

Schriftlicher Teil zur künstlerischen  
Diplomarbeit

süffige Erde :: gebrochener Berg  
Leonhard Münch  
Universität für angewandte Kunst Wien  
Studienrichtung: Medienkunst  
Studienzweig: Transmediale Kunst  
Sommersemester 2020/21  
Univ.-Prof. Mag.art. Brigitte Kowanz  
Matrikelnummer:1474121  
Seiten 1-6



## süffige Erde :: gebrochener Berg

Leonhard Münch  
Kurzfilm, 18min, 2021

### I. Thematik

Der Kurzfilm “süffige Erde :: gebrochener Berg” beschäftigt sich mit einem Schweizer Bergdorf, das sich in Bewegung befindet. Brienz/Brinzauls ist ein zweisprachiges Dorf (rätoromanisch/deutsch) mit ca. 80 Einwohner:innen im Kanton Graubünden. An der Verbindungsstraße zwischen den zwei Tourismusgebieten Lenzerheide und Davos, am Fuße des Piz Linard, liegt das Dorf mitten in einem Erdrutschgebiet. Auf Gesteinsschichten gebaut, deren poröse Massen zu viel Wasser aufnehmen und dadurch ins Rutschen geraten, wächst die Abrisskante des Briener Rutsch jährlich um mehr als einen Meter an. Das führt zu landschaftlichen Veränderungen, Erosionen und Steinschlag sowie zu Rissen in Gebäuden und Straßen. Die tektonischen Bewegungen können auch schwerwiegendere Folgen haben, wie etwa nachrutschende Hänge oder gar einen Bergsturz. Die betroffenen Menschen und die Bewohner:innen der umliegenden Dörfer werden regelmäßig über die Entwicklungen und mögliche Szenarien informiert und mit Umsiedlungskonzepten vertraut gemacht.

Die komplexe Situation in Brienz/Brinzauls ergibt sich aus dem Zusammenwirken von Landschaft, Natur und Menschen. In meiner künstlerischen Praxis beschäftigen mich solche Themen, die auch in engem Zusammenhang mit der Frage der eigenen Verortung und des Zuhauses stehen. In der Auseinandersetzung mit dem Ort und seiner spezifischen Konstellation greife ich Themen wie Heimat, Identität, Besitz, Wohnen und Arbeiten auf, um sie auf ihre Vielschichtigkeit zu befragen und in den Blick zu stellen. Daraus resultieren Reflexionen und Leitfragen, die in meinem Kurzfilm künstlerisch verhandelt werden:

Welche Zusammenhänge bestehen zwischen dem Land und dem Bauwerk? Wie treten tektonische Bewegungen, Landschaftsbild, nationale Identität, Häuser und ihre Bewohner:innen in Konstellation? Wo ergeben sich Reibungsflächen zwischen dem durch Technik gestützten Berg, dem Bild der sich in Bewegung befindlichen Landschaft und einem Naturereignis beziehungsweise der Naturgewalt? Wie lässt sich die Ambivalenz von porösem Inneren und symbolbeladenem Äußeren des Bergs darstellen?

Wer ist Gast, wer Bewohner:in, wer Akteur:in in diesem natürlichen und zugleich technisch unterstützten Hybrid eines abrutschenden Bergs?



»»Bist gekommen von weit, bist gekommen hierher...<  
»Bin ich. Bin ich gekommen wie du.<  
»Weiß ich.<  
»Weißt du. Weißt du und siehst:  
Es hat sich die Erde gefaltet einmal und zweimal und dreimal,  
und hat sich aufgetan in der Mitte,  
und in der Mitte steht ein Wasser, und das Wasser ist grün, und das  
Grüne ist weiß, und das Weiße kommt von noch weiter oben,  
kommt von den Gletschern, man könnte, aber man solls nicht, sagen,  
das ist die Sprache, die hier gilt, eine Sprache, nicht für dich und  
nicht für mich – denn, frag ich, für wen ist sie denn gedacht, die Erde,  
nicht für dich, sag ich, ist sie gedacht und nicht für mich –,  
eine Sprache, je nun, ohne Ich und ohne Du, lauter Er, lauter Es,  
verstehst du, lauter Sie, und nichts als das.<« (1)

Während meiner künstlerischen Arbeit am Kurzfilm haben mich Paul Celans “Gespräche im Gebirge” begleitet. In Celans Text werden Fragen der Identität, des Zuhauses, des Unterwegs-Seins und Ankommens, und damit die Verbindung zwischen Ort und Selbst, zwischen Mensch und Landschaft, zwischen Identität und Zugehörigkeit thematisiert. In diesem Gedicht sehe ich wichtige Anknüpfungspunkte zu der sich in Bewegung befindlichen alpinen Landschaft, in der ich für meine Filmarbeit zu Gast gewesen bin.

## II. Frühere Arbeiten

Seit Beginn meines Studiums spielt die Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum und dessen Infrastrukturen sowie den menschlichen Begegnungen in solchen Zonen eine zentrale Rolle in meiner künstlerischen Praxis. In Form von performativen und architektonischen Interventionen habe ich öffentliche Orte wie U-Bahnstationen, Parks oder Institutionen, darunter etwa die Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), auf ihre spezifischen Mechanismen und die dort etablierten Narrative befragt. Mit dieser künstlerischen Intention ist beispielsweise ein Hörbuch entstanden, das sich mit Konflikten und den spezifischen räumlichen Gegebenheiten der ZhdK beschäftigt und in Form eines Audio-Parcours durch das Gebäude führt. Das Projekt wurde im Stil einer Wandersage konzipiert, Studierende selbst haben diese Märchenerzählung eingesprochen und somit sich und ihre Kolleg:innen mit aktuellen Themen, der Architektur des Gebäudes und der Bürokratie der Institution in Beziehung gesetzt.





### III. Künstlerische Praxis und partizipative Methoden

In meinem Diplomfilm habe ich dieses partizipative Konzept weitergedacht und setze das Moment der ortsspezifischen Interaktion (erneut) als Stilmittel ein. Mit dem Kamerablick taste ich die Umgebung ab und erschließe mir dadurch die vorgefundenen Situationen. Die in der Hand gehaltene Kamera wird dabei als künstlerisches Werkzeug aktiver Teil meiner Arbeit: das verwackelte Bild, ein Klicken des Kameragehäuses, ein bestätigendes Lachen während eines Interviews, die Flecken auf der Frontscheibe einer gefilmten Autofahrt sind Akzente, die den Raum um die Kamera thematisieren und greifbar werden lassen. Die künstlerische und mediale Rahmung wird so reflektiert und bleibt im Film präsent.

Der Film collagiert Interviews mit Landschaftsaufnahmen, die in und um das Dorf Brienz gefilmt wurden. Der persönliche Kontakt mit Menschen ist wesentlicher Bestandteil für meine Projekte, ihre Geschichten werden Teil meiner künstlerischen Produktion. Dabei entsteht ein performativ-partizipatives Zusammenspiel zwischen den Dorfbewohner:innen, ihrem Lebensraum und der filmischen Verhandlung. Die Dorfbewohner:innen sind bewusst nur über die Audiospur präsent, um durch die sorgfältige Verschränkung und Überlagerung von Ton und Bild neue Verknüpfungen entstehen zu lassen. Durch diese konzeptuelle Setzung löst sich der Film vom dokumentarischen Charakter. Es entsteht ein Dialog zwischen bildlosem Ton und visueller Sprache, der der Vielschichtigkeit dieser besonderen Lebens- und Alltagssituation Raum gibt.

Die Erzählungen, die sich auf den Ausdruck der Stimmen stützen und eine emotionale Nähe der Begegnungen spürbar werden lassen, beleuchten Synergien zwischen Mensch, Technik und Natur: sei es durch die Erklärung der Maschinen, die den Ort überwachen, durch Evakuierungspläne, die ins Berginnere führen oder durch die Geschichte eines Fluchs, der das Dorf dreimal bestrafen wird und dadurch den ersten Rutsch ausgelöst haben soll.

Wenn ich mit Dorfbewohner:innen über ihre eigene (prekäre) Lebenssituation oder über die Situation ihrer Nachbar:innen spreche und einmal gelassene, einmal besorgte Antworten bekomme, entsteht ein Stimmungsbild, das Stringenz entbehrt, auf keiner Parteinahme oder einem in Stein gemeißelten Entschluss beruht. Dennoch gibt es unsichtbare Bande, die die Betroffenen in Position halten. Ein Leben, das weiter geführt werden möchte, ein Erbe, das an Besitz, genau so wie an Emotion, Projektion und so etwas wie Heimatgefühl gebunden ist. Eine Insel entstehen zu lassen, die wir gerne unser eigen nennen möchten und deren ungewollter Verlust nicht vorzustellen ist, bleibt oft nur der eigenen Gedanken Sorge.

Genau dort, zwischen ein paar verstreuten Inseln hatte dieses vollkommene Stück Land gelegen, abseits der Welt, von der es alles, was es einmal wusste, vergessen hatte. Die Welt aber trauert nur um das Bekannte und ahnt nicht, was ihr mit jener winzigen Insel verloren ging. (2)





Diese Gedanken, die undefiniert zwischen Vorstellung und Emotion in jedem und jeder von uns liegen, sind in der Regel mit einem physischen Ort verknüpft, den wir Zuhause nennen. Ein Ort, der durch seine Fähigkeit, jemanden zu verwurzeln, angreifbar wird und die Verwurzelten verletzlich macht und äußeren Einflüssen ausliefert. Im Fall Brienz entsteht hier ein kaum zu überwindender Konflikt, der das ganze Dorf betrifft. Gleich einer Scholle driftet die Einheit Dorf talwärts und entfernt sich so immer mehr von seinen Ursprungskoordinaten.

Mit den gefilmten Autofahrten verhandle ich eine Mobilität, die der Starre des unausweichlich scheinenden Naturereignisses etwas entgegensetzt. Eine Beweglichkeit, die auf die animierten Skulpturen in der Landschaft übergreift. Ansätze des Nomadischen werden auch auf der Tonebene thematisiert: seien es die Erzählungen von vorherigen Wohnorten der Protagonist:innen oder die Geschichte des vertriebenen Pfarrers und des "Zigeuners"\*, der das Dorf in Brand steckte.

#### IV. Filmtechnik

Mit suchendem, durch die Landschaft schweifendem Blick, der gerade in Unschärfen Charakteristika auszumachen versucht. Eine Praxis, die dem geschönten und doch verklärenden Bild einer imposanten Naturlandschaft etwas entgegensetzt. Unter diesen Voraussetzungen ist ein Film entstanden, der das Medium Video gleichermaßen reflektiert wie kritisch auf die Probe stellt. Gegen die Sonne zu filmen lässt hinter dem blendenden Weiß ebenso vieles im Verborgenen wie eine gefilmte Nebelwand, die die Sicht auf den abrutschenden Hang verstellt. Durch solche bewusst gesetzten Konstellationen kann die Frage aufkommen, welche Narrative es sind, die überblendet werden oder gar im Dickicht des Nebels verschwinden.

Mit den Aufnahmen vom Inneren des Berges wird in unregelmäßigen Abständen mein Blick als außenstehende Person, die in Kontakt mit den Dorfbewohner:innen tritt, unterbrochen. Die Erkundung des Berginneren mit seinen zerklüfteten Höhlen, die Kilometer weit ins Innere reichen, der vollkommenen Dunkelheit und den Wasserläufen, die von überall zu kommen scheinen, bietet keinen Blick in die Ferne. Es ist die Nähe und Direktheit der Höhlenaufnahmen, die das gefilmte Bild des Berges (von außen) flacher und zugleich unnahbar erscheinen lassen. Die Ambivalenz von porösem Inneren und symbolbeladenem Äußeren des Phänomens Berg aufzuzeigen und künstlerisch zu bearbeiten war eine meiner Intentionen.

Auch die Mittel der Postproduktion nutze ich, um das starke, schnell idyllisch anmutende alpine Landschaftsbild komplementär zu erweitern. Dem/Der Betrachter:in Ton- und Bildebenen zu entziehen; in einer Wechselwirkung unterschiedlich zu Gewichten oder mit Animationen zu überlagern ist Teil meines filmischen Konzeptes.



Sei es die Skulptur eines Adlers im Garten eines Einfamilienhauses, die in die Luft steigt, um sich der umliegenden Kulisse zu entziehen oder die Animation eines rochenartigen Schattens, der sich aus einer Wasserschleuse schlängelt und so ein mystisches Wasserwesen suggeriert. Diese fiktiven und symbolträchtigen Animationen brechen den dokumentarischen Charakter des Filmes. Es sind Überlegungen zum „eigentlichen Prinzip des Mythos, der Geschichte in Natur verwandelt“ wie Roland Barthes es beschrieben hat (3). „Indem er von der Geschichte zur Natur übergeht, bewerkstelligt der Mythos eine Einsparung. Er schafft die Komplexität der menschlichen Handlung ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, (...) er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe (...). Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuteten sie von ganz allein“.(4)

Dass die „Dinge“ nicht von ganz alleine passieren und unser Handeln und unsere Entscheidungen maßgeblich dazu beitragen wie und wo wir leben, war der Grundgedanke dieses Films.

Der Blick auf ein bedrohtes Dorfgefüge wird zum Ausgangspunkt, um sich in Bezug zu setzen, nachzudenken, unter welchen Bedingungen wir leben und auf welch porösem Untergrund man sich gelegentlich selbst befindet. Entscheidungen werden meist nicht rein rational getroffen, sondern sind an viele Faktoren geknüpft. Es sind Gegebenheiten, wie zum Beispiel dem Wunsch in einer vertrauten Landschaft leben zu wollen, familiären Verbindungen/ Beziehungen Sorge zu tragen oder anderen Verpflichtungen wie der Arbeit nachzugehen, die sogar ein Leben in gefährdeten Gebieten (er)tragbar machen.



\*Eine interviewte Person im Film verwendete den Begriff „Zigeuner“ im Kontext der Nacherzählung einer Märe. Die interviewte Person verbesserte sich während des Erzählens selbst und erläuterte, dass sich der Protagonist in der Geschichte (notwendigerweise) Essen gekocht und nicht (zum Vergnügen) gegrillt habe. In der sprachlichen Formulierung des Erzählenden wird deutlich, wie die Figur des Fremden oder die Person ohne festen Wohnsitz kulturell stigmatisiert und oftmals vorschnell zu Schuldigen werden. In dieser Textpassage wird besonders hörbar, inwiefern nomadische Lebensweisen mit kulturellen Vorurteilen behaftet sind. Tief sitzende, kulturell etablierte Stereotypen treten im freien Erzählen zutage und verlangen nach kritischer Reflexion, die ich mit meinem Film anstoßen möchte.

„Zigeuner ist eine von Klischees überlagerte Fremdbezeichnung der Mehrheitsgesellschaft, die von den meisten Angehörigen der Minderheit der Sinti und Roma als diskriminierend abgelehnt wird. Die Bezeichnung „Zigeuner“ ist untrennbar verbunden mit rassistischen Zuschreibungen, die sich über Jahrhunderte reproduziert und zu einem geschlossenen und aggressiven Feindbild verdichtet haben, das tief im kollektiven Gedächtnis verwurzelt ist.

Wer dafür plädiert, den Ausdruck „Zigeuner“ als Sammelbezeichnung „wertneutral“ zu verwenden, blendet nicht nur diesen historischen Kontext aus, er/sie ignoriert auch völlig den heutigen Gebrauch in der Umgangssprache, in der „Zigeuner“ immer noch als Schimpfwort benutzt wird.“ (5)

(1) Paul Celan – Gespräche im Gebirge

(2) Judith Schalansky, Verzeichnis einiger Verluste, Verlag Berlin 2020, S.43–44

(3) Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt am Main:Suhrkamp 1964, S.113.

(4) Ebd.,S.131f.

(5) <https://zentralrat.sintiundroma.de/sinti-und-roma-zigeuner/>