Diese Projektionen organisierte ich selber. Als die Freuden und Leiden der Festivalbeteiligungen, konkreter die vielen Absagen und die ueberraschenden Zusagen, verdaut waren, sind einige Auffuehrungen in kleinen Off- und kommunalen Kinos ermoeeglicht worden. Zu letzt steht der Versuch eines Verkaufs an eine Fernsehsendeanstalt.

Herausragend war die erste Projektion im Elsass auf dem Gelaende des Schachts Rudolf II. So kehrte an einem vorsommerlichen Samstagabend im Mai das Produkt an den Ort der Entstehung zurueck. Geplant war ein kleiner Anlass im Kreise derer, die am Projekt mitgearbeitet hatten. Als wir auf dem Gelaende ankamen, merkten wir, dass wir nicht alleine waren, gegen 400 Menschen hatten sich um die Leinwand versammelt, der Parkplatz war gefuellt, wie ich es von Photographien, die den Schacht waehrend seiner Betriebszeit zeigten, her kannte. Der Termin war in den regionalen Medien genannt worden und dem Anlass waren einige aeusserst wohlwollende Besprechungen in den elsassischen Zeitungen vorangegangen.

Das Thema stiess im Minenrevier offensichtlich auf unerwartet grosses Interesse. Viele Leute hatten mit Klappstuehlen unterm Arm den Weg zum Schacht gefunden. Die selbsternannten Verantwortlichen, vom Buergermeister bis zum Praesidenten des benachbarten Museums, stiegen auf die Stuehle und hielten Reden. Puenktlich bei Sonnenuntergang fing es an zu regnen. Schliesslich zogen wir in einen alten Hangar in der Ruine um, und ich schaffte es vor lauter Nervositaet fast nicht, den Film in den Projektor einzufaedeln.

Der Applaus hat gut getan und ein Zuschauer meinte hinterher, er habe waehrend des Films seinen Puls gespuert, genau so, wie er ihn immer gespuert habe, wenn er unter Tage eingefahren sei. Wenige bemaengelten das organisatorische Chaos, erzaehlte mir Bottazzi spaeter, auf alle Faelle sei er in den folgenden Tagen oefters liebevoll angesprochen worden. Er selber plante eine kleine Tournee bis nach Paris mit dem Film, der zuerst noch franzoesisch untertitelt werden muesse. Der Direktor Prevot meinte, er muesse zugeben, dass "des vestiges industrielles" doch ihren Reiz haben koennten.

Auf der anderen Seite erhielt ich in den kommenden Tagen einen boesen Brief des Zentralkomitees des Gewerkschaftszusammenschlusses der MDPA, in dem heftig kritisiert wurde, dass ich es gewagt haette, ohne sie zu informieren, einen Film ueber das Kalibecken zu produzieren. Daran seien meine wahren Absichten zu erkennen, naemlich mich auf Kosten der Minenarbeiter zu profilieren.



Bei Auffuehrungen im eher intellektuellen, universitaeren Umfeld waren die Positionen immer schnell gespalten zwischen denen, die den Informationsgehalt im Film vermissten und denen, die den ihrer Meinung nach kuenstlerischen Anspruch, eine Stimmung zu transportieren und somit die Grundlage der Informationsvermittlung zu legen, als gelungen bezeichneten. Die beiden Lager fuehrten grundsaeztliche Diskussionen ueber die Aufgaben und die Form des Filmes an sich. Diese Diskussionen habe ich sehr genossen.

Beim Ausfuellen der ersten Bewerbungsunterlagen fuer die verschiedensten Festivals dachte ich noch, die Welt haette auf diesen Film gewartet. Dass es daneben auch noch andere, ja bessere Arbeiten gibt, habe ich im Verlauf zur Kenntnis nehmen muessen. Um so mehr freute ich mich ueber die sieben Festivalprojektionen in der Schweiz und Deutschland. Von den Solothurner Filmtagen aus wurde der Film von verschiedenen Off- und kommunalen Kinos ins Programm genommen.

Enttaeuscht war ich, dass das Festival des anthropologischen Films in Goettingen eine Absage schickte, und der Film nicht im Studentenprogramm, fuer das ich mich angemeldet hatte, gespielt wurde. Auf meine Rueckfrage nach der Beurteilung und den Gruenden der Ablehnung beim IWF, erhielt ich die barsche Antwort, dass die Auswahlkommission kein Visionierungsprotokoll fuehren wuerde und sowieso ueberlastet sei, dass meine Anfrage bestimmt nicht beantwortet werden koenne. Schade, denn gerade von einer Auseinandersetzung mit einem Fachpublikum an einem Ort, der sich der visuellen Anthropologie verschrieben hat, haette ich an dieser Stelle gerne berichtet.

Ueber den letzten Bereich, den Versuch eines Fernsehverkaufs, gibt es eigentlich nicht viel zu berichten, da ich nach einem Erlebnis bei France 3 die Finger davon gelassen habe. Der wirbelnde Redaktor Schilling entschuldigte sich, dass er drei Monate nichts von sich hat hoeren lassen, um mich dann mit dem Regisseur bekannt zu machen, der gerade an einem 27minuetigen Portraetfilm ueber einen Minenarbeiter arbeitete. Schilling hat die drei Monate, wie zu sehen war, gut genuetzt.

Die kleine Rezeptionsgeschichte schildert ein Auf und Ab, denn als naechstes sprach mir der Kanton Baselland den grosszuegig dotierten Foerderpreis im Bereich Film, Video und Photographie zu, und wir feierten ein schoenes Fest.

Reaktionen sind oft muendlich und vom momentanen Verhaeltnis zum Regisseur gepraeagt. Deshalb moechte ich eine schriftliche Kritik des WDR Redakteur Werner Duetsch, die mich sehr gefreut hat anfuegen.

"Dieses Noch-einmal der Gesten eines Arbeitslebens in einer Szenerie, in der von der Arbeit nur Rost, Staub und Ruinen geblieben sind, die man vergessen hat, restlos verschwinden zu lassen.... Die Nuechternheit und auch der Stolz der beiden so gegensaeztlichen Personen sind eben nicht identisch mit ihrem Blick auf die Ueberlebenden und das versinkende Industrie-Zeitalter. Melancholie und sanfter Schrecken. Wir sind, ohne es recht zu bemerken, in der Gegenwart angekommen.... Die

Literatur zu Beginn des Films scheint mir den Zuschauer zu sehr auf etwas einstimmen zu wollen, was er doch selbst erst Bild fuer Bild entdecken sollte. Das ist vielleicht etwas zu programmatisch. Und einige Kamerafahrten sind mir aus dem gleichen Grund gewissermassen zu elegisch." (Duetsch 12.6.1997)

Dieses Kapitel ueber Reaktionen und Kritik kann noch nicht zugeschlagen werden, da es bis zum jetzigen Zeitpunkt gedauert hat die Gelder aufzutreiben, um eine franzoesisch untertitelte Kopie zu ziehen. Nun bin ich gespannt, ob Meno Bottazzi und ich den Weg zum Cinéma du Réel in Paris schaffen.

## VI. Schlussbemerkung



Es ist die geforderte experimentelle Haltung gegenueber Bild und Wort, der sich der Ethnograph zu unterziehen habe, die ich in meiner Arbeit 'Tand - ein Augenschein - zur Bergarbeiterkultur im elsassischen Kalibecken' mit einem ethnographischen Film und der schriftlichen Dokumentation einnehmen wollte. Ich hoffe es ist mir gelungen, Wort und Bild im visuellen sowie im geschriebenen Teil in einer experimentellen Spannung zu praesentieren.

Ich moechte an dieser Stelle im Bewusstsein, dass weder Film noch Text ohne ihre Zusammenarbeit und Hilfe entstanden waere, einige Beteiligte erwaehnen.

Beat Lenherr, mit dem ich ueber Monate hinweg bei unseren gemeinsamen Vorbereitungen ins Projekt hineingewachsen bin, hat mit seiner ruhigen und ueberlegten Art die Kamera gefuehrt.

Oliver Kolb hat mit seinem Fachwissen als gelernter Fotograf nicht nur wichtige Anregungen zur Gestaltung gegeben, sondern auch souverän den Ton aufgenommen.

Menotti Bottazzi und Adolf Fuchs hatten uns gegenüber äusserst grosszügig die Geduld aufgebracht, die notwendig war, um mit uns Anfängern zusammenzuarbeiten.

Paul Prevot, der mit grosser Freude und Elan auf unsere Vorschläge einging und in 'seiner Mine' immer wieder, wie er sich augenzwinkernd ausdrückte, 'cinéma américain' spielen wollte.

Majan Garlinski, der es mir mit der Einrichtung des Videoarchivs 'Bewegte Bilder' im Voelkerkunde Museum Zuerich ermöglichte, tagelang Klassiker des anthropologischen Film anzuschauen.

Andrea Schmitt, die nicht nur dank ihres Berufs als Grafikerin die typographische Gestaltung des schriftlichen Teils übernommen hat, sondern mich nach den Drehtagen unmissverständlich aufforderte, in die Badewanne zu gehen.

.... und allen andern mein herzlicher Dank