Zeitschrift: Ethnologica Helvetica
Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft
Band: 15 (1991)

Artikel: Drei Schweizer FilmemacherInnen zum Thema Ethnofilm
Autor: Gunten, Peter von / Faessler, Lisa / Murer, Fredi
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1007582

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Drei Schweizer FilmemacherInnen zum Thema Ethnofilm
Interviews mit
Peter von Gunten, Lisa Faessler und Fredi Murer

In der Ethnologie ist man oft geneigt, den Ethnofilm abzugrenzen, ihm eigene Kriterien aufzuerlegen und verwehrt sich dabei den Blick auf eine andere Filmgattung: den Dokumentarfilm. Die Interviews mit Peter von Gunten, Lisa Faessler und Fredi Murer zeigen jedoch, dass sich DokumentarfilmerInnen mit den gleichen ethischen Fragen auseinandersetzen, wie sie von EthnofilmerInnen gestellt werden. Dies führt dann oft zu stilistisch ähnlichen Filmen. Unsere Frage nach der Definition und den Unterschieden der einzelnen Filmgenres empfanden die drei FilmautorInnen als eine akademische Spielerei, die letztlich nur schadet. In diesem Sinne sollen die folgenden drei Interviews - den drei FilmerInnen wurden ähnliche Fragen gestellt - Brücken zwischen den beiden künstlich getrennten Filmgattungen schlagen.

Die Interviews mit Peter von Gunten, Lisa Faessler und Fredi Murer wurden von Barbara Etterich und Daniel Dall'Agnolo geführt. Wir danken Peter von Gunten, Lisa Faessler und Fredi Murer für die Zusammenarbeit.

Peter von Gunten

Ich mache dem Publikum in meinen Filmen ein Angebot: «Jetzt bist Du der Fremde, schau mal, wie Du damit zurechtkommst».

D.D.: Wie würdest Du die einzelnen Filmgattungen: Reportage, Dokumentarfilme und ethnographische Filme voneinander abgrenzen?

P.v.G.: Ich kann kaum eine exakte Trennung zwischen den einzelnen Gattungen machen. Die Reportage unterscheide ich vom Dokumentarfilm. Reportagen reagieren auf ein Ereignis, ohne eine Autorenschaft damit zu verbinden. Natürlich ist immer eine indirekte Autorenschaft durch die Wahl der Bilder vorhanden, die gemacht wurde. Der Dokumentarfilm hingegen ist für mich etwas von Grund auf subjektiv Gestaltetes, genau so wie der Spielfilm, hat aber nicht die gleichen Bedingungen zu erfüllen. Weder der Dokumentarfilm noch die Reportage sind objektiv oder authentisch. Es ist die Frage nach der Filmsprache und der Durchschaubarkeit der Absicht des Autors. Welche Wahl hat er getroffen? Wie ist er auf die Menschen zugegangen, usw.?

B.E.: Was verstehst Du unter ethnographischem Film?

P.v.G.: Der ethnographische Film steht für mich im Zusammenhang mit der Ethnologie, und Ethnologie ist, so wie ich es im Amazonas und in Afrika beobachtet habe, ein eurozentrischer von Weissen definierter Forschungszweig. Ich habe immer Mühe gehabt, mich für die Arbeit von Ethnologen zu interessieren, obwohl ich oft froh gewesen bin, dass ethnologische Quellen überhaupt existieren. Trotzdem finde ich das System, dass wir Weisse andere Menschen erforschen, eher fragwürdig. Es sollte ein Gleichgewicht zwischen Nehmen und Geben bestehen.

B.E.: Du hast zahlreiche Filme in der Dritten Welt gedreht und sie hier gezeigt. Was ist Dein Anliegen in Deinen Filmen?

P.v.G.: Das hat sich sehr geändert. Früher wäre es einfach gewesen, darauf zu antworten. Zur Zeit der 68er Bewegung machten wir Thesenfilme, die verknüpft waren mit der Hoffnung auf eine neue Aufklärungszeit. Wir glaubten, dass der Film im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Prozess zu sehen sei und auf diesen einwirke. Die Leute waren hungrig nach solchen Filmen. Sie erhielten dadurch eine gewisse Eigendynamik und erfuhren eine Überbewertung. Heute kann ich den Zweck meiner Filme nicht mehr so genau umschreiben. Ich möchte einfach meine Sichtweise und meine Erfahrungen in dem Medium, das ich am liebsten habe, dem Film, zum Ausdruck bringen. Nicht mehr und nicht weniger.

B.E.: Da Du Filme von anderen Kulturen zeigst, stehst Du vor der Problematik der Vermittlung des Fremden. Wie versuchst Du, das Fremde zu vermitteln?

P.v.G.: Das hat sich im Laufe der Zeit ebenfalls geändert. Am Anfang machte ich Filme über den Einfluss, den wir Europäer und die Nordamerikaner auf die Dritte Welt haben. Die Menschen dort, die Opfer unserer Politik, hatten in den Filmen kein Eigenleben. Durch ihre Abbildung erfuhr man zwar etwas über ihr Schicksal und ihr Leben, aber das Ziel war, über uns und unsere Rolle in der Dritten Welt zu sprechen und nicht über die Dritte Welt. Durch die intensive Auseinandersetzung mit unseren Filmen und mit der Haltung, die Europäer gegenüber diesen Menschen hatten, begann ich, meine Rolle als Filmemacher zu reflektieren. Die Erfahrungen aus *Bananera Libertad* haben mir gezeigt, dass ich so nicht mehr filmen will. Beim nächsten Film, *Die Bauern von Mahembe*, bei dem ich Produzent war und Marlies Graf Regie führte, achteten wir darauf, dass die Menschen in ihrer eigenen Sprache redeten und hielten uns mit dem Kommentar zurück. Das war der erste Schritt in Richtung Zusammenarbeit mit den Gefilmten. Es war aber immer noch keine direkte Kulturauseinandersetzung. Kulturauseinandersetzung bedeutet für mich nicht ein blosses Interesse an den Leuten, sondern ein-Sich-in-Frage-stellen-Lassen von einer anderen Kultur. Nach *Bauern von Mahembe* habe ich gesagt, dass unbedingt immer eine Kopie des Films zu den Leuten zurückgebracht werden muss. Sie können sie dann kritisieren, für ihre Arbeit einsetzen oder wegwerfen. Aber ich wollte wissen, in welchem Verhältnis meine Arbeit zu ihnen steht. Bei *Terra Roubada* verzichtete ich auf die direkte Befragung und liess die Leute einfach sprechen. In der Gestaltung benutze ich natürlich meine eigene Sprache, aber ohne Kommentar. Auf Grund der Erkenntnis, dass die Filme nicht mehr wie bisher gestaltet und vor allem kommentiert werden durften, veränderten die Filmemacher teilweise ihre Einstellung. Bei den Fernsehanstalten war diese Einstellungsveränderung nur ein Alibi. Die haben den Leuten einfach das Mikrofon hingehalten. Das war dann die Aussage der Betroffenen. Das schöne Wort «Betroffene» kam ins Spiel. Das war und ist heute noch eine Perversion der ursprünglichen Haltung.

Nach *Terra Roubada* beschloss ich aus ethischen Gründen, keine Filme in der Dritten Welt mehr zu machen. Das war eine intellektuelle Entscheidung. Aber meine Zweifel wurden von den Menschen, die bei *Terra Roubada* mitgearbeitet haben, rasch korrigiert. *Terra Roubada* wurde von den brasilianischen Mitarbeitern für die Öffentlichkeitsarbeit stark eingesetzt. Sie konnten meine Bedenken, keinen Film mehr zu machen, überhaupt nicht verstehen. Während sie um ihre Existenz kämpften, machte ich mir ethische Überlegungen, ob ich wieder dorthin gehen darf oder nicht.

B.E.: Hättest Du nicht mehr ethische Bedenken gehabt, wenn Dein Film nicht von den Beteiligten in ihrer Kirchenarbeit eingesetzt worden wäre?

P.v.G.: Ja, wahrscheinlich schon. Die ethische Basis bildet für mich die Zusam-

menarbeit, die Beteiligung der Menschen am Prozess des Films, die Möglichkeit der Selbstdarstellung und auch eines Vetorechts. Eine zentrale Frage ist, ob ein Film falsche Hoffnungen, die er nicht erfüllen kann, auslöst. Wenn z.B. eine Staumauer gebaut wird und 70'000 Menschen vertrieben werden, und ein Film darüber gemacht wird, der zu keiner unmittelbaren Veränderung führt oder führen kann. Diesen Punkt muss man mit den Menschen unbedingt diskutieren und erarbeiten. Heute will ich mir aber auch die kulturelle Auseinandersetzung nicht mehr ersparen.

Bei den Dreharbeiten zu *Terra Roubada* lud mich ein brasilianischer Mitarbeiter zu einem *Candomblé* (Afro-brasilianisches Ritual) ein. Nun konnte ich eine Sache nicht von der humanitären oder intellektuellen Seite angehen. Ich war plötzlich mitten drin. Ich hatte zehn Jahre Filme gedreht, ohne mich der kulturellen Auseinandersetzung persönlich auszuliefern. Es hatte nicht in unser soziokritisches Konzept gepasst. Das hat mich natürlich stark beschäftigt und zu einer Veränderung meiner Einstellung geführt. Bei *Vozes da Alma* bin ich dann wirklich eingetaucht. Das hat mich verändert und wiederum zu einem neuen Filmstil geführt, der sehr wenig verstanden wurde. Die Lebensart der Menschen setzt sich in meiner Arbeitsweise um. Ich könnte heute nicht mehr einen Arbeitsstil wählen, der nicht mit dem Rhythmus der Menschen im Einklang steht. Das ist für den Zuschauer hier manchmal schwierig zu akzeptieren. Wenn ich eintauche in eine Kultur, wird die Diskrepanz zwischen mir und der Kultur kleiner, wächst jedoch zum Zuschauer. Auch bei diesem Film verzichtete ich auf einen Kommentar, weil ich mich geweigert habe, alles zu erklären. Ich mache dem Publikum ein Angebot: «Jetzt bist Du der Fremde, schau mal, wie Du damit zurechtkommst». In *Vozes da Alma* betrachtet der Zuschauer nicht das Fremde, sondern er ist der Fremde. Um das Fremde zu vermitteln, muss man sich zuerst einmal Klarheit darüber verschaffen, wer man ist. Sich über diese Rolle Gedanken zu machen, scheint mir wichtig. Ich weigere mich heute, uns Weissen zu viele Hilfen zu geben.

B.E.: Ich bin erstaunt, wie viele Deiner Vorstellungen den Forderungen, wie sie an den Ethnofilm gestellt werden, entsprechen. Wieso herrschen so viele Vorurteile gegenüber dem Ethnofilm?

P.v.G.: Weil man sie nie zu sehen bekommt. Es wäre schön, wenn diese Filme mehr an Festivals, im Kino oder im Fernsehen gezeigt würden.

B.E.: Wie siehst Du die Zukunft des ethnographischen Films?

P.v.G.: Die Kulturvermischung wird diese Frage eigentlich überflüssig machen. Man muss das Feld des ethnographischen Films erweitern, so dass er alle Lebensbereiche wie z.B. Gewalt in der Familie einbezieht, sonst besteht die Gefahr, dass er bei einem antiquierten Forschungsfeld, wie die traditionell ethnographischen Filme zeigen, stehenbleibt. Ich habe z.B. die Filme Dunlops unheimlich toll gefunden. Er kannte alle Aborigines, war in einer Familie integriert, aber die Wirklichkeit hatte seine Filme überholt.

B.E.: Vermehrt sind Dokumentarfilme und gelegentlich auch ethnologische Filme im Fernsehen zu später Stunde zu sehen. Welche Chancen hat der Dokumentarfilm in den Massenmedien?

P.v.G.: Das Schweizer Fernsehen kämpft immer mehr gegen die Konkurrenz der ausländischen Anstalten. Es wird nach der prozentualen Einschaltquote geurteilt. Von da her sehe ich keine rosige Zukunft für den Dokumentarfilm. Er erreicht keine hohen Einschaltquoten. Das Publikum wird in seiner Mehrheit nicht in Gruppen definiert, d.h. am Montag das Publikum für den Dokumentarfilm, am Dienstag laufen

die Spielfilme, am Mittwoch ist Sport usw. Nicht die «Publikümer» ergeben die Mehrheit, sondern das immer gleiche Publikum, ein Segment von 20 bis 30 %, vielleicht 40 % der potentiellen Zuschauer. Der andere Faktor sind die Reportagen, die der Aktualität nachrennen. Niemand interessiert sich für Brasilien, wenn nicht einige tausend Kinder umgebracht werden oder an Hunger sterben. Das ist die Perversität des Mediums. Der Dokumentarfilm ist ähnlich wie die Ethnologie ein träges Medium. Die Reportage ist ein schnelles Medium, und wegen der nahen Verwandtschaft ist das eine des anderen Tod. Es könnte sein, dass die schnelle Entwicklung den Tod für die Ethnologie bedeuten könnte. Man forscht und nach zwei Jahren hat sich die Situation wieder verändert.

Lisa Faessler

Entscheidend, finde ich, ist die Haltung zu den Menschen aus einem andern Kulturkreis. Man kann überall Verbindungen zwischen uns und den anderen ziehen. Es gibt aber auch eine Schranke, von der aus Dinge aus unserer Sicht nicht mehr nachvollziehbar sind. Man sollte mit beidem arbeiten.

B.E.: Wie würdest Du Deine Filme bezeichnen? Als Dokumentarfilme oder ethnographische Filme?

L.F.: Ich halte nicht sehr viel von Systematisierungen, Einteilungen in Fachgebiete etc. von Filmen. Als Filmemacherin unterscheide ich Spielfilme und Dokumentarfilme. Bei dem einen orientiert man sich an einem Drehbuch, das filmisch umgesetzt wird, beim anderen an einem Konzept, das man sich auf Grundlage einer Recherche in einer realen konkreten Situation erarbeitet hat. Innerhalb dieser Ausgangspunkte, denke ich, gibt es viele Varianten, verschiedene Methoden, Filme zu machen. Allesamt können einen dokumentarischen und ethnologischen (kulturvergleichenden) Charakter aufweisen.

Eine wichtige Rolle spielt heute auch die - ich sag mal - visuelle Berichterstattung. Ich denke da an *news*, Reportagen, *features* etc., die über den Bildschirm flimmern. Auch diese können dokumentarische und ethnologische Elemente haben. Könnte es sein, dass vor allem die Ethnologen immer wieder versuchen, den ethnographischen Film definieren zu wollen?

B.E.: Aber Du hast zwei Filme im Amazonas gemacht, in einer fremden Umgebung und über eine fremde Kultur. Wenn nun diese Filme gezeigt werden, musst Du Dir doch im klaren sein, was Du vermitteln willst?

L.F.: Für mich geht es weniger um den Vergleich von Kulturen, sondern eher darum, dass es das Anderssein gibt. Es fällt uns - so denke ich - schwer, dies zu akzeptieren. Wir haben die Tendenz, das Andere fast automatisch zu interpretieren, ohne uns selber in unserer Kultur und deren Methoden in Frage zu stellen. Der Amazonas ist weit weg, das stimmt, und die indianischen Kulturen unterscheiden sich von unserer Lebensweise. Heute, wo ganze Völkerwanderungen in Form von Flüchtlingen im Gange sind, und heutzutage, wo Reisen nur noch eine Geldfrage ist, rücken die kulturellen Unterschiede vielleicht geographisch gesehen näher. Interessant erscheint mir jedoch, in welcher Hierarchie man nebeneinander lebt oder glaubt leben zu müssen. Sollte dieser Aspekt in das Raster der Ethnologie passen, wäre

möglicherweise mein Anliegen in meiner Arbeit auch ein ethnologisches, und es könnte auch ein Film zur Schweizer Realität sein.

B.E.: Du hast doch zwei sehr spezielle Filme gemacht mit spezifischen Themen, *Shuar* und *Die letzte Beute*, in denen Du den ZuschauerInnen etwas von einer fremden Welt vermitteln wolltest.

L.F.: Ja, in diesen Filmen kommen zwei unterschiedliche Ansätze von mir zum Ausdruck. *Shuar* war eine Liebeserklärung an die Shuar. Die Priorität lag in der Darstellung ihres Weltbildes. Ich habe am meisten bewundert, dass die Shuar noch ein Weltbild haben können, das so anders aufgebaut ist als unseres und das nicht adaptiert werden kann. Bei der *Letzten Beute* bin ich von einer anderen Problematik ausgegangen. Es ging darum zu zeigen, was für Auswirkungen es haben kann, wenn unser Weltbild, unsere Religion, unser christliches Denken exportiert wird.

B.E.: In diesem Sinne möchtest Du bei uns einen Bewusstseinsprozess auslösen?

L.F.: Ja, es wäre schön, wenn das klappen würde, gerade jetzt, wo die 500-Jahrfeier der Entdeckung Südamerikas kommt, sollten wir darüber nachdenken, was Missionierung damals war und heute ist.

B.E.: Wie gehst Du denn im filmischen Prozess mit dem Fremden um, und wie vermittelst Du es dem Publikum?

L.F.: Ich möchte auf meinen Film *Die letzte Beute* zurückkommen. Der Film ist eigentlich einfach, aber es ist anstrengend gewesen, das Fremde der Menschen untereinander zu erfassen versuchen. Zwischen dem Schamanen und dem Pastor sind Welten, und sie selbst akzeptieren das gegenseitige Anderssein nicht immer. Die Methode, das Fremde bildhaft zu umschreiben, ist eigentlich abhängig von den Leuten, durch die es dargestellt wird. Ich habe immer wieder versucht, den unterschiedlichen Ansichten der Menschen vor allem durch Rückfragen gerecht zu werden.

B.E.: Filme, die in der Dritten Welt gedreht wurden, stehen oft unter dem Verdacht des Exotismus bzw. der visuellen Ausbeutung. Wie siehst Du das?

L.F.: Der Begriff der Exotik gehört zu unserer Kulturgeschichte. Seit es Handelsleute gibt, wurden Menschen aus der Dritten Welt ausgestellt. Bevor die Photographie und das Fernsehen erfunden worden sind, fand das Exotische sein Publikum in der Schaustellerkunst der Wandersleute. Ich denke, das war eine Form von Rassismus, aber wir müssen uns klar sein, dass das zu unserer Geschichte gehört.

Entscheidend, finde ich, ist die Haltung zu den Menschen aus einem fremden Kulturkreis. Man kann überall Verbindungen zwischen uns und den anderen ziehen. Es gibt aber auch eine Schranke, von der aus Dinge aus unserer Sicht nicht mehr nachvollziehbar sind. Man sollte mit beidem arbeiten. Denn die Tatsache, dass man etwas nicht versteht oder missversteht, ist ein Ausdruck des Anderssein. Man muss das Fremde auch stehen lassen können, es anerkennen, ohne es vielleicht begriffen zu haben oder es ständig erklären zu wollen.

Ich selber frage mich manchmal, wie sinnvoll wir unser Leben hier gestalten? Geld verdienen und Geld ausgeben. Leben andere Menschen vielleicht sinnvoller als wir? Solche Fragen könnten Brücken schlagen.

B.E.: Wie siehst Du die Zukunft des Dokumentarfilms und seine Rolle in den Massenmedien?

L.F.: Ich glaube nicht, dass ich die geeignete Person bin, Zukunftskonzepte darzulegen.

Ich denke aber schon, dass sich in den elektronischen Medien, also auch in der

Fernsehlandschaft, interessante Herausforderungen auch im dokumentarischen Bereich stellen können. Als Filmemacherin muss man sich heute zwangsläufig fragen, wie man mit den neuen Entwicklungen in der Medienlandschaft, der Vernetzung, den Satelliten usw. mithalten kann. Aber es wird wieder undemokratisch ablaufen. Ich selber aber hätte keinerlei Rezept, wie solche Vernetzungszentralen demokratisiert und ein wenig entkommerzialisiert werden könnten. Vielleicht benötigen wir dazu auch neue Widerstandsformen.

Und was den alten «Dok-Film» betrifft, so sehe ich durchaus eine Chance, dass er sich im Kino wieder etablieren kann, nämlich dann, wenn unser Kulturkonsum auf die Reflexion der eigenen Kultur umkippen könnte. So würden wir uns zum eigenen «Ethno-Objekt» machen, und das liegt wohl im Zuge der postmodernen Weltanschauung.

Fredi Murer

Im Zusammenhang mit meinen Filmen meine ich mit «ethnographisch» das genaue Hinsehen und Hinhören auf unsere Alltagskultur und auf unsere «Dritte Welt» im eigenen Land oder auch auf scheinbar Normales, das mir als fremd oder befremdend erscheint.

D.D.: Wie würdest Du Deine Filme am ehesten bezeichnen? Als Dokumentarfilme oder ethnographische Filme?

F.M.: Am ehesten als Filme. Ich habe zwar sogenannt experimentelle, dokumentarische und fiktionale Filme gemacht, aber irgendwie habe ich mich immer dagegen gesträubt, meine Filme in Gattungen einzuteilen oder auf Themen zu reduzieren. In meinen Dokumentarfilmen sind auch fiktive und in den Spielfilmen dokumentarische Elemente vorhanden. Ich bin ein Verfechter der un-reinen Form. Ich habe eine Schwäche für Fehler und das Paradoxe.

Ich sehe allerdings auch einen Unterschied zwischen *gefundenen* Menschen im Dokumentarfilm und *erfundenen* Menschen im Spielfilm. Im Dokumentarfilm sind für mich die Darsteller vor der Kamera zugleich Co-Autoren und Schauspieler. Wenn sie Geschichten erzählen, investieren sie ihre ganze seelische Substanz, ihr Wissen, ihre physische Präsenz. Oft ist das, *was* sie sagen und *wie* sie es sagen, so genial und poetisch, dass ich kaum einen Schauspieler wüsste und schon gar keinen Autor, der solche Monologe schreiben bzw. spielen könnte. Selbstverständlich ist der Filmemacher an diesem kreativen Klima massgeblich beteiligt, und insofern ist die Regiearbeit beim Spielfilm und die Klimaherstellung beim Dokumentarfilm nicht unähnlich. So gesehen sind Spielfilme immer auch Dokumentarfilme über die Schauspieler.

Auch durch die Verarbeitung des gedrehten Rohmaterials entsteht beim Dokumentarfilm ein gewisses Mass an Fiktionalität. Durch die Gleichzeitigkeit von bestimmten Bildern und Texten entsteht etwas Drittes, durch die Montage und Verwendung von Musik benützt man dieselben dramaturgischen Mittel wie beim Spielfilm. Umgekehrt habe ich z.B. für die genaue Schilderung des bäurischen Lebens in *Höhenfeuer* Recherchen gemacht, die von den kleinsten Handreichungen über das Fangen von Schermäusen bis zur Ausdrucks- und Redeweise der Bauern dieser Gegend reichten.

In diesem Sinne hat *Höhenfeuer* auch eine dokumentarische oder eben ethnographische Dimension.

D.D.: Obwohl Du Dich gegen eine Einteilung in Gattungen des Films sträubst, bezeichnest Du Deine Filme gelegentlich als ethnographisch?

F.M.: Ich habe den Begriff «ethnographisch» im Zusammenhang mit meinen Filmen verwendet, lange bevor die Ethnologie zur «Mode» wurde. Mode ist vielleicht etwas hart gesagt. Grundsätzlich finde ich das zunehmende Interesse an der Ethnologie eine gute Sache. Durch die Durchmischung der Völker und Kulturen und die Tendenz ethnischer Minderheiten zu mehr Autonomie, hat sich weltweit und auch hier in der Schweiz, das politische Klima radikalisiert. Ein vertieftes Verständnis für andere Kulturen und Völker kann zur Überwindung des latenten oder offenen Rassismus beitragen.

Im Zusammenhang mit meinen Filmen meine ich mit «ethnographisch» das genaue Hinsehen und Hinhören auf unsere Alltagskultur und auf unsere «Dritte Welt» im eigenen Land oder auch auf scheinbar Normales, das mir als fremd oder befremdend erscheint.

Als der Film *Wir Bergler in den Bergen* ... anno 1975 an der Universität Basel vorgeführt wurde, haben die damaligen Volkskunde-Professoren das Medium Film als mögliche Methode, um volkskundliche Forschung zu betreiben, als unseriös schlechthin und unbrauchbar abgelehnt. Ich wiederum habe ihre Fragebogenmethode in Frage gestellt, da ich schon damals Mühe hatte, die Quersumme der angekreuzelten Ja-oder-Nein-Antworten, die sie mit roten Socken von Stalltür zu Stalltür zusammentrugen, als wissenschaftliche Arbeit zu betrachten. Jedenfalls kamen wir uns gegenseitig als Exoten vor.

Wie gesagt, interessiert mich an der Ethnologie nicht in erster Linie die Wissenschaftlichkeit, sondern die sensibilisierende Sehweise, auch um gesellschaftliche und politische Zusammenhänge transparenter und verstehbarer zu machen. Wenn z.B. im Film *Der Grüne Berg* die betroffenen Bauern über das Problem der Entsorgung radioaktiver Abfälle reden, erfährt der Zuschauer gleichzeitig über das Bild einiges über ihren geographischen Lebensraum, ihre Wohn-, Arbeits-, und Familiensituation. Diese ethnographische Dimension - wie ich es nenne - ist für mich als Filmemacher von zentraler Bedeutung.

D.D.: Gab es auch Wissenschaftler oder Ethnologen, die Deine Arbeit als Filmemacher beeinflussten?

F.M.: Paolo Freires Buch *Pädagogik der Unterdrückten* hat mir für meine dokumentarische Filmarbeit entscheidende Impulse gegeben. Ich habe dank dieser Lektüre über das Verhältnis zwischen dem Filmenden und den Gefilmten nachdenken müssen, d.h. auch über das Verhältnis von Geben und Nehmen. Daraus resultierte, dass ich meine Filme nicht *über*, sondern *mit* den Leuten machte. Nicht von oben herab als Besserwisser oder Darüberstehender, sondern auf der gleichen Augenhöhe wie diejenigen, die vor der Kamera stehen.

Ein zweites Buch, das mein Filmerbewusstsein erweitert hat, war Georges Devereux' Buch *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*. Es hat mich von der Objektivismusgläubigkeit erlöst oder befreit und mich dafür sensibilisiert, nicht nur das Verhalten des Objekts vor der Kamera, sondern auch alle vom Filmteam hervorgerufenen «Störungen» und vor allem auch mein beeinflussendes Verhalten als sogenannter Regisseur zu analysieren und zu reflektieren. «Cinéma vérité»

erschien mir plötzlich als verlogener, irreführender Begriff. Für mich ist ein Dokumentarfilm gleichzeitig Frontscheibe und Rückspiegel, d.h. in Wahrheit sagt er mindestens soviel aus über das Subjekt hinter der Kamera, wie über das Objekt vor der Kamera.

D.D.: Was ist Dein Anliegen in Deinen Filmen, und an wen richten sie sich?

F.M.: Frei nach Devereux suggerierst Du mit Deiner Frage, dass ich als Filmer ein Anliegen und ein Zielpublikum zu haben habe. Möglicherweise ist also meine Antwort von der Angst mitbestimmt, Deine noblen Ansprüche enttäuschen zu müssen. Eigentlich müsste ich erschreckt zurückfragen: sieht man es denn meinen Filmen nicht an, was mein Anliegen ist und an wen sie sich richten? Für diejenigen, die lieber Interviews lesen als ins Kino gehen, kann ich es ja zu erklären versuchen. Für mich gibt es eigentlich nicht gute und schlechte Anliegen oder Themen, sondern nur gute und schlechte Filme. Mein allererstes Anliegen ist also, gute Filme zu machen. Neben diesem Ehrgeiz sind allerdings noch einige andere Seiten meiner Seele am Werk; z.B. diejenige des Aufklärers und vielleicht sogar des Moralisten, auch die des Geschichtenerzählers und Vermittlers, und nicht zuletzt die des politischen Hofnarrs, des Schlitzohrs und des Unterhalters. Ich richte meine Filme theoretisch immer an die grosse Mehrheit, aber in der Praxis wird daraus meistens eine mehr oder weniger verschwindende Minderheit. Grundsätzlich spielt sich der Film für mich im Dreieck ab: Filmer, Gefilmte und Zuschauer. Ich finde es höchst legitim, für Minderheiten Filme zu machen, wie ich es ehrenswert finde, für Mehrheiten Filme zu machen. Was ich nicht mache, ist, hinter vermeintlichen Mehrheitsbedürfnissen herzukriechen.

D.D.: Wie vermittelst Du das Fremde oder das Andere in der eigenen Kultur?

F.M.: Ein Rezept habe ich sicher nicht. Aber vielleicht müsste ich zuerst den Begriff «fremd» etwas einkreisen, um herauszufinden, was damit gemeint sein könnte. Grundsätzlich ist mir mal alles fremd, was mir nicht vertraut ist, z.B. die Innenseite der Universität oder der Arbeitsalltag in einer Fabrik, den ich nur vom Hörensagen oder aus Filmen kenne. Was mir fremd erscheint, ist meistens von einer Mischung aus Neugier und Angst besetzt. Um es nun filmisch vermitteln zu können, muss ich mich mit dem Fremden vertraut machen. Wenn ich z.B. mit filmischen Absichten zu den Berglern in die Berge gehe, tue ich dies im Bewusstsein, dass ich für sie der Fremde bin. Durch die Zeit, die ich mit ihnen verbringe, auch Recherchen genannt, verwandelt sich das Fremde oder Andere in der eigenen Kultur in gegenseitige Vertrautheit. Indem ich diesen Prozess mit filmischen Mitteln sichtbar und fühlbar zu machen versuche, vermittle ich dem Zuschauer über die Identifikation mit mir, bzw. mit meinem Bild- und Tonausschnitt, sowohl das Fremde des Berglerdaseins, wie auch meine Fremdheit als Filmer bei den Berglern.

Wie gesagt, ich fröne da keiner Theorie und verlasse mich auf meinen guten Geschmack. Ich kann auch das Fremde fremd sein lassen, ich bin sicher kein bekehrender Missionar und auch kein Eroberer und Trophäensammler. Meine Energie als filmender Vermittler schöpfe ich daraus, dass ich in erster Priorität immer *für* und nicht *gegen* etwas zu arbeiten versuche.

D.D.: Filme, die in der Dritten Welt gedreht werden, stehen oft unter dem Verdacht des Exotismus und der visuellen Ausbeutung. Wie siehst Du das?

F.M.: Ich selber habe mich bis jetzt diesem Verdacht nie aussetzen müssen, weil ich in der sogenannten Dritten Welt nie einen Film gedreht habe, nicht einmal in

Europa, ausserhalb der Schweizergrenze. Ich bin mehr oder weniger bei den Eskimos und Indianern im eigenen Land geblieben. In abgeschwächter Form stellen sich diese Fragen aber auch hier. Filme über Minderheiten, Randgruppen, Aussenseiter und Künstler sind in diesem Sinne auch eine Art «Dritt-Welt-Filme».

Wahrscheinlich müsste man den Verdacht auf Exotismus und Ausbeutung bei Filmen über die Dritte Welt jeweils an ihrem eigenen Anspruch und an der Absicht der Filmemacher messen bzw. daran, wer oder was dabei zu Schaden kommt. Filme im Stil von Swissairkalendern disqualifizieren sich meiner Meinung nach selber, aber als Ware lassen sie sich offenbar besser verkaufen. Wenn solche Filme am Fernsehen den Massentourismus in diese Länder ersetzen würden, wäre dies zumindest ein guter Dienst an der kranken Natur. Schwerwiegender als die visuelle Ausbeutung finde ich eigentlich die inhaltlichen Verkrümmungen der filmischen Mittel zu ideologischen und wirtschaftlichen Zwecken.

Dem Exotismus ist übrigens gar nicht so leicht zu entgehen. Wenn ich mich an meine Reise durch Indien erinnere, wo ich zwar nur ein Skizzenbuch führte und Töne sammelte, so muss ich gestehen, dass meine schweizerisch geprägten Sinne von diesem permanenten visuellen und akustischen Reichtum buchstäblich überschwemmt wurden. Insofern war für mich als alpenländischer Berufs-Voyeur diese Exotik eine realexistierende Tatsache, während für einen dort lebenden Inder diese genau gleiche Wirklichkeit banaler Alltag ist. Exotik ist also auch eine Frage der Optik, und zwar sowohl für den Filmenden wie für den Zuschauer. Einem indischen Ureinwohner würden vermutlich unsere banalen Migros-Märkte auch exotisch vorkommen.

Ab und zu gelingt es einem Film, durch die exotische Oberfläche hindurch zum Existentiellen vorzustossen. In solchen Fällen löst sich der Verdacht auf Exotismus meist schnell in nichts auf.

D.D.: Wie siehst du die Zukunft des Dokumentarfilms? Welche Rolle kann er in den Massenmedien heutzutage spielen?

F.M: In der Vergangenheit hat der Dokumentarfilm im Vergleich zum Spielfilm in der Kino- und der Mediengeschichte eine eher marginale Rolle gespielt. Er hat sich in der Regel auf spezifische Interessengruppen gestützt und gerichtet, nicht auf die Massen. Das ist auch heute so und wird in Zukunft kaum anders sein. Vielleicht vergleichbar mit der Gattung Fachliteratur, hat auch der Dokumentarfilm seine noble Berechtigung darin, dass er nicht nur konsumiert, sondern auch gebraucht wird. Zukünftige Historiker werden, falls sie auf die Füsse gefallen sind, ebenso lang in der Cinemathèque sitzen müssen wie im Lesesaal. Vielleicht ist der Dokumentarfilm durch sein Image als Gebrauchsartikel, für Kinogänger eine Art «schwach filmaktive Ware», dafür für Filmliebhaber umso «langlebiger».

Dass Dokumentarfilme im normalen Kinoprogramm erscheinen, war und ist eine seltene Ausnahme. Die Gründe sind vielfältig und hier nicht gefragt, aber in der Antwort auf Deine erste Frage angedeutet.

Wenn er öffentlich stattfindet, dann am Fernsehen. Und paradoxerweise wird ausgerechnet das Fernsehen in zunehmendem Masse zum Todfeind des Dokumentarfilms. Durch die starren, streng gerasterten Programmstrukturen mit vorgegebenen Zeiteinheiten haben die Programm-Macher die zu sendende Ware kompatibel gemacht: d.h. die Füsse haben sich der Schuhgrösse anzupassen. Dazu kommt der geradezu neurotische und selbstauferlegte Zwang zur Ausgewogenheit der Programmverantwortlichen. Unter dem Vorwand der Einhaltung demokratischer Spielregeln wird genau das verhindert, was eigentlich die Substanz der Demokratie

ausmacht: Meinungsfreiheit und Meinungsvielfalt. Statt persönlichen Filmen, hinter denen ein Autor und eine entsprechende Haltung zu erkennen ist, sind pseudo-objektive Meinungseintöpfe gefragt. Der politische und wirtschaftliche Druck auf die Fernsehanstalten lässt die liberalen Kräfte auf allen Stufen der Hierarchie schleichend zu Leisetretern verkommen, die es allen recht zu machen haben. Noch gibt es löbliche Ausnahmen da und dort, aber auch diese finden in der Regel frühestens ab «Zehn nach Zehn» statt, wenn die Mehrheit der pflichtbewussten Mannen und Frauen bereits damit beschäftigt sind, sich flach zu legen.

So gesehen ist die beste Rolle, die der Dokumentarfilm in den Massenmedien heutzutage spielen kann, die kreative Unruhe.

Ich anerkenne zwar, dass zwischen dem Dokumentarfilm und dem Spielfilm ein Gattungsunterschied besteht, aber fatalerweise wird dieser vom Kinogänger und leider auch von der Mehrzahl der Filmkritiker einem negativ besetzten Qualitätsunterschied gleichgesetzt.

Ich wünsche mir für die Zukunft, dass man endlich diesen Filmgattungsrassismus überwindet, die hohe Fiktionalität und Poesie des Dokumentarfilms erkennt und in der Folge entsprechende Aufklärungsarbeit leistet, damit er auch dort stattfinden kann, wo er für mich auch hingehört, nämlich ins normale Kino.

Um es noch einmal gesagt zu haben: Es gibt für mich nicht gute oder schlechte Filmgattungen, sondern nur gute oder schlechte Filme.