

Gustav Deutsch (Wien)

## Augenzeugen der Fremde / Témoins oculaires de l'étranger Ein authentisches Filmexperiment

Mit 4 Abbildungen

### 1. Über den Zufall als Ursache und eine Freundschaft als Voraussetzung

Das erste Mal habe ich im Jahr 1981 eine Nacht und einen halben Tag in Figuig verbracht. Als Tourist ohne Auto wurde mir damals in Oujda (Nordostmarokko) die Einreise nach Algerien verweigert, und ich wurde 400 km „in die Wüste“ geschickt, um hier in Figuig zu Fuß über die – damals wie heute – nicht definierte Grenze zu gehen. Dieser kurze Aufenthalt hat gereicht, um in mir jene Faszination für diesen Ort zu erwecken, die mich dazu bewegte, seither in regelmäßigen Abständen für jeweils mehrmonatige Aufenthalte zurückzukehren.

Diese erste Nacht – wie alle weiteren bisher – verbrachte ich in einem kleinen, traditionellen Hotel mit dem bezeichnenden Namen *Sahara*. Den Schlüssel für das Zimmer Nr. 5 (später waren es dann Nr. 8 und Nr. 9) erhielt ich von einem jungen, dunkelhäutigen Berber mit dem Namen Mostafa. Mostafa sprach Französisch und ein wenig Englisch, und er schrieb meinen Namen in ein großes Buch mit vielen Spalten, dazu meine Heimatadresse, meinen Beruf, meine Paßnummer. Bei einer Tasse Tee, zu der er mich einlud, blätterte er im Buch zurück, um mir den Namen eines anderen Österreicherers vorzulesen, der auch schon hier genächtigt hatte. Touristen aus der ganzen Welt standen da in diesem Buch, sogar Japaner, die, wie Mostafa sagte, alle in der zweiten Hälfte des Monats Februar kommen, an jedem Tag einer, alle die gleiche Route fahren, alle Ethnologie studieren, alle den gleichen Reiseführer bei sich tragen, in dem er, Mostafa, namentlich erwähnt ist. Bis auf einen Willkommensgruß, mit dem er sie beim 17-Uhr-Bus empfängt, spräche er kein Japanisch, sagte Mostafa, aber er ließe sie in ein kleines Heft Nachrichten auf Japanisch für die nachfolgenden Japaner schreiben, Tips für den Umgang mit den lokalen Behörden und für den Grenzübertritt nach Algerien.

Damals hatte er, Mostafa, noch keinen eigenen Paß. Den erhielt er erst sechs Jahre später; und bis zu jenem

Moment am 1. Dezember 1992, an dem in der Österreichischen Botschaft in Rabat der Visastempel hineingestempelt wurde, fanden sich nur die Stempel des benachbarten Algerien auf den vielen leeren Seiten. Nein, er hatte keinen Bruder, keinen Onkel, nicht mal einen Cousin in Frankreich, und die vielen Touristen aus dem Buch im Hotel *Sahara* schickten zwar Ansichtskarten von ihren schönen Städten auf der ganzen Welt, aber für eine Einladung dorthin reichte die Urlaubsbekanntheit von wenigen Tagen nicht aus.

Für die Generation vor ihm war es noch leichter, ins Ausland, und da bevorzugterweise nach Frankreich, zu gehen, einen Job zu finden, und mit dem in der Fremde verdienten Geld die Frau und die Kinder in der Heimat zu ernähren, und sich vielleicht im Laufe der Jahre mit den zurückgelegten Devisen ein Grundstück zu kaufen, außerhalb der traditionellen Oasengrenzen, und Jahr für Jahr eine Mauer, eine Decke, ein Zimmer eines Hauses zu bauen, um darin später als Rentner mit einer Pension aus dem Ausland seinen Lebensabend zu verbringen. Viele waren zur Emigration gezwungen worden, als durch die von den Franzosen gezogene Grenze die besten, fruchtbarsten Gärten in Algerien zu liegen kamen und Algerien später als Reaktion auf die Besiedlungspolitik Marokkos in der ehemaligen Spanischen Sahara (Westsahara) die Nutzungsrechte für diese Grundstücke untersagte. Auch Mostafas Familie hatte den Großteil ihrer Gärten in diesem Teil, und nur die Schmiede des Großvaters, die der Vater in eine Motorradwerkstätte umgebaut hatte, sicherte fortan das Überleben. Nach dem frühen Tod des Vaters übernahm Mostafa als zweitältester Sohn die Schmiede und richtete eine Fahrradreparaturwerkstätte ein. Diese und seine Tätigkeiten im Hotel sowie kleine Schmiedearbeiten sind heute seine Lebensbasis.

Im Laufe der letzten 13 Jahre ist Mostafa für mich ein Freund geworden, durch den ich viel von seinem Heimatort und dem Leben in diesem kennenlernen konnte. Sein Wunsch, einmal nach Europa reisen zu können und mein Wunsch, ihm meine Heimat zu zeigen, ließen das Projekt eines gemeinsamen Films reifen.

## 2. Über die Exotik als Klischee und die „Wahr“nehmung als Chance

Es sollte kein Film von jemand über jemand werden, kein Film, der die Geschichte eines Nordafrikaners bei seinem ersten Besuch in Europa erzählt, kein Film, der die Personen vor die Kamera stellt und sie beobachtet oder erzählen läßt. Es sollte ein Film werden, der die Kamera als Instrument für die Wahrnehmungen des Einen wie des Anderen, wechselseitig im jeweils anderen Heimatort, einsetzt. Ein Film als Experiment für die Zusammenarbeit zweier sehr unterschiedlicher Menschen aus sehr unterschiedlichen Ländern und Kulturen.

Im ersten Förderungsansuchen an das *Bundesministerium für Unterricht und Kunst*, im November 1991, schrieb ich zum Inhalt des geplanten Films:

„Seit meiner Kindheit habe ich mir eine Oase als palmenumwachsenen kleinen See mit ringsherum nichts als Sand vorgestellt. Erst als ich vor 10 Jahren das erste Mal eine Oase besuchte, mußte ich feststellen, daß mein Bild nicht stimmt. Ähnlich erging es mir mit fast allen jenen meist exotischen Fernwehbildern, die in mir von Kinderbüchern, Reiseprospekten und Geldscheinmotiven fest eingepägt sind. Nicht wenig erstaunt war ich, als ich in vielen nordafrikanischen Kaffeehäusern schneebedeckte Berggipfelloandschaften mit Almhütten und Bergseen entdeckte, die mir sofort als Pendant zu meinen Oasenbildern jene Scheinidentität vor Augen führten, die sich weltweit ein Volk von einem anderen Land, einer anderen Kultur, einem anderen Volk macht, und die ebenfalls weltweit als Kulisse für die Fremden aufrechterhalten wird, um „Ent“täuschungen zu vermeiden. Mir haben gerade diese „Ent“täuschungen aber erst die Augen geöffnet, und jeder Fremde, dem es um mehr als die Erfüllung von Klischees geht, der den Aufenthalt in der Fremde als Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit dem Unbekannten und als Chance zum gegenseitigen Kennenlernen und Verständnis versteht, kann erst durch das „Wahr“nehmen authentischer, persönlicher Bilder fremde Menschen und Kulturen ernst nehmen, und vielleicht einen Beitrag zu einem der wichtigsten Themen unserer Zeit, der Völkerverständigung und Integration leisten.“

Um die Suche und das Festhalten solcher authentischer, persönlicher Bilder der Fremde geht es bei diesem Filmexperiment. Über die Vorgehensweise schrieb ich weiters:

„Während eines zweimonatigen Aufenthalts in der Oase Figuig, an der Grenze zu Algerien am Nordrand der Sahara gelegen, sollen jene Einstellungen gesucht und jene Aufnahmen gemacht werden, die in Summe jenes persönliche, authentische Bild der Kultur, der Landschaft, der Menschen in und um der Oase vermitteln, das ich seit 1981 in regelmäßigen Aufenthalten bisher gewonnen habe: Blicke eines Europäers in Afrika. Umgekehrt sollen in Wien von einem Afrikaner in der gleichen Vorgangsweise seine authentischen, persönlichen Bilder von der Stadt, ihren Menschen, ihrer Kultur und Architektur gefunden und aufgenommen werden. Die einzelnen Aufnahmen sollen alle exakt drei Sekunden lang sein, das ist jener Rhythmus, den der Mensch durchschnittlich einhält, wenn er im flüchtigen Blick, ohne zu beobachten, schweifend Eindrücke sammelt. Insgesamt sollen so schlußendlich je 300 Aufnahmen zu je 3 Sekunden (also insgesamt eine halbe Stunde) gesammelt und aufgezeichnet werden. Die Tonebene soll im wesentlichen ebenfalls authentisch, das heißt Original-Ton vor Ort sein.“ (vgl. *Abb. 1*)

Das Projekt wurde in der ersten Sitzung vertagt, da die eingereichten Unterlagen nicht ausführlich genug erschienen. (Später las ich auf einem der mir zurückgegebenen Unterlagen den Satz eines Jurors: Entstehen dabei nicht nur neue Klischees?)

Für die zweite Sitzung führte ich daher weiter aus:

„Wie Sie dem ursprünglichen Treatment entnehmen können, geht es um die Suche und das Festhalten sowie die anschließende Selektion

von authentischen, persönlichen Bildern der Fremde, als ein Beitrag zur Verständigung von Angehörigen verschiedener Herkunft und Kulturen. Die Kunst als ein Mittler zwischen verschiedenen Kulturen kann eine wesentliche Rolle im Prozeß eines globalen Verständnisses übernehmen. Der Abbau von Klischees und Vorurteilen, auch im Bereich der Kunst, das „Wahr“nehmen von Menschen, ihren Handlungen, ihrer Lebenssituation, ihrem Lebensraum ist eine wesentliche Voraussetzung für globales gegenseitiges Verständnis.

Reisen braucht Mut zum Verlassen von Vertrautem, heißt Grenzen überschreiten (auch persönliche – nicht nur räumliche) und sich in Gefahr begeben. Reisen heißt eindringen, heißt Konfrontation mit dem Unbekannten. Die Reise, verstanden als Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit dem Unbekannten, meint nicht Tourismus.

Der Aufenthalt in der Fremde bewirkt erhöhte Wachsamkeit: einerseits als Selbstschutz, andererseits als Methode des Forschens, Erkennens und Verstehens. Eine Möglichkeit, die Wahrnehmung zu erhöhen und gleichzeitig zu selektieren, ist die Verwendung von Medien zur Aufzeichnung von Bildern und Tönen. In diesem Sinn sind die Kamera und das Mikrophon Werkzeuge des Forschenden. Da es sich nicht um eine Forschung im wissenschaftlichen Sinn, sondern um eine künstlerische Annäherung handelt, ist nur die Grundhaltung, der Scharfsinn und das Instrumentarium mit einer wissenschaftlichen Arbeitsweise zu vergleichen. Das Ergebnis hat rein künstlerischen Wert und soll, im Sinne der Kunst als Vermittlerin des Unsagbaren, emotional und irrational sein.

Ich erachte strenge formale Vorgaben als unabdingbare Voraussetzung für eine filmisch ethnographische Annäherung an exotische Motive, um nicht den Klischees und dem Kitsch anheim zu fallen.

Die Aufnahmedauer jeder Einstellung soll daher, wie schon dargestellt, konstant 3 Sekunden sein, entsprechend dem Zeirhythmus des flüchtigen Schauens, des Atemholens beim Sprechen, also einem dem Menschen ureigensten Zeitempfinden und Rhythmus. Außerdem soll damit eine gestalterische Einheit zwischen den zwei verschiedenen Teilen des Films hergestellt werden.“

Im April 1992 erhielt ich die Zusage zur Förderung des Filmprojekts.

## 3. Über die Kamera als Waffe und den Fotografen als Seelenräuber

Eigentlich wollte ich in Figuig nie filmen oder fotografieren. Im Laufe der Aufenthalte in den letzten 13 Jahren habe ich das auch nur im Rahmen der *Künstlerischen Forschungsarbeiten*, die ich gemeinsam mit Hanna Schimek in der und um die Oase betrieben habe, getan. Die Kamera in der Hand eines Touristen ist sein unverwechselbares Hauptkennungszeichen. Die Kamera vor dem Gesicht eines Touristen ist einerseits ein Schutzschild, andererseits eine Waffe. Sie gibt ihm als Tourist erst die rechte Legitimation für seine Anwesenheit und schafft trotzdem Distanz zum Geschehen. Sie ist ein Instrument der Aggressivität und gleichzeitig eines für die Defensive. (Eine Qualität, die vergleichbar nur das Automobil hat; der „beste“ Tourist fotografiert aus seinem Caravan.)

Fotografieren und Filmen in Afrika hat für mich unweigerlich immer den Hauch von Safari. Der einzige wesentliche Unterschied zwischen Gewehr und Kamera ist letztlich nur für das „Opfer“ existentiell. Die Ausgangssituation und die Grundhaltung der „Täter“ ist die gleiche. Ich habe Touristen beobachtet, die vom Hotelzimmer aus mit armlangen Teleobjektiven verschleierte Araberinnen „geschossen“ haben; aber ich habe auch arabische Kinder gesehen, die sich vor ankommende

Touristenbusse gestürzt haben, um sich für wenige Münzen „schießen“ zu lassen. In diesem Fall dreht sich die Existenzfrage um – das Opfer „überlebt“ durch seine Bereitschaft zur Hingabe.

Die Magie, die der Fotografie als Seelenräuber anhaftete, ist dem Geschäft gewichen, und manchmal schlägt sie heute auf den Fotografen oder Videofilmer zurück, wenn er im Falle eines Film- oder Kameraschadens nach der Rückkehr aus dem Urlaub in Beweisnotstand gerät und so eine Identitätskrise erlebt („War ich überhaupt dort?“).

Der Einsatz von Foto- und Filmkamera in der Fremde ist Charaktersache und Ausdruck der Achtung und des Respekts, den man als Fremder einer fremden Kultur, einem fremden Land und fremden Menschen entgegenbringt. Auch wenn der Glaube und die Angst vor der gestohlenen Seele im Zeitalter von Massentourismus und Video anachronistisch erscheint, die Tatsache eklatanter Unterschiede in den Machtverhältnissen wird uns gerade durch die Verwendung dieses Mediums drastisch vor Augen geführt.

#### 4. Über die Struktur als Möglichkeit und die Zeit als Gestalter

Aus solchen und ähnlichen Überlegungen habe ich bereits zwei Jahre vor Beginn unseres gemeinsamen Projektes Mostafa Tabbou einen Fotoapparat geschickt (die Bewaffnung der Opfer) und für meinen Teil beschlossen, die Aufnahmen in Figuig so weit wie möglich ohne Blick durch die Kamera zu machen. Außerdem wollte ich mich selbst der Möglichkeit berauben, im „richtigen“ Moment auf den Auslöser zu drücken und dementsprechend früher oder später wieder loszulassen.

Diese selbstbeschränkenden Vorgaben sowie die Suche nach einer geeigneten Struktur, die für Mostafa und mich einerseits ähnliche Voraussetzungen, andererseits eine Möglichkeit zur gestalterischen Einheit über beide Teile – trotz unterschiedlicher Zugänge – gewährleisten sollte, führte zu dem – im Ansuchen bereits erwähnten – Konzept der „verlängerten Blicke“ von exakt 3 Sekunden Dauer, von denen ihm und mir je 300 zur Verfügung stehen sollten (vgl. Abb. 1). Dies erschien mir auch für Mostafa, der zu Beginn des Projektes zwar schon zwei Jahre fotografiert, aber noch nie gefilmt hatte, eine zumutbare Forderung. Für die technische Realisierbarkeit dieses Konzepts ließ ich zwei Zeitschaltuhren für die Filmkamera bauen, von denen die eine den Zeitraum der Beobachtungsdauer und die andere den Aufnahmerhythmus innerhalb dieses gewählten Zeitraums steuerte.

Als inhaltliches Konzept für meinen Teil wollte ich mich, wie schon in früheren Experimenten, vor allem mit den Phänomenen des Films, also dem Verhältnis von Filmer und Gefilmtem bei der Aufnahme und den Auswirkungen auf die Zuschauer, sowie seinen essentiellen Bestandteilen – Bewegung und Zeit – auseinandersetzen.

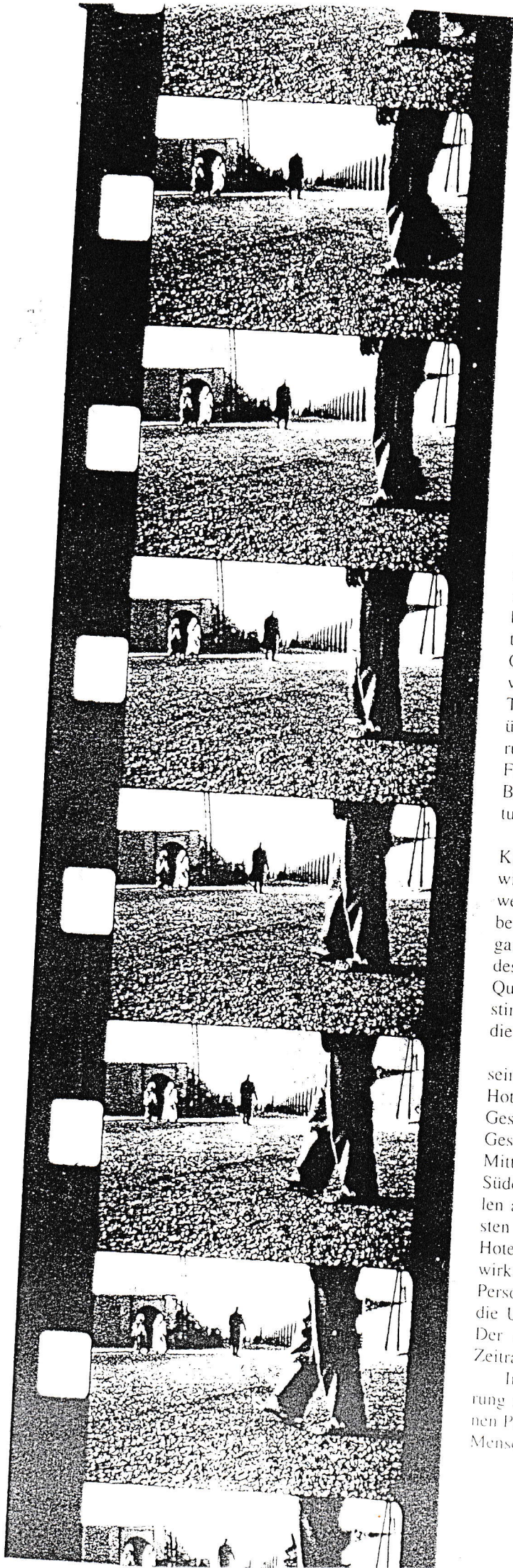
Abbildung 1: Aufbau des Filmexperimentes nach thematischen u. zeitlichen Einheiten

Ein authentisches Filmexperiment in 600 Bildeinstellungen 16 mm/Farbe/33 min	1	97/11/88-97/11/90	Une expérimentation authentique cinéaste de 600 actions 16 mm/Color/33 min	
FIGUIG	25.09.92-18.11.92		المغربيغ	
LICHT	1.1		ضوء	
Wüste	1-10		صحراء	
Bach	11-20		نهر	
Steppe	21-30		بوسنة	
WASSER	1.2		مياه	
Kanal	31-40		قناة	
Becken	41-50		حوض	
Feld	51-60		حقل	
AUSBLICKE	1.3		منظر خارجي	
Ost	61-70		شرق	
Süd	71-80		جنوب	
West	81-90		غرب	
SCHAUPLÄTZE	1.4		أماكن الشاهدة	
Park	91-100		المدينة	
Strasse	101-110		الشارع	
Platz	111-120		البيزان	
AUFTRITTE	1.5		متدخل	
Schüler	121-130		التلاميذ	
Reisende	131-140		الزوار	
Glaubige	141-150		المؤمنين	
AKTEURE	1.6		فرقة التمثيل	
Mauerer	151-160		البنائون	
Hausfrauen	161-170		ربات البيوت	
Fleischhauer	171-180		الجزائريين	
HANDLUNGEN	1.7		العصوار	
Schmieden	181-190		حدادة	
Schlachten	191-200		جزارة	
Kochen	201-210		طبخ	
DREHEN	1.8		دوران الجسم	
Sandsturm	211-220		عاصفة رملية	
Sonne	221-230		الشمس	
Regen	231-240		الأمطار	
GEHEN	1.9		التجول	
Morgen	241-250		صباحا	
Abend	251-260		مساء	
Nacht	261-270		ليلا	
FAHREN	1.10		وسيلة السفر	
Fahrrad	271-280		الدراجات	
Pferdewagen	281-290		عربات الخنطور	
Autobus	291-300		الأوتوبيس	
WIEN	21.12.92-10.3.93	2	97/11/88-97/11/90	فيينا
OBEN/UNTEN	2.1			من اعلى/لااسفل
Dach	301-320			سطح
Turm	321-340			سرج
Berg	341-360			جبل
AUSSEN/INNEN	2.2			من الداخل/للخارج
Palmenhaus	361-380			منزل من التمثيل
Pagode	381-400			معبد
Kaffehaus	401-420			مقهى
HINEIN/HINAUS	2.3			من الداخل/للخارج
Drehtür	421-440			باب دوواني
Lift	441-460			مصعد
Rolltreppe	461-480			سلم
HIN/HER	2.4			من الفناء/للأمام
Autos	481-500			سيارات
Sportler	501-520			رياضيين
Eisläufer	521-540			سباق البليد
SCHWARZ/WEISS	2.5			أسود/ابيض
Hunde	541-560			كلاب
Möwen	561-580			نوارس
Krahen	581-600			غربان

EUK

Diese Art des experimentellen Umgangs mit Film ermöglichte mir eine Annäherung an exotische Motive und die Thematik des Filmens in der Fremde, ohne sie selbst zum Thema zu nehmen.

Im Laufe der Arbeit in Figuig kristallisierten sich zehn Themenbereiche heraus, die durch jeweils drei Motive (Szenen) abgedeckt wurden. Für jede Szene sollten zehn Aufnahmen gemacht werden. Der Vorgang war also folgender: Hatte ich zu einem Thema ein Motiv gefunden, wählte ich einen dem Geschehen entsprechenden Beobachtungszeitraum und teilte ihn in neun Einheiten, um den Aufnahmerhythmus für die geplanten zehn Aufnahmen über diesen Zeitraum zu ermitteln.



← **Abbildung 2:** Ausschnitt aus der Filmsequenz:  
1 – FIGUIG, 1.4 – SCHAUPLÄTZE,  
ZE, 101-110 – STRASSE

Dann stellte ich die erste Schaltuhr auf diesen Rhythmus ein, und die zweite Schaltuhr erhielt nun im geplanten Rhythmus einen Impuls, schaltete die Kamera für drei Sekunden ein, und wieder aus.

Manchmal „arbeitete“ die Kamera einen ganzen Tag, machte also etwa jede Stunde eine Aufnahme; manchmal erstreckten sich die Aufnahmen nur auf eine Minute, sie machte dann also alle sechs Sekunden ihre Aufnahme. Im Film haben dadurch alle Szenen die gleiche Dauer; ein Tag oder eine Minute sind auf je 30 Sekunden komprimiert. Meistens stand die Kamera neben mir am Boden, manchmal ließ ich sie auch alleine.

Einige Beispiele zur Erläuterung: Das erste Thema war LICHT. Dieses Thema wurde durch die Motive WÜSTE, BACH und STEPPE abgedeckt. Das Thema LICHT bedeutete, daß der Wechsel der Beleuchtung durch den Fortgang der Sonne im Beobachtungszeitraum die hauptsächlichsten Veränderungen im Bild herbeiführte und so Bewegung und Handlung erzeugte. Naturgemäß mußten die Aufnahmen weit außerhalb der Oase in der freien Natur und mit starrer Kamera gedreht werden (wo keine Gefahr bestand, daß durch Personen, Tiere, Fahrzeuge etc. Handlung erzeugt wurde) und über einen längeren Zeitraum erfolgen, der die Veränderungen durch wandernde Schatten oder den Wechsel der Farben des Himmels deutlich machte. In der Szene BACH bedeutete dies konkret drei Stunden Beobachtung mit einem Aufnahmerhythmus von 20 Minuten.

Das zweite Thema war WASSER, mit den Szenen KANAL, BECKEN, FELD. In diesem Themenblock wird einerseits im Hinblick auf die Möglichkeit der Bewegungs- und Handlungserzeugung im Film durch sich bewegende Elemente (in diesem Fall Wasser) eingegangen, andererseits auf das Wasser als lebenserhaltendes Element für die Oase und seinen Kreislauf von der Quelle über die Sammelbecken zum Feld. Hier bestimmt den Aufnahmezeitraum bereits ein Geschehnis – die Füllung eines Wasserbeckens.

Das dritte Thema sind AUSBLICKE; es umfaßt in seinen drei Motiven drei Fensterausschnitte aus dem Hotel *Sahara*. In diesen drei Szenen werden durch die Geschehnisse im Laufe von jeweils einem Tag kleine Geschichten erzählt: Im Fenster nach Osten wirft zu Mittag ein Windstoß einen Flügel zu, im Fenster nach Süden werden auf der Hauptstraße Fahnen für die Wahlen am nächsten Tag aufgehängt, im Fenster nach Westen bewegen Vögel die Zweige eines Baumes, und ein Hotelgast dreht das Ganglicht auf. Hier werden die Auswirkungen von Ereignissen oder das Eingreifen von Personen zur Veränderung der Szenerie gezeigt, ohne die Ursachen oder die Verursacher selbst darzustellen. Der Aufnahmerhythmus betrug 60 Minuten über den Zeitraum von neun Stunden.

In den folgenden Themenblöcken wird die Annäherung an die Oase durch SCHAUPLÄTZE mit den Szenen PARK, STRASSE (vgl. *Abb. 2*), PLATZ und an die Menschen der Oase durch das Kapitel AUFTRITTE mit

→ **Abbildung 3:** Ausschnitt aus der Filmsequenz:  
 2 – WIEN, 2.5 – SCHWARZ/  
 WEISS, 541-560 – HUNDE

den Szenen SCHULER, REISENDE, GLÄUBIGE fortgeführt. Hierbei bestimmen konkret vorplanbare Geschehnisse Ort, Zeitpunkt und Dauer der Aufnahme. Beim Thema AKTEURE werden bereits einzelne persönliche Bekannte bei ihren Tätigkeiten beobachtet; es sind dies MAURER, HAUSFRAUEN und FLEISCHHAUER. Dieser Themenblock ist der letzte der aus einer starren Kameraposition heraus beobachtet. Im nächsten Themenbereich HANDLUNGEN wird, der Dramatik der Ereignisse entsprechend, die Kamera mit der Hand geführt, die Szenen SCHMIEDEN, SCHLACHTEN und KOCHEN verweisen schon auf die handlungs- und bewegungsbestimmenden Ereignisse.

Mit diesem Thema ist der Prozeß der Annäherung abgeschlossen, die folgenden und abschließenden Themen beschäftigen sich mit Veränderungen und Handlungen im Film aufgrund von Kamerabewegungen.

Im Kapitel DREHEN wird ein und derselbe Platz bei unterschiedlichen Witterungsbedingungen – SANDSTURM, SONNE, REGEN – durch Drehung der Kamera um die Achse des Filmers beschrieben. Im Kapitel GEHEN wird dreimal die gleiche Straße, in beide Richtungen und zu verschiedenen Zeiten, am MORGEN, am ABEND und in der NACHT, einmal der Länge nach begangen. Die Länge des Aufnahmezeitraums ist durch die Länge der Straße und durch die Gehgeschwindigkeit bestimmt.

Im letzten Themenblock FAHREN werden Kamerafahrten von verschiedenen sich bewegenden Fahrzeugen festgehalten. Es sind dies ein FAHRRAD, ein PFERDEWAGEN und ein AUTOBUS. Die Länge des Beobachtungszeitraums wird durch die Strecke vom Anfangsort zum Zielort und durch die Fahrtgeschwindigkeit festgelegt. Die „Schnelligkeit“ des Films entspricht der Reisegeschwindigkeit.

Die Töne zu den einzelnen Szenen wurden alle vor Ort aufgenommen und im Film über die zehn Aufnahmen zu einer Szene darübergelegt. Sie fassen so je 30 Sekunden Film zu einer szenischen Toneinheit zusammen. Manchmal sind es nur Geräusche, Stimmengewirr, Musikfragmente, manchmal sind es Dialogszenen oder herausragende Sequenzen aus dem gesamten Material zu einer Szene. So wurde zum Beispiel für die Szene NACHT aus dem Themenbereich GEHEN jene Sequenz gewählt, die einen Ausschnitt aus dem Soundtrack zu einem Kriminalfilm beinhaltet, aufgenommen im Vorbeigehen bei einem Kaffeehaus, in dem in dieser Nacht 50 Männer saßen und das erste Mal über Satellitenantenne im Fernsehen RTI, Plus anschauten.

## 5. Über die Kamera als Weggefährte und den Film als Tagebuch

Die gemeinsame Struktur der „verlängerten“ Fotos (Blicke) als Möglichkeit für eine einheitliche Gestaltung



war für Mostafa Tabbou ein akzeptabler Vorschlag für seinen Teil über Wien.

Die „automatische“ Kamera mit vorprogrammierten Aufnahmeintervallen entsprach allerdings weder seiner Persönlichkeit noch seinen Vorstellungen. Er bevorzugte das Auslösen der Kamera mit der Hand und wollte mobil und spontan vorgehen. Das machte den Bau einer leichteren, einfacheren Zeitschaltuhr, die die Kamera nur nach drei Sekunden abschaltete, notwendig.

Mostafa begann mit der Suche nach Drehorten, indem er stundenlang in Wien herumfuhr und Fotoaufnahmen machte. Mit Hilfe der Fotos und seinen Erklärungen suchten wir die Orte auf und machten die ersten Aufnahmen gemeinsam. Später ging er alleine. Manche Aufnahmen haben wir nach der ersten Sichtung wiederholt, um das, worauf es ihm ankam, deutlicher herauszuholen.

Auch bei seinem Material zeichneten sich einzelne Themengruppen, und innerhalb dieser eine Dreiteilung in Szenen, ab. Im Gegensatz zu mir waren es bei ihm schließendlich nur fünf Themenbereiche; dafür drehte er zu jeder Szene zwei verschiedene Versionen: die erste „von außen“, distanziert, starr, die zweite „von innen“, eindringend, dynamisch. Dieses aktive, hautnahe Agieren in den Szenen scheint mir der hervorstechendste Aspekt in seiner filmischen Annäherung an die Fremde.

Die Themengruppen heißen: OBEN/UNTEN mit den Szenen DACH, TURM, BERG; AUSSEN/INNEN mit den Motiven PALMENHAUS, PADODE, KAFFEEHAUS; HINEIN/HINAUS mit den Szenen DREHTÜR, LIFT, ROLLTREPPE; HIN/HER mit den Szenen

AUTOS, SPORTLER, EISLÄUFER und SCHWARZ/WEISS mit den Motiven HUNDE (vgl. Abb. 3), MÖWEN, KRÄHEN.

Anstelle einer Beschreibung oder Interpretation seiner Aufnahmen möchte ich Ausschnitte aus seinem Filmtagebuch bringen, das er während der gesamten Drehzeit in Wien führte:

21.12.92 13:13 h

J'ai pris la direction vers Leopoldsborg, exactement la vue de Klosterneuburg: c'est une terrasse, à côté il y a un café-restaurant, le climat beaucoup de brouillard, on ne peut pas voir Klosterneuburg, l'idée que j'avais c'était de filmer avec brouillard et d'enregistrer le sens de l'explication de cette place, une mise de 10 Schilling. Alors j'ai bien pris ça: je retournerai quand il fera beau pour filmer clairement.

31.12.92 24:00 h

C'est la nuit de Sylvestre fin d'année. J'étais avec mes amis à la terrasse de l'appartement de Hanna: j'ai posé la caméra en face des amis pour filmer les éclairantes, des pétards qu'ils avaient sur leur mains. Après ça, j'ai changé la direction de la caméra vers l'église car c'était pas loin. J'ai filmé le beau décor des éclairantes au ciel, encore l'enregistrement des amis sur la terrasse.

12.01.93 13:30 h

A Schönbrunn, j'ai entré à la grande maison bien vitrée appelée Palmenhaus. Là, j'ai filmé les plantes, les arbres: j'ai supposé la place comme un forêt, et j'ai essayé de ne pas filmer les vitres. Après, quand j'ai terminé, j'ai enregistré le son de cette place avec les oiseaux criants.

14.01.193 15:00 h

A Friedensbrücke: en marchant, j'ai filmé les oiseaux blancs, après je me suis mis au dessous d'un point de la rivière et j'ai filmé la même chose avec les oiseaux et les deux côtes du pont gauche et droit.

Abbildung 4: Werbezettel und Bezugsquelle für das Filmexperiment „Augenzeugen der Fremde“

# Augenzeugen der Fremde

Gustav Deutsch

\* Wien 1952. Zeichnungen seit 1962, Musik seit 1964.  
Fotografie seit 1967. Architektur seit 1970. Video seit 1977.  
Filme seit 1981. Töne seit 1981. Aktionen seit 1983  
in Österreich, Deutschland, England, Luxemburg,  
Frankreich, Marokko

\* Vienna 1952. Drawings since 1962. Music since 1964.  
Photography since 1967. Architecture since 1970.  
Videos since 1977. Films since 1981. Sounds since 1981.  
Performances since 1983 in Austria, Germany, England,  
Luxemburg, France, Marocco

Films / Videos (selection):  
Asuma, Wossez Motom, Adria, Welt/Zeit 25812 min.  
Internationaler Sendeschluß

Mostafa Tabbou

\* Figuiq 1964  
Fahrradmechaniker, Schmied, Receptionist  
zeichnet, malt, fotografiert und filmt seit 1988  
in Marokko, Algerien und Österreich

A mechanic of bikes, Blacksmith, Receptionist  
draws, paints, films and takes pictures since 1988  
in Morocco, Algeria and Austria

A film by **Gustav Deutsch**  
& **Mostafa Tabbou**

A/MA - 1993, 16mm, colour, 33 min.

Director & Cinematography: Gustav Deutsch & Mostafa Tabbou  
Sales: Gustav Deutsch  
Mortzgasse 7/19  
A-1060 Wien  
Contact: Sixpack Film

19.02.93 15:00 h

J'ai pris la direction vers la sortie de Wien dans la place où il y a IKEA, le grand magasin suédois; au 2<sup>ème</sup> étage de ce super-marché il y a un café, à travers les vitres on voit l'autoroute, la circulation avec 3 routes; j'ai filmé cette position, une fois sans soleil, l'autre avec soleil.

## 6. Über den Film als Buch und ein Experiment als Versuch

Nach einer ersten Zusammenstellung der Themenblöcke stellte ich fest, daß sie stark voneinander getrennt werden mußten, um nicht ineinander zu fließen, und so Zusammenhänge herstellten, die nicht beabsichtigt waren. In der Folge beschloß ich, alle Themen mit Kapitelnummern zu versehen und die Aufnahmen der einzelnen Szenen durchnummerieren, ähnlich dem Paginieren eines Buches. Diese an Dossiers, Gesetzestexte und Archivierungen erinnernde Numerierung kam meiner In-

tention nach Versachlichung des exotisch-pittoresken Filmmaterials entgegen.

Der Prozeß des gesamten Projekts, die Zusammenarbeit und der dabei entstandene Film ist als ein authentisches Experiment ein Versuch über das gegenseitige Verständnis zweier Menschen verschiedener Herkunft und als solcher Teil ihrer persönlichen Geschichte(n) und ihrer Beziehung zueinander.

Mostafa Tabbou kehrte nach fünf Monaten Aufenthalt in Wien mit Ablauf seines Visums nach Marokko zurück; ich stellte den Film im Herbst 1993 fertig. Er wurde und wird seit der Vorführung im Rahmen des Deutsch-Marokkanischen Symposiums „Die Sicht des Anderen“ im November 1993 in Rabat auf mehreren in- und ausländischen Festivals gezeigt (Diagonale/Österreich, Filmfestival Rotterdam, Dokumentart Neubrandenburg<sup>1)</sup>, Film/Video - Montecatani Terme, Filmfestival Melbourne, Filmfestival Riga, Tage des Unabhängigen Films, Augsburg; vgl. *Abb. 4*).

<sup>1)</sup> Bei der Dokumentart Neubrandenburg wurde er mit dem Hauptpreis der Jury ausgezeichnet.