4. FILM-FORUM ETHNOLOGIE + DRITTE WELT

30.4.–5.5.
1991

4.
FILM-
FORUM
ETHNO-
LOGIE+
DRITTE
WELT

Impressum:

verantwortlich für Texte, Satz, Lay-Out und Organisation: Karin Bautz, Andreas Beil, Detlev Kanotscher, Werner Kobe, Johannes Rühl; Druck: Druckwerkstatt im Grün, Freiburg; Freiburg, im April '91

KOMMUNALES KINO IM ALTEN WIEHREBAHNHOF

Urachstraße 40
7800 Freiburg
(07 61) 70 90 33
Telefax 0761/706921

VORWORT

So unterschiedlich das Programm des diesjährigen vierten FILMFORUM: ETHNOLOGIE + DRITTE WELT auch auf den ersten Blick erscheinen mag - in seiner Gesamtheit verstehen wir es als einen Beitrag der filmischen Auseinandersetzung mit den Kulturen der Länder Afrikas, Asiens und Lateinamerikas.

Wie in den vergangenen Jahren verstehen wir das FILMFORUM in erster Linie als Diskussionsforum, wo ein im weitesten Sinne interessiertes Publikum mit Filmemacherinnen und Filmemachern, Ethnologinnen und Ethnologen ins Gespräch kommt. Das FILMFORUM '91 bietet mehr Filme als je zuvor - was uns zwingt, generell morgens mit dem Programm anzufangen - trotzdem mussten wir auf viele Filme verzichten, die wir gerne gezeigt hätten. Wir verstehen uns nicht als Filmfestival, das den Anspruch erhebt, immer nur das Letzte und Neueste zu zeigen. Das Programm ist 'gewachsen' aus langjährigen Kontakten, individueller Begeisterung und dem Bedürfnis ein stimmiges Programm zusammenzustellen.

Eröffnet wird das 4. FILMFORUM mit dem Film SUR LES TRACE DE L'AFRIQUE PHANTôME von Françoise Huguier, die 1990 eine von Michel Leiris in den 30er Jahren in Afrika unternommene Reise nachvollzog; ihre dabei entstandenen Fotografien - Françoise Huguier ist in erster Linie Fotografin - werden in Zusammenarbeit mit dem Völkerkundemuseum Freiburg und dem Institut Français Freiburg in der Universitätsbibliothek ausgestellt.

Betrachten wir die beiden Säulen des diesjährigen Progamms: zwei Retrospektiven - die des Inders Mani Kaul und des US-Amerikaners John Marshall -, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Mani Kaul, Jahrgang 1942, steht zwar in der Tradition eines in Indien seit den späten 60er Jahren proklamierten 'parallelen' Kinos, folgt hier jedoch nie bestimmten Hauptrichtungen. Seine Filme bleiben immer eigenwillig, brechen mit filmischen Erzählstilen und -mustern und sind auch stilistisch nur schwer einzuordnen. Genreübergreifend zwischen dokumentarischen und fiktiven Formen wirkt Kaul aber nie manieristisch oder ästhetisierend. Die Ästhetik seiner Filme ist ein Abbild seiner tiefen Verwurzelung in der indischen Kultur. So gesehen ist sein Werk im besten Sinne Teil einer filmischen Ethnographie.

Eine ausnehmend wichtige Rolle in seinem gesamten Schaffen spielt die traditionelle indische Musik. Dabei kann die Musik zum Thema selbst erhoben werden (im wunderbaren Porträt zweier Dhrupad-Musiker, die einer Musiker-Dynastie dieser alten Musikkultur entstammen zum Beispiel); meist ist sie jedoch Katalysator des Films selbst. Kauls filmischer Erzählstil gleicht sich teilweise gar dem Rhythmus der Musik an (in SIDDESHWARI zum Beispiel). Musik, Farbe, Licht und Dunkel gehören zu den stilbildenden Elementen seines Schaffens. Eine ebenfalls außergewöhnliche Rolle in seinen Filmen spielt die indische Literatur. Seine Spielfilmtrilogie (USKI ROTI, DUVIDHA und ASHAD KE EK DIN) basiert auf Novellen von Mohan Rakesh, einem wichtigen indischen Poeten der 30er Jahre.

Ganz im Gegensatz zu Mani Kaul steht die ethnologische Arbeit des Amerikaners John Marshall. Während der Inder seine eigene Kultur in Bildern festhält und mit filmischen Mitteln

mittlers zwischen der eigenen und der fremden Kultur an. Seit nunmehr vierzig Jahren arbeitet Marshall in der westlichen Kalahari-Wüste im südlichen Afrika und an keinem der filmenden Ethnologen läßt sich die Entwicklung des ethnologischen Films besser zeigen als bei ihm. Der enge Kontakt zu Robert Gardner, Timothy Ash und Jean Rouch beeinflusste von Anfang an seine Arbeit. Wie seine Kollegen, verwendete auch Marshall sehr früh 16mm-Kameras, Originalton und Sequenzeinstellungen. Am Anfang standen Filme, die die Kultur der Ju/Wasi und der !Kung in Bildern festhalten wollten. Aus dieser Zeit stammen auch die Polizeifilme 'Pittsburgh Police', von denen wir eine Auswahl in Freiburg zeigen. Der politische Kontext (Südafrika, Namibia, Apartheid und Guerilla) findet zunehmend Eingang in Marshalls Filmen und Handeln. Aus diesem Selbstverständnis entstanden Filme wie N!Al und andere neuere Arbeiten - Aktionsanthropologie, wie sie nur selten anzutreffen ist.

Zwei grosse Retrospektiven werden mehr Konzentration und Kontinuität während der Filmwoche ermöglichen. Wir haben daher dieses Jahr weitgehend auf ganze thematische Tage verzichtet und uns damit bei der Pro-grammgestaltung etwas mehr Freiheit gelassen. Die zuweilen etwas isoliert wirkenden Programme sollen herausragende oder beispielhafte Entwicklungen der visuellen Anthropologie der letzten Zeit dokumentieren. Da wir uns keiner, wie auch immer gearteten Exklusivität verpflichtet fühlen (Erstaufführungen im Lande, Weltpremieren usw.), hindert uns nichts daran, einen Film eines völlig unbekannten Filmemachers einem Klassiker gegenüber zu stellen. So werden Verbindungslinien aufgespürt, die thematische und ästhetische Verbindungen ahnen lassen, die der wissenschaftlichen Analyse nicht so leicht zugänglich sind. Das FILMFORUM lebt von den Filmen und dem Diskurs, der durch sie angeregt wird. Es lebt aber insbesondere von den Menschen, die sich für eine knappe Woche zusammenfinden und eine intensive Auseinandersetzung suchen.

Ethnologen und Praktiker des Kinomachens, mit Hauptaugenmerk auf dem Filmschaffen

der Länder Afrikas, Asiens und Lateinamerikas, machen zusammen das Programm. Eine, wie wir denken, fruchtbare Ergänzung.Es ist nicht immer leicht, Filme aus den drei Kontinenten in direkte Verbindung zu setzen mit dokumentarisch-ethnographischen Arbeiten aus westlicher Sicht. Das Genre des dokumentarisch-ethnographischen Films existiert in der uns bekannten Form so in den Ländern Afrikas, Asiens und Lateinamerikas kaum. Wir versuchen es trotzdem immer wieder, auf den ersten Blick Unvergleichliches zu vergleichen.

Das FILMFORUM bleibt ein 'work in progress'. Wir hoffen auf die Resonanz des Publikums, auf Anregungen, Kritik, auch auf Verständnis

Der 'Alte Wiehrebahnhof', 3. FILMFORUM 1989 (Bild: zero)

dafür, daß mit schlichter finanzieller Ausstattung eine derartige Veranstaltung gemacht werden kann.

Eine Neuerung wird es in diesem Jahr geben. Nicht allein der Alte Wiehrebahnhof wird Austragungsort des FILMFORUMS sein: aufgrund der schon im Vorfeld sehr großen Nachfrage sind wir gezwungen, zumindest abends einen Ausweichtermin mit einigen Filmen im Haus der Jugend, nur ein paar Gehminuten vom Alten Wiehrebahnhof entfernt, anzubieten. Die Kapazität des Kommunalen Kinos umfaßt ca. 110 Plätze, ein Wiederholungstermin im Kino wäre nur zulasten der Programmvielfalt möglich. Wir wollen unser Bestes tun, daß jede/jeder den gewünschten Film auch zu sehen bekommt und an den Diskussionen mit den RegisseurInnen teilnehmen kann.

Wir arbeiten daran, daß es ein fünftes, ein sechstes Filmforum in Freiburg geben wird. Von Mal zu Mal kämpfen wir um eine wenigstens einigermaßen gesichtere finanzielle Basis. Wie in den vergangenen drei Filmforen müssen wir uns auch dieses Mal bei der Europäischen Gemeinschaft bedanken, ohne deren Zusicherung eines finanziellen Sockels die Veranstaltung nicht stattfinden würde. Weitere Unterstützungen erfolgten durch den 'Ausschuß für entwicklungsbezogene Bildung' der evangelischen Kirche in Stuttgart, sowie dem 'Haus der Kulturen der Welt' in Berlin. Auch ihnen gilt unser Dank.

Nicht zu vergessen sind natürlich die Mitarbeiter des 'Alten Wiehrebahnhofs', der während des FILMFORUMS wieder gänzlich in Beschlag genommen wird und für andere Aktivitäten keinen Raum mehr läßt. Dabei besonders zu vermerken ist die Arbeit der Mitarbeiter des Cafés im Alten Wiehrebahnhof, aber ebenfalls des Teams des Kommunalen Kinos, das in den letzten Wochen der Vorbereitung des FILMFORUMS zumindest in seiner normalen Arbeitsmöglichkeit beeinträchtigt war. Eine ganze Reihe von dem Kommunalen Kino verbundenen Freundinnen und Freunden werden auch dieses Mal wieder eine Reihe von Arbeiten im Hintergrund verrichten, die den Ablauf des FILMFORUMS hoffentlich so reibungslos wie in den letzten Jahren gewährleisten (Dank also den VorführerInnen, KassiererInnen, ÜbersetzerInnen, Aushilfen etc....). 'Last but not least' ein herzliches Dankeschön an Eva Gerhards, Direktorin des Völkerkundemuseums Freiburg, die, wie seit Anbeginn 1985, unsere Veranstaltung ideell und materiell unterstützt. Besonders erwähnt sei noch das Institut Français Freiburg, das immer bereit war, Veranstaltungen im Rahmen des FILMFORUMSmitzutragen; und in diesem Jahr die umfangreiche Fotoausstellung von Franoiçse Huguier.

John Marshall

Retrospektive John Marshall

"So wie's anfing, war's ein Versehen..."

So wie's anfing, war's ein Versehen. Als mein Vater (Laurence Marshall) seine Arbeit bei Raytheon aufgab, wollte er - es ist eine unwahrscheinliche Geschichte - aber er wollte seinen Sohn kennenlernen. Während des 2.Weltkrieges war er sehr beschäftigt gewesen, jetzt wollte er seinen Sohn kennenlernen. Und ich wollte schon immer nach Afrika. Ich habe Bücher über die Erforschung Afrikas gelesen. Vater kaufte jede Menge Karten der Air-Force über Südafrika. Ein Jahr zuvor, 1949, war er in Kapstadt gewesen, um rauszukriegen, ob er der Hafenbehörde der Stadt ein Radarlotsensystem für den Hafen verkaufen könnte. Da hatte er einige Leute getroffen, darunter war ein Kerl namens Van Zyl, ein Arzt vom Tigerberg in Kapstadt. Der machte sich gerade auf die Suche nach der Verlorenen Stadt der Kalahari. Jedes leere Gebiet hat seine Verlorene Stadt, und das reicht als Grund, um aufzubrechen und eine Expedition durchzuführen. Vater fragte ihn, ob er sich seiner Expedition anschließen könnte, und Van Zyl stimmte zu. Wir rückten mit unseren Karten raus, und Vater konnte ihn davon überzeugen, daß wir unbedingt dorthin müßten, wo alle Straßen endeten, und das war in der Kalahari-Wüste, im Innern Südafrikas, das Kaoko Veld. Mein Vater glaubte nicht sonderlich an eine Verlorene Stadt, aber er gehörte zu den Menschen, die etwas erreichen wollten, während sie ihre Zeit verbrachten. Er war so ein Typ. Also ging er ins Peabody Museum von Harvard, wo wir mit J.O. Brew sprachen, dem damaligen Direktor, und Joe meinte: "Was ihr tun könnt, wenn ihr da runtergeht, ist, nach 'wilden Buschmenschen' Ausschau zu halten." Es gab nämlich Gerüchte d Vermutungen, daß man in der Kalahari-Wüste noch immer Menschen finden könnte, die vom Sammeln und Jagen lebten. Sie in den weiten Ebenen Afrikas zu finden, wäre, als schaute man durch ein Fenster ins Pleistozän, einfach traumhaft. Wir gingen also mit dieser Expedition auf die Suche nach der Verlorenen Stadt und schauten uns nach 'wilden Buschmenschen' um. Wir kamen an einen Platz, der Kai Kai hieß, wo Van Zyl eines Morgens einen letzten energischen Versuch machte, die Verlorene Stadt zu finden. Wir blieben in Kai Kai und warteten, während der Doktor mit seinem Bruder, einem Senator, in die Wüste aufbrach. Sie kamen zurück und behaupteten, die Herero hätten die Stadt über Nacht verlegt. Die Verlorene Stadt fanden wir also nicht, aber Vater traf zwei Männer, /Kwi !gumsi und //Ao n//oro. Er fragte sie, ob sie nächstes Jahr wieder hier sein würden, am gleichen Ort zur gleichen Zeit, wenn er mit seiner Familie zurückkäme, und ob sie uns mit ihren Familien zusammenbringen würden, die ihrer Auskunft nach noch ausschließlich vom Jagen und Sammeln lebten. Das waren die letzten tausend Menschen in Afrika, die so lebten: an einem Ort, der als Nyae Nyae bekannt werden sollte. Da fingen wir mit den Tshu-Khwe-Studien an. Vater teilte die verschiedenen Aufgaben einfach unter uns auf. Wir versuchten, einen Ethnographen aufzutreiben oder einen graduierten Studenten, der Lust hätte, das Alltagsleben von Wildbeutern in den afrikanischen Ebenen zu erforschen. Wir konnten keinen finden. Ist das nicht unglaublich? Wir fragten in Harvard, Yale, Princeton, Chicago und an ein paar anderen Stellen. Vater rief einfach an und sagte: "Wer will mit der Untersuchung beginnen?" Er versprach, sie über eine lange Zeit, für eine gründliche Langzeitstudie, zu finanzieren, da er darin eine einzigartige Gelegenheit sah, aber es kam keine

Reaktion. Für ein paar Monate bekamen wir einen Archäologen (Robert Dyson). Zum Schluß meinte Vater: "Auch gut, dann machst du die Ethnographie, Lorna (Johns Mutter), und du, Elizabeth (Johns Schwester, die spätere Elizabeth Marshall Thomas), wirst ein Buch schreiben; du, John, machst die Filme." Und er gab mir eine Kamera und sagte: "Dreh die Filme."

So also fing es an, ich hatte keine Ahnung vom Filmen. Wir hatten Kodakfilmmaterial, 100 Fuß die Rolle und luden damit die kleinen Bell,- und Howell-Handkameras. Jeder Filmspule war ein kleines Heft mit Anleitungen beigegeben, wie man einen Film macht. Darin stand: "Man fängt mit einer Totalen an, dann kommt eine halbnahe Einstellung und dann eine Großaufnahme". Alles in diesen ersten Aufnahmen ist sehr steif und gestelzt. Das meiste wurde mit einem Stativ aufgenommen. Man glaubte damals, man müßte ein Stativ verwenden. Deshalb gibt es diese ruckartigen Sprünge.

Und dann war da noch die andere Sache, von der Vater sprach -- wir hatten diese Liste von George Murdock, das ist eine Art Einkaufsliste für Anthropologen im Feld, da konnte man die gesammelten Daten direkt in die kulturübergreifenden Übersichtsformulare eintragen. Man hatte damit im II. Weltkrieg begonnen. Obenan auf der Liste stand Technologie, man sollte die Technologie darstellen, weshalb Vater meinte, dokumentiere die Technologie, und das war's, was ich hauptsächlich machte.

So kam ich also zum Film. Der erste Film, den wir machten, das war ein Film, den meine Mutter 1951 montierte, er hieß BUSHMEN OF THE KALAHARI. Er zeigt das Volk der Tshu-Khwe, an die tausend, im Gebiet von Nyae Nyae, wo sie so lebten, wie sie mindestens die letzten 20000 Jahre über gelebt hatten. Von ihren direkten Vorfahren ist bekannt, daß sie vor ca.1000 Jahren schon dort lebten. Die menschliche Besiedlung ist nachweislich 20 000 Jahre alt, und man nimmt an, daß es sich um Tshu-Khwe und ihre Vorfahren handelt, die allerdings in einer etwas anderen Umwelt gelebt haben dürften.

Damals war ich natürlich ein junger Kerl, und die Jagd zog mich in ihren Bann, also ging ich jagen. Ich bildete mir ein, das sei Technologie. Der erste richtige Film war dann jener übers Jagen. 1950-51 ging ich zweimal nach Afrika und noch einmal 1952, als wir THE HUNTERS drehten. Ich wußte nicht sehr viel über die Tshu-Khwe. Ich fing einfach an, Tshu-Khwe zu sprechen, und verbrachte die ganze - oder die meiste - Zeit auf der Jagd. Ich war achtzehn, neunzehn - die besten Jahre meines Lebens, glücklicher war ich nie wieder, keine Frage. Für einen jungen Burschen meines Alters war das eine ganz wunderbare Erfahrung, an einem Ort wie diesem mit Menschen wie den Tshu-Khwe, verdammt anständigen Menschen, mit denen man gerne zusammen ist.

Damals konnten wir die Muster nicht sehen. Man dreht; dann kommt man nach Hause und schaut sich die Sachen an. Aber manchmal blieben wir bis zu achtzehn Monate ununterbrochen unten, und da dreht man und dreht und dreht und schickt das Material nach Hause und erfährt dann erst, ob die Belichtung gestimmt hat, ob die Schärfe in Ordnung war. Das Fotolabor sollte uns eigentlich informieren, es war aber nicht sehr mitteilsam. Ich nahm z.B. jede Menge Jagdszenen auf, einige schöne Szenen, etwa wie Löwen von einem erlegten Beutetier vertrieben werden, mit einem kaputten Objektiv - es war eine Bolex -, so daß alles überbelichtet und unbrauchbar war. Und ich habe das nicht gewußt. Es gab kein Feedback. Man schickt das Material zurück und sieht es achtzehn Monate oder zwei Jahre später zum erstenmal und muß dann etwas daraus machen. Ich habe dann gleich gesehen, daß Vieles schief gelaufen war, daß ich Filme machte, die wie Diavorträge mit etwas Bewegung aussahen.

Die andere Sache, die mein Vater erwähnt hatte: Es muß wirklich sein. Mit anderen Worten, die Leute sollen nichts darstellen und vorführen, man darf ihnen nicht sagen, was sie tun und reden sollen.

(Carolyn Anderson, Thomas W. Benson: Setz die Kamera ab und greif zur Schaufel. Ein Interview mit John Marshall, in: 'Jäger und Gejagte' Trickster Verlag München, 1991)

Programm 1

BITTER MELONS

Regie, Kamera: John Marshall; Schnitt: Frank Galvin
USA 1971; 16mm; Farbe 30 min.

Der Film porträtiert eine kleine Gruppe von /Gwi San. Zehn Menschen sind es, die in einem Lager zusammenleben: der blinde Musiker Ukxone, seine Frau und sein Sohn, zwei ältere Frauen, zwei Jungen, und ein anderer Mann, !Gai, mit Frau und Kind. Ukxone spielt seine Musik auf dem Jagdbogen: Lieder zum Lobpreis der Melonen, Lieder über die Antilopenjagd, über das Schreien und wie man sich im Busch verirren kann. BITTERE MELONEN ist sein Lieblingslied. Es handelt von einer Frau, die von ihren Bantu-Nachbarn den Anbau von Melonen lernte. Wilde Melonen schmecken bitter, sagen die Bauern. Ukxones Lieder zeugen von der Landschaft, in der die /Gwi leben, von den Tierarten, die es hier gibt, aber auch vom alltäglichen Leben: vom Sammeln, Jagen, dem Fang einer Schildkröte und dem gemeinsamen Essen. Eines Tages kommt !Gai, der abwesend war, mit mehreren Verwandten zurück. Gastgeber und Gäste freuen sich über das Ereignis. Die Jungen spielen Tierspiele zusammen und machen ihre eigene Musik auf dem Bogen. Männer und Jungen tanzen den 'Hochzeitstanz des Straußes'. Der lose Zusammenhalt der /Gwi-Gruppen wird deutlich, wenn !Gai mit seiner Verwandtschaft wieder abzieht. Sie verschwinden im hohen Gras des Veld zum Klang von Ukxones 'Bitteren Melonen'.

CURING CEREMONY

Regie, Kamera: John Marshall; Schnitt: Frank Galvin, John Marshall
USA 1969; 16mm; s/w 8 min.

Sha//ge, eine sehr junge !Kung-Frau, erwartet ihr erstes Kind. Als sie (vermutlich) an Malaria erkrankt, versetzt sich /Ti!kay, ein verwandter Heiler, in eine leichte Trance (d.h. ohne zu tanzen), um ihr zu helfen. Sha//ge wird gesund, aber ihr Kind wird tot geboren.

John Marshall bei Dreharbeiten 1957

A GROUP OF WOMEN

Regie, Kamera, Schnitt: John Marshall
USA 1961; 16mm; s/w 5 min.

!Kung-Frauen verbringen viele Stunden in geselligem Umgang miteinander. Der Film zeigt eine Gruppe von Frauen bei der Rast im Schatten eines Baobab-Baums. Sie unterhalten sich und versorgen ihre Babies. Der Film ist eine gute Veranschaulichung 'kollektiven Bemutterns': Frauen helfen sich gegenseitig und teilen sich dabei die Rolle der Ernährerin.

MELON TOSSING GAME

Regie, Kamera: John Marshall; Schnitt: Frank Galvin, John Marshall, Carolyn Carr
USA 1970; 16mm; Farbe 15 min.

Frauen aus drei verschiedenen !Kung-Gruppen haben sich zu einem Spiel zusammengefunden, bei dem soziale und persönliche Spannungen mitschwingen. Das Spiel selbst ist einfach: Die Frauen bilden einen Halbkreis, der sich entgegen dem Uhrzeigersinn bewegt, wobei eine Frau nach der anderen ins Zentrum des gedachten Kreises läuft, in dem sie einige Schritte tanzt und der nächsten Frau in Übereinstimmung mit dem Gesang eine Melone zuwirft. Männer kommen hinzu und tanzen in einer spektakulären Form. N/aoka, eine alte Frau, fällt in einen tranceähnlichen Zustand. Das Spiel löst sich auf, als N!ai, die Frau /Gundas, eines der Tänzer, N/aoka aufzieht und verspottet.

A RITE OF PASSAGE

Regie, Kamera: John Marshall; Schnitt: Frank Galvin, Joyce Chopra, Timothy Asch
USA 1972; 16mm; Farbe 14 min.

Wenn ein !Kung-Junge seine erste Antilope erlegt, findet eine kleine, 'Kennzeichnung', genannte Zeremonie statt. Abgesehen vom unmittelbaren Nutzen der erfolgreichen Jagd (Fleisch, Häute, Sehnen) verpflichtet diese erste erfolgreiche Tötung den künftigen Schwiegervater des Jungen: er erhält Fleisch zur Verteilung. Im Film ist es ein dreizehnjähriger Junge, /Ti!kay, der sein erstes 'Wildebeest' (Weißschwanzgnu) mit Pfeil und Bogen erlegt. /Ti!kays Vater, Kan//a, und /Qui helfen dem jungen Jäger beim Fährtenlesen, Abhäuten und Zerlegen der Beute. Sobald das Fleisch ins Dorf zurückgebracht worden ist, findet die Sakrifizierungszeremonie statt. Sie symbolisiert die Bedeutung der Jagd und /Ti!kays Übergang zum Mannsein (im Sinne einer sozialen Kategorie). Den Eltern des Mädchens, mit dem er schon lange verlobt ist, gilt er nunmehr als akzeptabler Schwiegersohn.

N/UM TCHAI: THE CEREMONIAL CURING DANCE OF THE !KUNG BUSHMEN

Regie, Kamera: John Marshall; Schnitt: Frank Galvin
USA 1969; 16mm; s/w 20 min.

Tchai ist ein Wort der !Kung-Sprache, das gemeinschaftliches Tanzen und Singen beschreibt, n/um kann mit 'Medizin', aber auch mit 'übernatürlicher Kraft, 'Potenz' wiedergegeben werden. Die !Kung treffen sich häufig zu solchen n/um tchai, 'Heiltänzen', die meist nachts stattfinden und nicht selten bis in die Morgendämmerung dauern. Während die Frauen gelegentlich tanzen, sonst aber sitzend klatschen und singen, bilden die Männer einen Kreis um sie, singend und rhythmisch mit den Füßen stampfend. Je kraftvoller die Gesänge, desto größer ist ihr n/um, das als ein Geschenk des großen Gottes gilt. N/um ist auch im Feuer, vor allem aber in den Heilern, den 'Besitzern von Medizin'. Die meisten !Kung-Männer sind irgendwann in ihrem Leben auch Heiler. Im Film sehen wir mehrere Heiler in unterschiedlichen Phasen der Trance. Eine leichte Trance wird allmählich intensiver, sobald die Medizin 'heiß' wird, und schließlich fangen einige Männer an, schreiend herumzulaufen, sie fallen in die Glut und erreichen ein Stadium der Trance, das die !Kung 'Halbtod' nennen. Der Film beginnt mit einer kurzen Einführung über die Bedeutung des n/um tchai für das Heilen und die Abwehr von Bösem. Darauf folgen Szenen eines die Nacht hindurch anhaltenden n/um tchai: Es beginnt mit der Zusammenkunft der Leute eher gesellig, steigert sich dann aber fortwährend und geht bei Tagesanbruch zu Ende.

Termin: 1.5., 10 Uhr

Programm 2

THE 4TH, 5TH & EXCLUSIONARY RULE

Regie, Kamera: John Marshall; Kameraassistenz: Randy Franken, J.D. Smith;
USA 1974; 16mm; s/w 80 min.

Der Film besteht aus Sequenzen dokumentarischen Filmmaterials von der alltäglichen Arbeit der Polizei, die mit einer Podiumsdiskussion verknüpft sind, die von Professor James Vorenberg von der Harvard University geleitet wird

FIGHTING TOOTH, CLAW AND THE GOVERNMENT

Regie, Kamera: Cliff Bestall; Schnitt: John Marshall, Cliff Bestall
USA 1988; Video; Farbe 20 min.

In FIGHTING TOOTH, CLAW AND THE GOVERNMENT wird der Kampf der Ju/hoasi um einen kleines Gebiet ihres kommunalen Landes dokumentiert, nachdem zuvor im Nyae Nyae Gebiet massiv Enteignungen durchgeführt worden sind. Das Video dokumentiert die Unruhe und Verzweiflung unter den Ju/hoasi, die in einem ländlichen Slum in Hütten aus Gras und Sackleinen leben, welches die properen Häuser der weißen Staatsangestellten in Tshumkwe, des Verwaltungszentrums des Bushmanlandes, umgibt. Gänzlich auf eine künstliche Ökonomie zwischen Gelegenheitsarbeiten und Lebensmittelzuweisungen der Wohlfahrt angewiesen, sterben die Menschen an Unterernährung und Krankheiten wie Tuberkulose und Kinderdiarrhöe, begleitet von außerordentlicher Armut und dem Zusammenbruch des Sozialgefüges.

Der Film endet mit dem größten Problem, dem die Ju/wasi in ihrem Kampf gegenüberstehen; Der Mythos 'Bushmen' ist für die Menschen schwerer zu bekämpfen als Löwen, Beamte, die südafrikanische Armee, und als die schlimme wirtschaftliche Lage.

/Gao, der Held von DIE GÖTTER MÜSSEN VERRÜCKT SEIN wird bei einer Promotiontour durch Japan gezeigt, wie er einen kleinen 'King Kong' und das 'Kind der Natur' spielt. Am Flughafen in Tshumkwe wird der zurückkehrende Held von einigen, von einer südafrikanischen Fernsehgesellschaft eigens herbeigeholten, frisch gewaschenen und in Häute gekleideten Ju/hoasi erwartet und zurückbegleitet in die Kalahariwüste, in ein Leben, in dem die Harmonie mit der Natur im Mittelpunkt steht.

Dieser Film wurde produziert, um Journalisten, NGO's (non governmental organizations) und anderen interssierten Gruppen die Realität des Überlebenskampfes der Ju/hoan vor Augen zu führen, und um dem 'Bushmen'-Mythos zerstören zu helfen.

(John Marshall)

!KUNG SAN: TRADITIONAL LIFE

Regie, Kamera: John Marshall; Kompilation, neue Montage: John Bishop, Sue Marshall Cabezas
USA 1987; Video; Farbe 26 min.

Der Film zeigt bestimmte Züge aus dem traditionellen Leben der !Kung, darunter Szenen vom Sammeln und Jagen, die Herstellung von Gerätschaften und Waffen, Kinderspiele und soziale Interaktion. Dem Zuschauer wird überdies etwas von der Weite und Schönheit der Kalahari vermittelt. Der Film entstand im Rahmen eines Schulungsprogramms, das das D.E.R. (Documentary Educational Resources) mit Lehrern aus Massachusetts (USA) durchführte. Aus vorhandenem Filmmaterial (John Marshalls !Kung-San Filmen) sollen durch Umstrukturierung und neue Montage Filme für den Gesellschaftskundeunterricht hergestellt werden.

Termin: 1.5., 14.00 Uhr

Programm 3

AN ARGUMENT ABOUT MARRIAGE

Regie, Kamera: John Marshall; Ton: Robert Gesteland; Schnitt: Frank Galvin
USA 1969; 16mm; Farbe 18 min.

1955 brachten burische Farmer zwei !Kung-Gruppen mit Drohungen und Versprechungen dazu, auf ihren Farmen zu arbeiten. Nach einem Jahr ließen die Farmer die !Kung nicht mehr weg. Einigen, darunter =Toma und /Ti!kay, den beiden Anführern, gelang die Flucht, doch wurden die Frauen und Kinder von /Ti!kays Gruppe wieder eingefangen und auf die Farmen zurückgebracht. Ein Mann namens /Qui kehrte freiwillig zu seiner gefangenen Frau zurück. Auf der Farm fing /Qui jedoch ein Verhältnis mit einer anderen Frau - Baou - an, und sie hatten ein Kind zusammen. Baou allerdings war schon verheiratet: Tsamgao, ihr Mann, gehörte zu denen, welchen die Flucht gelungen war, aber keiner rechnete damit, daß er zu Baou zurückkehren würde.

1958 gelingt es den Marshalls, die Polizei davon zu überzeugen, die auf den Farmen zwangsverpflichteten !Kung zu befreien. Alle freuen sich, wieder zusammen zu sein, doch schon bald fängt der Ärger mit /Qui und Tsamgao an, die beide ihre Ansprüche auf Baou als Frau anmelden. Dabei geht es um mehr als die bloße Rivalität, denn schließlich bestehen Heiratsregeln und Verpflichtungen auf Grund geleisteter Brautpreise. Der Film gibt somit einen Eindruck vom Wesen dieses Konflikts und wie Lösungen gesucht werden.

BOABAB PLAY

Regie, Kamera: John Marshall; Schnitt: Frank Galvin
USA 1974 8 min.

Von ihren Sitzplätzen auf einem mächtigen Baobab-Baum bewerfen sich Kinder und Jugendliche gegenseitig mit Stecken, Beeren und Blättern.

DEBE'S TANTRUM

Regie, Kamera: John Marshall; Schnitt: Frank Galvin
USA 1972; 16mm; Farbe 9 min.

!Kung-Eltern bestrafen ihre Kinder nur selten. Sie glauben nicht an die Wirkung von Strafen und sehen darin nur eine mögliche Quelle öffentlichen Streits. Im Film weigert sich ein fünfjähriger Junge, Debe, zu Hause zu bleiben, während seine Mutter, Di!ai, zum Sammeln in den Busch geht. Widerwillig nimmt sie ihn schließlich auf ihrem Rücken mit. (Einer dieser Ausflüge zum Sammeln von pflanzlicher Nahrung wird in THE WASP NEST gezeigt.)

A JOKING RELATIONSSHIP

Regie, Kamera, Schnitt: John Marshall
USA 1962; 16mm; s/w 13 min.

N!ai, die junge Frau von /Gunda, und /Ti!kay, ihr Großvater, stehen in einer Scherzbeziehung zueinander. Für die !Kung ist diese Art der sozialen Beziehung wichtig, bietet sie doch Gelegenheit und Anlaß für beiläufige Intimitäten - wie etwa den Flirt, den dieser Film schildert - Gefühlsausbrüche und Hilfeleistungen zwischen Personen, deren verwandtschaftliches Verhältnis ihnen ansonsten spezifische Restriktionen auferlegt.

LION GAME

Regie, Kamera: John Marshall; Schnitt: Frank Galvin
USA 1970 4 min.

/Gunda, ein junger Mann und spätere Ehemann von N!ai, gibt vor, ein Löwe zu sein. Er wird von einer Gruppe von Jungen 'gejagt' und 'getötet'.

John Marshall

MEN BATHING

Regie, Kamera: John Marshall; Schnitt: John Marshall, Frank Galvin
USA 1973; 16mm; Farbe 14 min.

Nach heftigen Regenfällen bleibt in den Senken der Nyae Nyae Region das Wasser oft bis zu einem Jahr lang stehen. Der Film zeigt !Kung-Männer, die die Nama-Senke aufsuchen, um zu baden oder, wie /Ti!kay, Kleidungsstücke zu waschen. Die Männer nutzen die Gelegenheit zu anzüglichen Späßen.

PLAYING WITH SCORPIONS

Regie, Kamera: John Marshall; Schnitt: Frank Galvin
USA 1972; 16mm; Farbe 4 min.

Kinder fordern das Schicksal heraus: sie spielen mit Skorpionen.

THE WASP NEST

Regie, Kamera: John Marshall; Schnitt: Frank Galvin
USA 1972; 16mm; Farbe 20 min.

Das Sammeln von pflanzlicher Nahrung liegt hauptsächlich in der Verantwortung der Frauen. In Nyae Nyae ist es die wichtigste Subsistenztätigkeit. Während die Männer über das Wild, das sie erlegen und anschließend verteilen, ein soziales Netzwerk von Begünstigungen und Verpflichtungen knüpfen und aufrechterhalten, das über die eigene Familie hinausreicht, kümmern sich die Frauen zuallererst um die Familie. Der Film zeigt Frauen und Kinder beim Einsammeln von frischen =oley-Beeren und sha-Wurzeln. Die jüngeren Frauen, angeführt von N!ai, malträtieren ein Wespennest. Debe, Di!ais jüngster Sohn, wird mit fortschreitender Tageszeit sichtlich unruhiger. Di!ai bittet N!ai, Debe nach Hause zu bringen, aber N!ai lehnt ab und schließt sich den jüngeren Frauen an. Der Film thematisiert die Interaktionen zwischen den Frauen bei der alltäglichen Nahrungssuche.

Termin: 1.5., 20.00 Uhr und 2.5., 10.00 Uhr

Programm 4

THE HUNTERS

Regie, Sprecher, Kamera, Schnitt: John Marshall; Ton: Daniel Blitz; Mitarbeit: Robert Gardner; Ethnologin: Lorna Marshall
USA 1957; 16mm; Farbe 74 min.

THE HUNTERS, ist einer der Klassiker des ethnographischen Films. Der Film folgt vier !Kung-Männern auf einer fünftägigen Jagd nach einer Giraffe. Die Jagd im Film ist eine Montage aus vielen gefilmten Jagden, die zu verschieden Zeiten an verschiedenen Orten stattfanden, doch entspricht der Ablauf weitgehend den realen Verhältnissen. Der Film ist ein Loblied auf die Jagd, ungeachtet der Tatsache, daß 80% der Nahrung der !Kung pflanzlichen Ursprungs waren und durch die Sammeltätigkeit von Frauen und Männern beschafft wurden. Erlegte Tiere lieferten allerdings nicht nur notwendige Proteine, sondern auch Kleidung, Sehnen, Säcke und Handelsprodukte. Der Film korrigiert jedoch nicht die weitverbreitete, aber falsche Auffassung eines durch die Jagd begründeten Territoriums. Das Vorhandensein von dauerhaften Wasserstellen und pflanzlicher Nahrungsquellen bilden die eigentlichen Kriterien für ein Ju/wasi-Territorium.

(John Marshall)

!KUNG BUSHMEN OF THE KALAHARI

Regie, Kamera: John Marshall; Schnitt: Lorna Marshall, Laurence Marshall, Jerome Ballantine
USA 1951/2; 16mm, s/w, 45 min.

Der Film zeigt Männer, die Häute zum Verkauf vorbereiten und demonstrieren, wie sie mit Wasser gefüllte Straußeneier eingraben, die es ihnen erst ermöglichen, die ausgedehnten Wüstengebiete in Nyae Nyae zu durchstreifen. Mitglieder einer Gruppe werden bei der Ankunft und beim Bau ihres Windschutzes gezeigt. Das Ritual des ersten 'Feuermachens' mit Stöckchen ist zu sehen - eine Tradition, die die Marshalls in späteren Jahren nicht mehr oft beobachten konnten. Frauen sammeln. Männer legen Schlingen für Perlhühner und führen Jagdtechniken vor; jedoch keine Szenen von Männern, die gerade Wild schießen. Das Fleisch eines Gnus wird verteilt. Ein Heiltanz, der in der Regel nachts stattfindet, wurde während eines Nachmittags gefilmt. Der Tanz, ein sehr intensiver Tanz, ist sowohl im Film, wie auch im Leben der Menschen das zentrale Ereignis.

!KUNG BUSHMEN OF THE KALAHARI thematisiert zwei grundlegende Merkmale des Jäger- und Sammlertums des Nyae Nyae Gebietes: gutes Benehmen und Nähe. Die Jäger- und Sammlerökonomie der nördlichen Kalahariwüste fordert von den Menschen, daß sie sich in kleinen Gruppen über ein weites Gebiet verteilen. Enorme Entfernungen trennen die einzelnen Gruppen von durchschnittlich 25 Personen. Heute bereitet es Schwierigkeiten, sich die Intensität der Beziehungen in diesen kleinen Gruppen vorzustellen, oder gar, die Stärke der Verstimmungen und Affekte zwischen Familien, die nichts zwischen sich haben als ein Bündel Gras und die Nacht. Konflikte werden durch Reden, Teilen und Schenken gelöst. Erst gutes Benehmen und Anstand machen das Leben erträglich.

(John Marshall)

Termin: 2.5., 20.00 Uhr (Ort: Haus der Jugend)

Programm 5

PITTSBOURGH POLICE

Regie, Kamera: John Marshall; Kameraassistenz: Randy Franken, J.D. Smith; Ton: Chat Gunter, Chris Tilliam, Randy Franken USA 1971-73; 16mm; s/w

21 DOLLARS OR 21 DAYS **8 min.**

Ein Mann, der wegen groben Unfugs und Widerstands gegen die Staatsgewalt verhaftet wurde, erzählt vor dem Schnellrichter seine Version des Geschehens.

AFTER THE GAME **9 min.**

Polizisten suchen in einem Haus nach Drogen und verhaften einige Jugendliche, die gerade von einem Basketballspiel kommen. Die Beschuldigung: Lärmbelästigung und 'Schnüffeln' von Klebstoff.

INVESTIGATION OF A HIT AND RUN **35 min.**

Der Film folgt der Untersuchung eines Unfalls mit Fahrerflucht durch zwei Polizisten, von den Augenzeugenberichten und der Befragung der Tatzeugen bis hin zur Aussage der Freundin des 18jährigen Tatverdächtigen. Verschiedene Faktoren komplizieren den Fall: der Verdächtige besitzt keinen Führerschein; er meldete den Unfallwagen als gestohlen, um unverdächtig zu erscheinen; er ist zu keiner Aussage zu bewegen; das Mädchen ist schwanger. Die Polizisten üben beträchtlichen Druck auf sie aus und behandeln ihre Aussage wie ein Geständnis.

A LEGAL DISCUSSION OF A HIT AND RUN **28 min.**

Eine Juraklasse in Harvard schaut sich gemeinsam den Film INVESTIGATION OF A HIT AND RUN an. Danach diskutiert sie unter Leitung von Professor James Vorenberg die kniffligen rechtlichen Probleme, die sich aus der Art und Weise der polizeilichen Untersuchung und Befragung ergeben, sowie die Rechte von Zeugen oder Verdächtigen.

TWO BROTHERS **4 min.**

Der Film schildert den Versuch einer Familie, nachdem bereits die Polizei gerufen wurde, ihren Streit über einen beschädigten Wagen doch noch selbst beizulegen.

VAGRANT WOMEN **8 min.**

Eine Arbeitslose, die in ihrem Auto lebt, wird von der Polizei vernommen und schließlich zur Heilsarmee gebracht.

WRONG KID **4 min.**

Auf der Suche nach einem Verdächtigen verhören Polizisten den falschen Jugendlichen.

YOU WASN'T LOITERING

Video **15 min.**

Der Film behandelt das Problem des 'Herumtreibens'. In mehreren Sequenzen verwarnen Polizisten Jugendlich, Verwaltungsfachleute der Polizei erörtern, inwieweit es ratsam sei, die dafür bestehenden Gesetze zu verschärfen und Polizisten werden beleidigt und Jugendliche verhaftet.

YOUTH AND THE MAN OF PROPERTY **7 min.**

Ein Paar der Mittelschicht, das von einem Jugendlichen belästigt wurde, ruft die Polizei.

Termin: 3.5., 10.00 Uhr

Programm 6

N!AI, THE STORY OF A !KUNG WOMAN

Regie: John Marshall, Adrienne Miesmer; Kamera: John Marshall, Ross McElwee, Mark Erder; Schnitt: John Marshall, Adrienne Miesmer; Ton: Anne Fischel, Adrienne Miesmer, Stan Leven; Ethnologin: Patricia Draper
USA 1980; 16mm; Farbe 59 min.

Anhand des Porträts von N!ai, einer !Kung-Frau, die 1978 Mitte dreißig war, gibt der Film eine breitangelegte Darstellung vom Leben der !Kung in Vergangenheit und Gegenwart. N!ai erzählt ihre Lebensgeschichte und damit die Geschichte des Wandels, dem die !Kung in den letzten dreißig Jahren ausgesetzt waren. Das Filmmaterial stammt zu einem Gutteil bereits aus den 50er Jahren. Wir hören N!ai also nicht nur über ihre Kindheit und Jugend erzählen, wir sehen sie auch in diesen Lebensabschnitten. "Bevor die Weißen kamen, taten wir, was unser Herz wollte", erinnert sich N!ai an ihre Kindheit. Sie geht mit der Mutter zum Sammeln - Beeren, Nüsse und Wurzeln, je nach Jahreszeit. Wir sehen das Verteilen einer Giraffe, die verschiedenen Arten von Regen, und wie sie sich gegen ihre Verheiratung mit /Gunda sträubt, als sie acht Jahre alt ist. Später erleben wir ihre sich wandelnden Gefühle ihrem Mann gegenüber, als dieser zum Heiler wird. 1978 sind wir mit dem Film in der Gegenwart, in Tshum!kwi, dem von der südafrikanischen Verwaltung eingerichteten Reservat, wo Land nur begrenzt zur Verfügung steht, Tiere und Pflanzen knapp sind, wo das Geld zum Problem geworden ist, wo die Tuberkulose herrscht und die südafrikanische Armee !Kung-Männer rekrutiert und als Kämpfer gegen die Guerilla der 'Swapo' ausbildet. N!ai singt ein Lied, das die Schwierigkeiten und Spannungen des Lebens im Reservat beschreibt: "Mich tanzt der Tod, bis ich fertig bin".

N!AI, THE STORY OF A !KUNG WOMAN wurde zunächst im Rahmen der TV-Reihe 'Odyssey' ausgestrahlt. Die Einzigartigkeit des Films liegt in seiner Kombination von Ethnographie, Autobiographie und Geschichte

BUSHMEN OF THE KALAHARI

Regie: Robert M. Young; Kamera: Robert M. Young (neue Aufnahmen), John Marshall (altes Material); Schnitt: Hyman Kaufman, David Saxon; Ton: Lili Partridge
USA 1974; 16mm; s/w 58 min.

Anfang der 70er Jahre, als John Marshall immer noch 'persona non grata' in Namibia war, ging er im Auftrag der 'National Geographic Society' nach Botswana. Entstanden ist ein sehr populärer, fernsehgerechter Film, der unter Verwendung älteren Filmmaterials die Geschichte der San und Marshalls langer Beziehung zu ihnen erzählt.

Termin: 3.5., 14.00 Uhr

N!AI, THE STORY OF A !KUNG-WOMAN

Tsamko während einer Wahlveranstaltung der SWAPO in Tshum/kwe, 1989

(Alle Texte zu John Marshall sind, wenn nicht anders angegeben, der Filmographie in 'Jäger und Gejagte' Trickster Verlag, 1991 entnommen)

Retrospektive Mani Kaul

Mani Kaul (Bild: Ekke v. Schwichow)

Biofilmographie:

Mani Kaul, geboren am 25. Dezember 1942 in Jodhpur, Rajastan in Indien. Zwischen 1963 und 1966 war Kaul als Student an der Filmhochschule in Poona eingeschrieben, anschließend arbeitete er drei Jahre lang als Assistent bei indischen Werbefilmproduktionen in Bombay. Nebenbei begann er mit der abstrakten Malerei und schrieb ein Buch über Filmästhetik. Alle seine Filme sind von der klassischen indischen Musik und durch Studien zur indischen Ästhetik inspiriert.

Die Filme:

1969 **USKI ROTI** (Das Brot des Tages)

1971 **ASHAD KA EK DIN** (Am Vortag der Regenzeit)

1973 **DUVIDHA** (Zweifel)

1974 **THE NOMAD PUPPETEER** (auch: PUPPETEERS OF RAJASTAN, Marionettenspieler aus Rajastan)

1975 **HISTORICAL SKETCH OF INDIAN WOMEN**

1976 **GHASHIRAM KOTWAL**, Co-Regie mit Krishnan Harimaran

1977 **CHITRAKATHI** (Bildgeschichten)

1980 **ARRIVAL** (Ankunft)
SATAH SE UTATHA ADMI (Der Mensch jenseits der Oberfläche)

1981 **THE DESERT OF THOUSAND LINES**

1982 **DHRUPAD**

1985 **MATI MANAS** (Der Mensch aus Ton)

1988 **BEFORE MY EYES**

1989 **SIDDESHWARI**

1990 **NAZAR**

Warum Mani Kaul?

Mani Kaul ist Inder und lebt heute in Bombay. Geboren ist er in Rajastan. Bei uns ist er fast völlig unbekannt geblieben. Entwickelt man jedoch die Bereitschaft, sich auf seine Filme einzulassen, wird einem einiges über die Kultur Indiens klarer werdemn

Wer sind seine Vorbilder? Deleuze und Bresson, die er an der Filmhochschule in Poona kennengelernt hat. Bereits mit 17 Jahren entwickelte er das Bestreben, eine künstlerische Strenge zu finden. Das fiktionale Kino genügte ihm schon damals nicht. Nach einer Assistenz in Bombay drehte er seinen ersten Film USKI ROTI (Das Brot des Tages) nach einer Novelle von Mohan Rakesh; obwohl ein Spielfilm, ist er mehr eine Art dokumentarischer Film geworden. "Das ist", so sagt er, "die einzige Form mit der man sich wirklich frei ausdrücken kann. Die einzige auch mit der man etwas erfinden kann."

Nicht eine Sequenz, nicht ein Bild seiner Filme, die nicht magisch zu nennen wären. Das Drehbuch ist ihm nicht so wichtig. "Eine Einstellung ist ein Element des Filmes und doch ein Ganzes. Die Strukturen sind dabei weniger wichtig(...)".

Die Filmemacher seiner Generation - er selbst ist heute knapp 50 - fingen damit an, die sie umgebenden Realitäten in einer eher banalen Form abzulichten. Seine einsame Art des Filmemachens verleiht seinen Arbeiten eine metaphysische Dimension. In seinen Filmen spielt die Zeit eine sehr wichtige Rolle, ebenso wie die Philosophie, die Musik und die Tradition. Ob er das tägliche Leben filmt (USKI ROTI), in dem eine Frau ihrem Mann, einem Busfahrer, das Brot zu bringen hat; oder ob er die in Bombay ankommenden Massen von Menschen zeigt (ARRIVAL); ob er die Frage nach dem Zusammenhang von Kino und Theater aufgreift (ASHAD KE EK DIN); oder ob er eine beinahe wissenschaftliche Recherche über die Grundlagen indischer Musik macht (DHRUPAD), Mani Kaul wendet sich in seiner universellen Filmsprache an ein universelles Publikum. Vergangenheit und Gegenwart vermengen sich in einer merkwürdigen Form.

In SIDDESHWARI, seinem vorletzten Film, hat sich der Autor auf die Spuren der bekannten Sängerin gleichen Namens gemacht. Mehr als ein Mythos, liefert Kaul uns hier den Geist indischer Musik! Einmal mehr, ein universeller Film. "Ein Künstler", sagt er mit Zurückhaltung, "tut immer sein Bestes"

(aus: Journal du 12e Festival International de films ethnographiques et sociologiques, Cinéma du Réel, Paris 1990)

Die Spielfilm-Trilogie Mani Kauls:

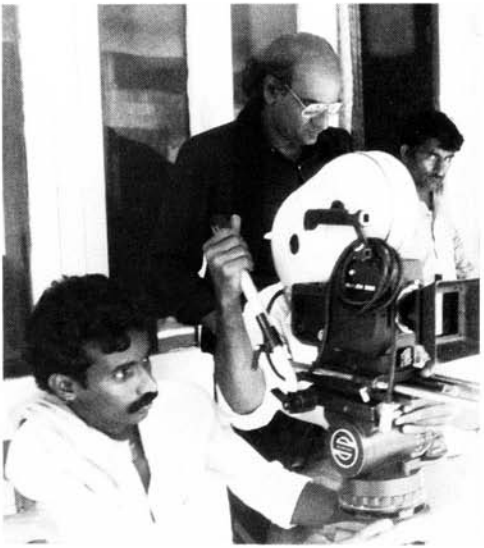
USKI ROTI, ASHAD KA EK DIN und DUVIDHA

Mani Kaul und Kumar Shahani haben zum ersten Mal in der Geschichte des indischen Films alle Krücken des konventionellen Kinos fortgeworfen. Beide haben Erzählung, Schauspielerei, gradlinige Handlung, Psychologie usw. abgeschafft. Stattdessen konzentrieren sie sich auf neue ästhetische Erfahrungen. In der Nachfolge Griffiths und Dreyers, der frühen sowjetischen Filmpioniere (vor allem Eisensteins), Ozus in Japan, Antonionis in Italien, Godards oder Bressons in Frankreich, haben Kaul und Shahani die Erforschung ihrer sozialen Realität nicht von der Erforschung ihres künstlerischen Mediums getrennt.

Auf den ersten Blick verstört Kauls Trilogie - USKI ROTI, ASHAD KE EK DIN und DUVIDHA - den Zuschauer, der daran gewöhnt ist, daß ein Film eine realistische Geschichte erzählt. Aber wenn er sich auf Kauls Stil eingestimmt hat, erschließt sich ihm das Werk eines äusserst faszinierenden Autors. Ganz entgegen der Kritikermeinung haben Mani Kauls Filme durchaus 'Inhalt'. Die drei Filme enthalten eine lyrische Meditation über die Situation der 'wartenden Frau'. Darüber hinaus behandelt jeder Filme eine besondere Situation: den Konflikt zwischen Stadt und Land (USKI ROTI), zwischen Hof und Landschaft (ASHAD KA EK DIN) und zwischen dem Irdischen und dem Überirdischen (DUVIDHA).

In jedem seiner Filme ist Kaul bestrebt, die Verwandlung von einem Genre in ein anderes zu vollziehen: Kurzgeschichte, Drama und Märchen werden filmisch umgesetzt. Er ringt nicht nur mit den verschiedenen Genres, sondern auch mit den Eigentümlichkeiten all jener literarischen Gattungen. Nur so kann er etwas zustande bringen, das auch dem Filmischen entspricht.

(Dileep Padgaonkar, The parallel stream. The Cinema Situation, New Delhi 1971)



Mani Kaul bei Dreharbeiten

USKI ROTI
(Das Brot des Tages)

Regie, Buch: Mani Kaul nach einer Kurzgeschichte von Mohan Rakesh; Kamera: K.K. Mahajan; Darsteller: Gurdeep Singh, Garima ...
Indien 1970; 35 mm; s/w; 110 min.

Tag für Tag geht die junge Frau - Balo - zur einige Meilen außerhalb des Dorfes liegenden Bushaltestelle, um ihrem Mann, einem Busfahrer, der mehrmals täglich diese Stelle passiert, sein Essen zu bringen. Eines Tages - und von diesem Tag berichtet der Film - verpaßt sie den Bus und muß warten, bis er ein zweites Mal kommt. Ihr Mann aber, der sie nur einmal wöchentlich besucht, ansonsten in der Stadt mit Freunden und einer Geliebten zusammenlebt, weist das Essen zurück. Er ist über ihre Verspätung erbost. Erneut wartet sie geduldig und läßt ihren Gedanken freien Lauf. In ihrem Kopf bewegen sich Bilder aus ihrem dörflichen Leben und aus dem Leben ihres Mannes in der Stadt. Als er dann spät in der Nacht die Haltestelle ein drittes Mal passiert, nimmt er das Essen an, und sie ist erleichtert, daß er sie nicht verläßt

(Bernhard Weber-Brosamer, in: JOURNAL FILM, Nov 1987, Freiburg)

USKI ROTI ist eine bittere Geschichte von Einsamkeit, unterstrichen durch langsame Gesten und einfache Worte in einer traditionellen rituellen Atmosphäre. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vermischen sich zu einer Zeit, welche selber zeitlos ist. Der Film versucht, den alten Widerspruch zwischen einer einfachen und einer impressionistischen Filmsprache zu lösen.

(Avvenuire, zit. n.: The New Generation. 1960-80, New Delhi 1981)

In seinen ersten drei Filmen erforscht Mani Kaul systematisch die komplexe gegenseitige Beziehung zwischen literarischen Strukturen und Kino. USKI ROTI basiert auf einer Kurzgeschichte von Mohan Rakesh und behält die Struktur der Kurzgeschichte bei, ohne irgendwelche zusätzlichen Episoden oder schmückendes Beiwerk hinzuzufügen. Die Kargheit der ursprünglichen Geschichte spiegelt sich in der Ökonomie seiner Kameraarbeit, der fein abgestimmten Beleuchtung und dem klaren Ton wider.

(Arun Khopkar, in: 70 Years of Indian Cinema, Bombay 1985)

Termin: 2.5., 22.30 Uhr

ASHAD KA EK DIN (Am Vortag der Regenzeit)

Regie, Buch: Mani Kaul nach einer Kurzgeschichte von Mohan Rakesh;
Indien 1971; 35 mm; s/w; 141 min.

ASHAD KA EK DIN beruht auf einer Vorlage von Mohan Rakesh, dessen Drama von der Liebe des Dorfmädchens Mallika zu dem weit über Indien hinaus bekannt gewordenen Sanskrit-Dichter Kalidasa handelt. Auch in diesem Film ist das vorherrschende Bild das einer Frau, die wartet: Mallika wartet in ihrem Dorf auf Kalidasa, der überraschend als Dichter an den Hof des Königs gerufen wurde, wo er dann zehn Jahre lebt und kaum noch an seine 'Geliebte' zu Hause denkt.

Vielleicht vergleichbar der räumlichen Norm in USKI ROTI, versuchte Kaul in seinem zweiten Spielfilm, eine akustische Norm zu schaffen: Teilweise verfremdete Geräusch-Zyklen, die einem genau errechneten Rhythmus unterworfen sind. Wie sehr hier dem Wort Vorrang vor dem Bild gewährt wurde, mag die Tatsache verdeutlichen, daß sämtliche Dialoge schon vor dem Filmen aufgezeichnet und bei den Dreharbeiten dann unterlegt wurden.

(Berhard Weber-Brosamer, in: JOURNAL FILM, Nov 1987, Freiburg)

Termin: 3.5., 22.30 Uhr

DUVIDHA (Zweifel)

Regie, Buch: Mani Kaul, nach einer Geschichte von Vijayadan Detha; Kamera: Navroze Contractor; Ton: Biswas; Schnitt: Ravi Patnaik; Musik: Ramzan Khan, Hammu Khan
Indien 1973; 35 mm; Farbe 82 min.

Eine Hochzeitsgesellschaft macht auf dem Heimweg Rast unter einem Feigenbaum. Ein Geist, der auf dem Baum lebt, verliebt sich in die Braut. Der Bräutigam eröffnet der Braut, daß er auf eine fünf Jahre dauernde Geschäftsreise gehen muß.

Der Geist des Feigenbaumes nimmt die Gestalt des Ehemannes an und wird von der Ehefrau akzeptiert. Sie leben drei Jahre zusammen bis die Frau schwanger wird.

Die Nachricht, daß sie ein Kind erwartet, erreicht den Ehemann. Er eilt nach Hause. Der Vater, der das Spiel nicht durchschaut, will den echten Sohn aus dem Haus werfen. Die 'Brüder' werden von den Dorfbewohnern vor Gericht geführt.

Meinen dritten Film DUVIDHA habe ich mit Hilfe meiner Freunde gemacht. Akbar Padamsees ist nicht nur ein außerordentlich begabter Maler, sondern vielleicht der einzige wirkliche Künstler-Theoretiker, den wir haben. Der Struktur dieses Films kommt eine viel umfassendere Bedeutung zu als sonst. Das Material der Folklore liefert schematische Muster. In diesem Muster kann die Darstellung eines Ereignisses durch graphische oder mündliche Verfahren zu einem solchen Grad der Verallgemeinerung gebracht werden, daß schließlich ein gemeinsamer Nenner als die Grundnorm, aus der alle Besonderheiten hervorgehen, zum Vorschein kommt. Die Kombination solcher Elemente wie innen/außen bleibt nicht nur auf einer graphischen Ebene, die quantitativ ist, sondern erfaßt auch den qualitativen Aspekt des Films.

(Mani Kaul)

Termin: 4.5., 22.30 Uhr

THE NOMAD PUPPETEERS

Regie: Mani Kaul; Kamera: Jayendra Desai; Ton: N.P. Sitaram; Schnitt: M.N. Chaubal
Indien 1974; 35 mm; Farbe 20 min.

Der Film fängt das tägliche Leben von Marionettenspielern aus Rajasthan ein, die übers Land fahren und deren kulturelle Wurzeln sie im Zuge gesellschaftlicher Veränderungen zu verlieren scheinen.

CHITRAKATHI (Bildgeschichten)

Regie: Mani Kaul; Kamera: M.S. Pendurkar und K.N.N. Iyengar; Ton: M.K. Baburao; Schnitt: K.M. Nayak
Indien 1978; 35 mm; Farbe 19 min.

'Chitrakathi' bedeutet die Kunst, religiöse Szenen mit Hilfe von Ledermarionetten darzustellen. Der Filme zeigt die Künstler aus Konkan und Maharashtra, die es zusehends schwerer haben, ihre alte Tradition fortzuführen.

ARRIVAL (Ankunft)

Regie: Mani Kaul; Kamera: Purush Baokar; Ton: J.J. Baburao; Schnitt: K.M. Nayak
Indien 1980; 35 mm; Farbe 20 min.

ARRIVAL ist eine Studie über die berstende Metropole Bombay, die täglich von arbeitssu chenden Menschenmassen und Waren aus dem Umland überschwemmt wird...

BEFORE MY EYES

THE DESERT OF THOUSAND LINES

Regie: Mani Kaul; Kamera: Virendra Saini; Ton: Boom Singh; Schnitt: Ashok Tyagi
Indien 1981; 16 mm; Farbe 72 min.

Tradition und Musik in der Thar-Wüste in Rajasthan.

BEFORE MY EYES

Regie: Mani Kaul; Kamera: Piyush Shah; Ton: Dilip Subramanyam; Schnitt: Lalitha Krishna; Produktion: Infrakino Film
Indien 1988; 35 mm; Farbe 23 min.

Ein Auftragsfilm des Tourismus-Instituts von Kaschmir und Jammu. Für Kaul selbst ist der Film "ein filmisches Gemälde des Kaschmir-Tals, ohne Kommentar und Dialog, dessen Schönheit mehr hat als den Reiz einer Touristenattraktion.

Termin: 2.5., 20.00 Uhr

DHRUPAD

Regie, Buch: Mani Kaul; Kamera: Virendra Saini; Schnitt: Ashod Tyagi; Musik: Ustaad Zia Mohiuddin Dagar, Ustaad Zia Fariduddin Khan Dagar
Indien 1982-83; 35 mm; Farbe 72 min.

Der Film ist einer Form der klassischen indischen Musik gewidmet, die auf das 15. Jahrhundert zurückgeht. Gleichzeitig benutzt DHRUPAD sein Thema aber auch als einen Vorwand zur dokumentarischen Gestaltung subtiler Rätsel, architektonischer Strukturen und stilisierter Formen der Ekstase. Mani Kaul, ein kompromissloser junger indischer Regisseur, entwickelt in seinem Film die ätherische Vision von Ruinen-Städten und höfischen Gärten, während er gleichzeitig die bemerkenswerten, trancegleichen Musikdarbietungen der Dagar-Brüder einfängt. Sie sind die Abkömmlinge einer Familie, die sich seit mehr als einem Dutzend Generationen mit der Dhrupad-Musik beschäftigt.
(Produktionsmitteilung)

Dhrupad ist die Kurzform von Dhruva-Pad. Dhruva ist der Name des mächtigen und konstanten Gestirns am nördlichen Himmel und Pad bedeutet Komposition. Dhrupad ist eine konstante, mächtige und reine Form der indischen Musik.

Indien besitzt ein großes Erbe, das auf mehrere Jahrtausende zurückgeht. Musik ist immer persönlich gewesen - ein Musiker singt zu Haus oder am Hof des Königs für ein paar Auserwählte. Anders als die westliche Form der Symphonie ist die indische Musik etwas intim Vertrauliches, das man mit strenger Disziplin und absoluter Hingabe von einer Generation an die nächste weitergegeben hat. Die Musiker improvisierten die verschiedenen Ragas (eine einfache, auf fixierten Noten beruhende Melodie, die durch die Improvisation ausgearbeitet werden kann) mit großer Ausdauer und entwickelten ein Verhältnis zwischen dem Raga und der Umgebung. Manche Ragas sind nur für den Morgen gedacht und werden nie am Abend gesungen. Jeder Raga entspricht einer bestimmten Tageszeit.
(14. Internationales Forum des Jungen Films, Berlin 1984)

DHRUPAD ist eine Meditation über Musik. Die Musikaufführung in Jaipur, der 'rosa Stadt' von Rajastan, korrespondiert mit dem Aufbruch ins Zeitalter der Aufklärung(...) Die morgendlichen und abendlichen Ragas scheinen die Zeit anzuhalten; die Instrumente scheinen den Raum zu erweitern. Kauls Films skizziert Schritt für Schritt die Konfiguration einer vergeistigten Trance.
(Elliot Stein, in: Cineme India-International, Jan-März 1984)

MATI MANAS
(Der Mensch aus Ton)

Regie: Mani Kaul; Buch: Kamal Swaroop, Mani Kaul; Kamera: Venu; Schnitt: Reena Mohan; Musik: T.T. Mahalingam
Indien 1985; 35 mm; Farbe 91 min.

Zu Beginn von MATI MANAS sagt ein Töpfer: "Die Werke des Töpfers sind keine bewußten Geschöpfe wie die Geschöpfe Brahmas, die Menschen. Das Nichtbewußte vermag nicht zu sprechen, der Mensch indes könnte ohne diese Geschöpfe nicht leben." Am Schluß des Films, als sich der Bogen schließt, heißt es in dem letzten Mythos: "Der Töpfer ist Brahma. Diese Lehmgefäße, die wir herstellen, werden ewig bestehen. Die menschliche Hülle hingegen wird verwesen..."

Mani Kaul knüpft hier an die Tradition der Verbindung von Mythologie und Alltag an. Aus dem Halbdunkel eines Museums mit Terrakottagefäßen der Frühzeit leitet er über zu den Töpfern von heute, die diese Tradition in ihren Werken fortsetzen und füllt diese 'Museumsstücke' wieder mit neuem Leben. Mani Kaul führt uns von der weiten indischen Zentralebene (Rajasthan, Uttar Pradesh, Bihar und Bengalen) - die eine der ältesten Kulturen der Welt hervorbrachte - bis in den äußersten Süden, um uns eine Materialgeschichte vor Augen zu führen, zu der wir jede Verbindung verloren haben.

(Ashish Rajadhyakasha, in: Indian Cinema 1980-85, Neu Delhi)

Termin: 1.5., 22.30 Uhr

Mita Vashisth in SIDDESHWARI

SIDDHESHWARI

Regie, Buch: Mani Kaul; Kamera: Piyush Shah; Schnitt: Lalitha Krishna; Ton: Rajat Dholakia; Darsteller: Mita Vasishth, Ranjana Srivastava...
Indien 1989; 35 mm; Farbe 95 min.

SIDDHESHWARI behandelt die Tradition der 'Thumri'- Musik, die sich 'Gandharva' nennt, eine Huldigung an die himmlischen Musikanten von Indras Hof. Diese Tradition geht auch auf die Mahabaratha-Sage zurück.

Der Film folgt keinem linearen Erzählmuster, sondern geht wie der 'Thumri' verschiedenen Linien im Leben der Sängerin Siddeshwari nach: 'Siddhi' als junges Mädchen im Haus ihrer Tante, ihre ersten Gesangsversuche, ihr leidenschaftliches und stilles Engagement beim Unterricht durch ihren Lehrer. Weil sie es wagt, Fragen zu stellen, wird sie aus dem Haus ihrer Tante in die Straßen von Benares gejagt, der großen heiligen Stadt. Im Haus ihres Lehrers findet sie Aufnahme, setzt ihren Unterricht fort und findet Anerkennung als große Sängerin. Ihre Stimme verdichtet alle Entbehrungen der Kindheit, den Schrecken und auch die Schönheit von Benares, zu einer im 'Thumri' bis dahin nicht gekannten Musik. Ihr halbes Leben bleibt Siddheshwari heimatlos, singt, kocht und gibt demütig jedem, der über ihre Türschwelle tritt. Als sie stirbt, hinterläßt sie eine Ausdruck gewordene Leidenschaft, die die Mannigfaltigkeit des Lebens feiert.
(20. Internationales Forum des Jungen Films, Berlin 1990)

In SIDDHESHWARI versucht Kaul, die besondere Form von 'Angst' zu zeigen, aus der ihr 'Thumri'-Gesang entsteht. Die bewegte Komposition der Bilder von den gewundenen Gässchen in Benares korrespondiert mit den anmutigen Schleifen des Gesangs. Kauls Sache ist es nicht, unbedeutende naturalistische Details hervorzuheben, die einen Teil der Umgebung seines Künstler-Themas ausmachen. Im Gegenteil vermeidet er geflissentlich die verkürzende Darstellungsweise angeblicher 'Authentizität'. Er behandelt seine Filme wie magische Mandalas.
(Arun Khopkar, in: Cinema in India, Okt/Nov 1989)

Termin: 3.5., 20.00 Uhr + 4.5., 10.00 Uhr

Mani Kaul mit Kameramann Piyush Shah

NAZAR

Regie: Mani Kaul; Buch: Sharmistha Mohanty und Mani Kaul nach einer Novelle von Dostojewski; Kamera: Piyush Shah; Schnitt: Lalitha Krishna; Musik: Vikram Joglekar, D. Wood
Indien 1990; 35 mm; Farbe 100 min.

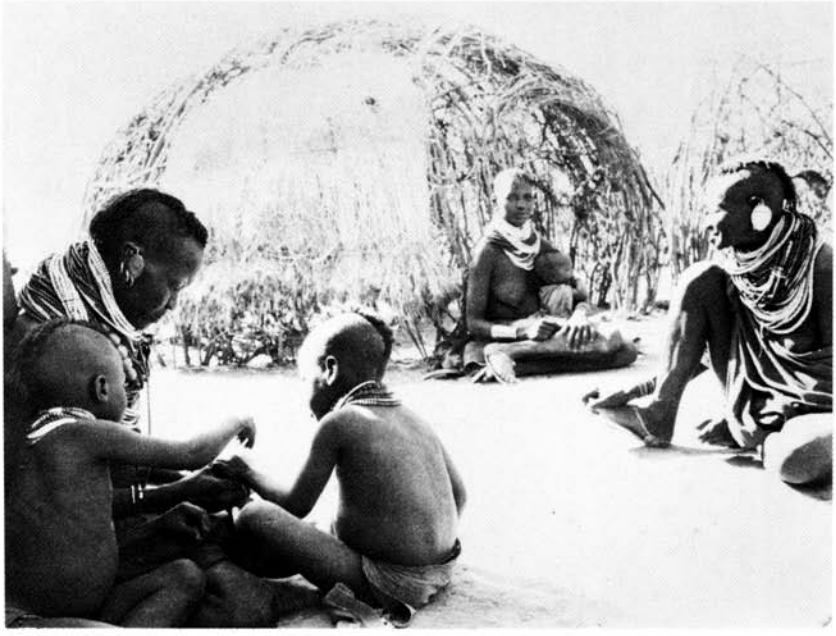
Grundlage der Geschichte bildet eine Novelle von Dostojewski. Ein Mann läßt die Vergangenheit seiner Ehe Revue passieren. Dabei nimmt die Vorstellung der Frau idealisierte Züge an. Er glaubt, die Frau zu besitzen. Er bemerkt indes nicht, daß er sie in ihrem Unabhängigkeitswillen unterdrückt. Die stillen Konflikte sind die ersten Zeichen des Bruches. Auseinandersetzungen, Hoffnung, Haß führen zu einem schlimmen Ende.

Termin: 5.5., 21.00 Uhr

Surekha in NAZAR

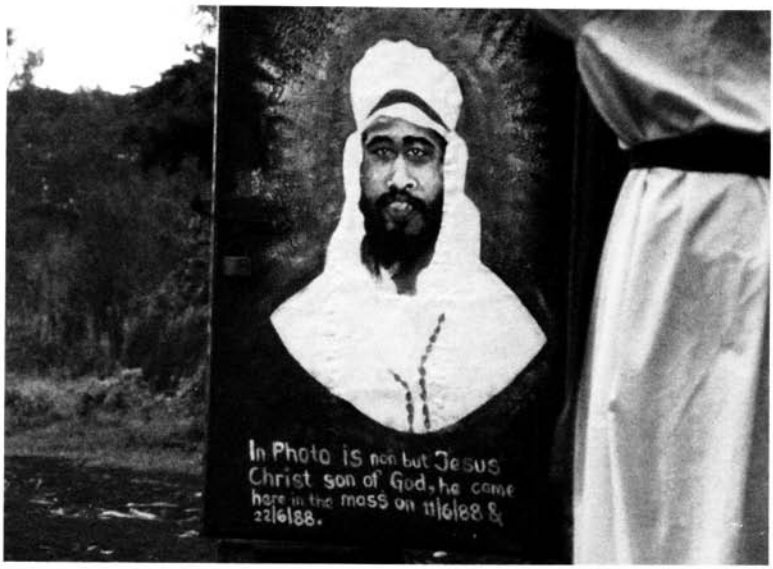
ÄSTHETIK DES ETHNOGRAPHISCHEN FILMS

So wenig, wie es den ethnographischen Film als einheitliches Gebilde gibt, gibt es die Ästhetik des ethnographischen Films. Seine Hauptanziehungskraft gewinnt dieses Filmgenre sicherlich aus der Exotik seiner Themen: fremde Kulturen, Lebensweisen und Vorstellungswelten, geheimnisvolle Rituale, farbenprächtige Feste und Tänze. Doch die unterschiedlichen Auffassungen von Wissenschaft lassen sich in den Filmen - die ja der Ethnologie verpflichtet sind - wiederfinden. Einer Wissenschaft, die nicht nur positivistische, sondern auch hermeneutische, poetische u.a. Traditionen hervorgebracht hat, und damit zusammenhängende unterschiedliche filmische Darstellungsweisen sowie persönliche Eigenheiten bestimmter Filmautoren (Jean Rouch, Robert Gardner, David MacDougall - um nur einige wenige zu nennen) lassen Filme unterschiedlicher ästhetischer Wirkungsweisen entstehen. Filmautoren, die einem positivistischen Wissenschaftsverständnis anhängen, neigen etwa dazu, sich einer Ideologie der Transparenz zu verschreiben: Für sie ist die Synchronton-Kamera ein neutrales Instrument, das die Realität in objektiven Bildern und Tönen einzufangen imstande ist. Tatsächlich jedoch sind ihre Filme überaus artifiziell, 'fiktiv' hergestellt - die Anwesenheit des Filmteams, der Technik wird als Abwesenheit dargestellt, filmische Verfahren werden z.B. mit Hilfe einer vom Zuschauer unbemerkten Montage, kontinuierlichen Erzählweise, in Augenhöhe stehenden Kamera usw. unsichtbar gemacht. Tatsächlich inszenieren sie einen 'rein beobachtenden' Blick auf die fremdkulturelle Wirklichkeit, die dem Zuschauer in einem als neutrale Wissensinstanz auftretenden Kommentar erklärt wird (alle traditionell-ethnographischen Filme sind hierfür ein Beispiel). Auf diese Weise produzieren sie eine Ästhetik der Kunstlosigkeit. Filmautoren dagegen, die einer hermeneutischen Wissenschaftsauffassung verpflichtet sind, sind sich ihres subjekti-



THE WEDDING CAMELS von David und Judith MacDougall

ven Beteiligtseins am Zustandekommen ihrer Forschungsergebnisse bewußt. Daher machen sie in der Struktur ihrer Filme selbst deutlich, daß diese etwas Gemachtes sind - etwa durch Sichtbarmachung der Arbeit der Kamera und des Mikrophons, spürbare Montage, direkte Adressierung des Zuschauers, dialogische Inszenierung (siehe z.B. die Filme der MacDougalls). Doch sind auch sie nicht immun gegenüber der spezifischen Ideologie des Films, 'gelebtes Leben' abzubilden. Filmische Strategien wie Vermeidung des Zooms, lange Sequenz-Einstellungen, 'nichtprivilegierter Kamerastil' (David MacDougall), die 'Betroffenen' selbst sprechen zu lassen usw. stellen eine Ästhetik des Realismus, der unvermittelt wirkenden Realitätswiedergabe her. Das Werk Jean Rouchs wiederum ist Beispiel für eine sehr persönliche, subjektive, ja poetisch zu nennende Arbeitsweise. Seine ethnographischen Filme, die häufig Rituale mit starker Eigendramaturgie zum Thema haben, wollen Geschichten erzählen, keine 'Illusion eines objektiven Blicks' hervorrufen. Sein Kamerastil betont Spontanität, Assoziation, macht die Suche nach Bildern deutlich: Innerhalb einer Einstellung wird scheinbar unmotiviert vom Ereignis auf die Landschaft oder einen Gegenstand geschwenkt, von einer Totalen auf ein Detail hin- und wieder zurückgezoomt. Die Kamera ist beinahe ständig in Bewegung: Rouch geht mit ihr, verfolgt Bewegungen, greift den Rhythmus tanzender Körper auf. Die Bildausschnitte sind häufig fragmentarisch. Auswahl und Montage der Perspektiven sind subjektiv, unberechenbar, geben dem Zuschauer Rätsel auf. Ein persönlich gesprochener, oft märchenhafter Kommentar löst in der Regel das Rätsel der Bilder auf. Filmen ist für Rouch ein improvisiertes Spiel, ein Akt der Inspiration, Intuition, ja Gnade. Auf diese Weise entsteht eine für Rouch eigentümliche, an den Surrealismus erinnernde Ästhetik - eine Ästhetik des Zufälligen, Unvollkommenen, Fragmentarischen, der Improvisation, des Rätselhaften und Imaginären.



MARY AKATSA, PROPHETIN von Heike Behrend

SIGUI NO.1: L'ENCLUME DE YOUGO (Der Amboß von Yougo Dogorou)

Regie: Jean Rouch, Germaine Dieterlen; Kamera: Jean Rouch
Frankreich 1967; 16mm; Farbe 39 min.

In den Jahren 1966-1974 filmte Jean Rouch bei den Dogon in Mali das Sigui-Ritual. Es ist die rituelle Dramatisierung und damit Wiederbelebung des komplexen Schöpfungsmythos. Es findet alle 60 Jahre statt, dauert sieben Jahre, beginnt in Yougo Dogorou und wandert von Dorf zu Dorf, von der Höhe der Bandiagara-Felsen in die Ebene, wobei man in jedem Dorf eine von sieben Episoden des Mythos rituell darstellt.

Rouchs Filmzyklus besteht aus acht, überwiegend kommentarlosen Teilen von unterschiedlicher Länge: Sigui Année Zéro und Sigui No.1-7. Sigui No.1 folgt zwar der Dramaturgie des Rituals, das selbst schon Theater, Inszenierung des Mythos ist, erzählt seine Geschichte jedoch mit filmischen Mitteln. Der Film ist beispielsweise symmetrisch konstruiert: Am Beginn und am Ende stehen Landschaftsaufnahmen, die auf die mythische und rituelle Bedeutung der Landschaft für die Dogon verweisen. Er hat eine geschlossene Erzählstruktur, betont Exposition (die Vorbereitungen zum Fest), Höhepunkte (Schlangentanz auf dem Dorfplatz, Durchgangsritual), Schluß (das Wandern des Sigui ins Nachbardorf). Er 'erzählt' mit Hilfe von Zoom, des metaphorischen Einsatzes von Bildern und Tönen.

Sigui No. 1 enthält alle für Rouch typischen Stilmittel: den schnellen Schnittrhythmus; lange Sequenz-Einstellungen mit 'Montage in der Kamera', bei der Einstellungsgrößen und Kamerapositionen durch Zoom, Schwenks und Gänge variiert werden; die bewegte, ja tanzende Kamera, von der Rouch sagt, daß er mit der Bewegung Bilder 'malen' möchte; die fragmentarischen Bildausschnitte; die subjektiven Perspektiven; die improvisierte Suche nach Bildern; die Betonung des Rätselhaften. Rouch will die geheimnisvolle Schönheit von Mythos und Ritual bewahren, will beim Zuschauer Fragen provozieren, keine einfachen Antworten geben.

MARY AKATSA, PROPHETIN

Regie, Ton: Heike Behrend; Kamera: Ingo Kratisch; Schnitt: Klaus Klinger
BRD 1989; 16mm; Farbe 50 min.

"Mary Akatsa ist Prophetin und Heilerin in einer der zahlreichen unabhängigen afrikanischen Kirchen Kenias. Dreimal in der Woche hält sie am Rand Nairobis einen Gottesdienst ab, in dem sie Heilung bringt. Sie heilt Trunksucht, Arbeitslosigkeit, Untreue, Geldmangel, Unfruchtbarkeit und Aids. Ihre Darbietung zieht über tausend Menschen an, die aus den Slums von Nairobi und anderen Regionen Kenias hier zusammenkommen"

(Heike Behrend)

Auch dieser Film hat eine geschlossene, in eine symmetrische Komposition eingebettete Struktur. Zu Beginn sieht man, wie Menschen in die open air-Kirche Mary Akatsas strömen, am Ende - vom selben Standpunkt und aus derselben Perspektive aufgenommen - wie sie diese wieder verlassen. Doch ganz im Gegensatz zu Jean Rouch bevorzugt Heike Behrend eine ruhige, zu den gefilmten Personen Distanz wahrende Kamera und eine kühle, karge Montage. Sie stellt die Auftritte, das Wirken und die ekstatische Kommunikation der Prophetin mit Gott und dem Publikum in langen, starren Sequenz-Einstellungen aus leichter Untersicht dar. Nur gelegentlich bewegt sich die Kamera, meist minimal, sie verbleibt überwiegend im Bereich der Totalen bis Halbtotalen, verzichtet radikal auf voyeuristische Groß- und Nahaufnahmen. Diese bewußte Vorführung der filmischen Begrenzungen auf visueller Ebene wird auf der Ebene des Tons und der Montage wiederholt, verstärkt. Heike Behrend vermeidet eine Erklärung des Geschehens. Der Film hat keinen Kommentar, sparsam eingesetzte Schrifttafeln gliedern das Bildmaterial. Vor den Beginn einer Sequenz gesetzt, bestimmen sie knapp die Personen der Handlung, Ort, Zeit und Inhalt der gezeigten Ereignisse. Diese Zwischentitel schaffen Diskontinuität, unterbrechen den Fluß der Bilder. Rede, Gebet und Gesang werden in Untertiteln zusammengefaßt und übersetzt, wobei der selektive Vorgang des Übersetzens als bewußte Auswahl im Sinne der Verdichtung oder der Auslassung erkennbar wird. Derartige filmische Verfahrensweisen produzieren eine Ästhetik der Strenge, der Konzentration durch Reduktion. Diese Ästhetik ist der Rouch'schen diametral entgegengesetzt, doch in einem Punkt treffen sich beide Autoren. Heike Behrend sagt über ihren Film: "Es kam uns darauf an, im Sinn zu bewahren, daß unsere Aufzeichnung nur die äußere Wirklichkeit erfaßt und daß wir vor einer uns fremden Beziehung von innerer und äußerer Wirklichkeit stehen. Nach dieser Beziehung soll der Film Fragen stellen."

(Sylvia M. Schomburg-Scherff)

Termin: 4.5., 14.00 Uhr

EthnologInnen-Porträts

SUR LE TRACES DU RENARD PALE, RECHERCHES EN PAYS DOGON 1931-83

Regie: Luc de Heusch; Kamera: Michel Baudour; Ton: Jean-Paul Ramdonck; Musik: Léo Souris, Bernard Foccroulle
Belgien/Frankreich 1983; 16mm 48 min.

Der Film erzählt das intellektuelle Abenteuer des Lebens von Marcel Griaule, dem eigentlichen Begründer ethnographischer Feldforschung in Frankreich, der seine wissenschaftliche Tätigkeit den Dogon zuwandte, seit er sie 1931 zum erstenmal kennenlernte. Griaule machte die Welt mit den außerordentlich komplexen Vorstellungen der Dogon bekannt, die die Ansichten vom 'primitiven' Afrika ad absurdum führten. Als er 1956 in Paris starb, erwiesen ihm die Dogon eine außergewöhnliche Ehre: Sie hielten für ihn in Sanga traditionelle Begräbnisfeierlichkeiten ab und bestatteten eine Puppe. Nach dieser Beschwörung der Vergangenheit wendet sich der Film den fortlaufenden wissenschaftlichen Forschungen im Dogongebiet zu. Seit 1937 war Germaine Dieterlen die engste Mitarbeiterin Griaules. Jean Rouch filmte bei den Dogon seit 1951. Wir finden beide im Januar 1983 in Sanga, wo sie einen neuen Film über den Anfang der Welt beginnen....

(M. Friedrichs et al.(Hrsg) 100 ethnographische Filme, München 1985)

JEAN ROUCH PREMIER FILM 1947 - 1990

Regie: Dominque Dubosc; Koproduktion La Sept/Kino;
Frankreich 1990; 16mm; 26 min.

Es handelt sich hier gerade nicht um dem ersten Film von Rouch. Es sind von Rouch aufgenommene Bilder - genauer gesagt 13 Minuten Bildmaterial -, das von den 'Actualités Françaises' unter dem Titel 'Au pays des mages noire' (!) zusammengestellt wurden. Dazu kommt der dazugelegte kolonialistische Kommentar im Stile eines Radioreporters.

Das war 1947. Heute im Jahre 1990 hat Rouch daraus wieder seinen eigenen Film gemacht: sein 'erster Film' wird neu kommentiert (er improvisiert einen neuen Kommentar zum Film). So wird langsam aus der Version 'Actualités' eine Version 'Rouch'. Es wird auch zu einem kleinen Dokument über Rouch heute.

Termin: 2.5., 16.00 Uhr

A PROPOS DE TRISTES TROPIQUES

A PROPOS DE TRISTES TROPIQUES

Regie: Jorge Bodanzky; Autoren: Claude Lévi-Strauss, Patrick Menget, J. Bodanzky
Frankreich 1990 52 min.

Der brasilianische Filmemacher Jorge Bodanzky und der französisiche Anthropologe Patrick Menget machen sich auf die Suche nach den Spuren von Claude Lévi-Strauss. Die beiden Autoren wollten dabei keinen Dokumentarfilm über die Nambikwara, die Kaduveo und die Bororos machen, dort wo der junge Lévi-Strauss 1935/36 arbeitete.

In der Biographie von Lévi-Strauss erscheint die Erfahrung der 'Feldforschung' wie ein grausamer Moment. Auf seiner Reise - beschrieben in 'Traurige Tropen' -, wo sich Ethnographie und Philosophie vermischen, enthüllt sich der Schriftsteller Lévi-Strauss in dem er uns am Elend der 'Feldforschung' teilhaben läßt. Das Buch wird zum Essai über die Gesellschaft, eine Meditation über die Ethnologie und die Kunst, es zwingt uns, über die verstreichende Zeit nachzudenken.

Der Film teilt sich in drei Teile auf: da sind zuerst die Zitate aus dem Buch 'Traurige Tropen', dann gibt es Originalaufnahmen von Lévi-Strauss und seiner Frau, die sie gemeinsam 1935-36 drehten (Filme, die erst vor kurzem in der Cinémathèque von Sao Paolo wiedergefunden wurden) und die letzte Ebene besteht aus den Interviews und Kommentaren von Lévi-Strauss, die er 50 Jahre danach während einer Reise durch Brasilien zusammen mit dem Präsidenten Mitterand machte.

Termin: 2.5., 16.00 Uhr

Einzelfilme

BOULEVARD D'AFRIQUE

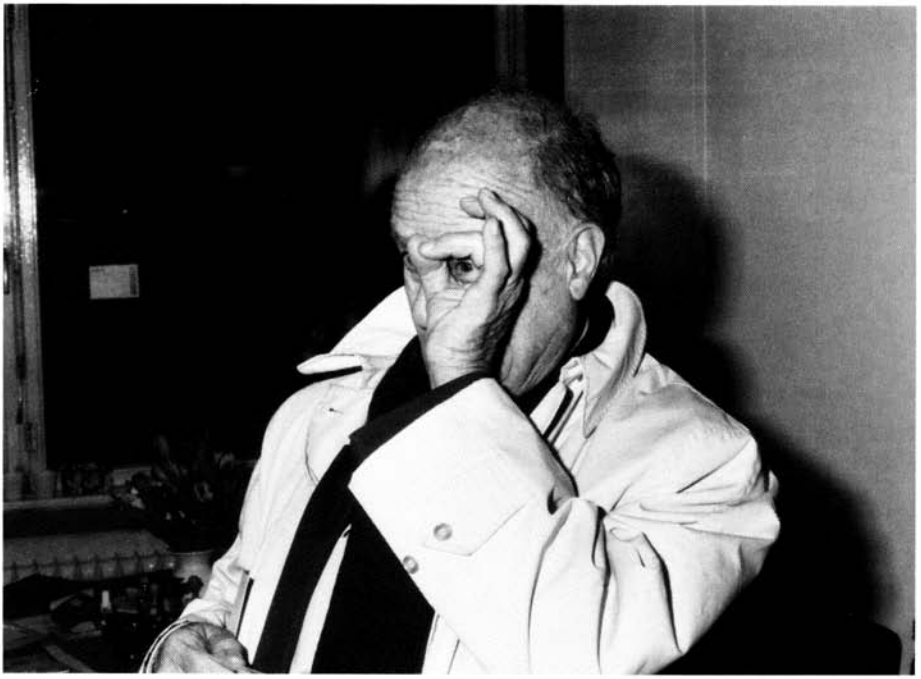
Regie: Jean Rouch, Tam-Sir Doueb; Drehbuch: nach dem Theaterstück "Abitur oder Heirat" von Tam-Sir Doueb und Gérard Noyer; Kamera: Philippe Constantini, Jean Rouch; Ton: Jeane Claude Brisson; Patrick Genet; Schnitt: Francoise Beloux, Mouna Ndiaye, Sotigui Kouyaté, Irène Tassembedo, Mbaye Dramé
Frankreich 1988; 35mm; Farbe 70 min.

Soukey hat gerade ihre Reifeprüfung am Lyzeum in Dakar abgelegt. Nach einer mit Musik und Tanz verbrachten Nacht kommt sie nach Hause zu ihren Eltern, die ihr ihre zukünftige Hochzeit mit einem Industriellen, dem sehr ehrwürdigen 'Medaillienonkel' ankündigen. Aber Soukey sieht ihre Zukunft anders. Sie möchte ihr Studium fortführen und ist in einen anderen Mann verliebt: in Mandou, einen jungen Doktor des Zivilrechts, der gerade aus Paris kommt. Mit Hilfe ihrer Freunde wird sie alles unternehmen, um ihre Verlobung rückgängig zu machen. Aber glücklicherweise entscheidet das Schicksal anders, denn noch bevor der Komplott beginnt, kündigt das Radio die Verhaftung und Gefängnisstrafe von 'Touton Medailles', dem 'Medaillienonkel' an, wegen 'zu schneller Bereicherung'. Soukey jubelt, ihre Eltern sind verzweifelt; vorbei ist es mit der Villa, den Autos und der Sicherheit.

Die triumphierenden Kinder vergeben ihren irregeleiteten Eltern und zwingen sie, der Farandole zu folgen, die über den Umweg zum Gefängnis Onkel Guèye befreit, der sich dem Gefolge anschließt, um am Strand die Liebe von Soukey und Madou zu feiern.

Jean Rouch hat die von Tam-Sir Doueb im 'Café de la Danse' in Paris aufgeführte musikalische Komödie in die Straßen von Dakar verlegt. Ein Versuch, "italienisches Szenentheater und Straßentheater mit dem Wind, dem Meer und der Sonne" zu versöhnen. Dabei wurden die Regeln eines Dokumentarfilms respektiert, nur eine Aufnahme pro Szene gemacht, ohne Wiederholung. Ein Film, in dem alle Sprachen vom Französischen bis zum Mossi, von Wolof bis Bambara gesprochen werden und der von der Liebe handelt.

Termin: 30.4., 20.00 Uhr + 22.30 Uhr



Jean Rouch (Bild: Ekko v. Schwichow)

TRANCE-ATLANTIK - Eine Reise von Brasilien nach Afrika

Regie & Buch: Herbert Brödl; Kamera: Jaoquim Pinto; Schnitt: Margot Neubert-Maric; Ton: Maureen Herzfeld; Darsteller: Geralda do Carmo Silva, Tania de Souza, Roseli de Oliveira
Deutschland 1990 **97 min.**

Vom 16. bis ins 19. Jahrhundert wurden Millionen Schwarze von Afrika nach Brasilien in die Sklaverei verkauft. Ihre Gottheiten, die Orixás, nahmen sie mit. Die Oxrixás lenken die vier Elemente (Wasser, Erde, Luft und Feuer), von ihnen ist das Leben abhängig, in den Menschen und in der Natur; und nur in Trance machen sie sich in den Menschen bemerkbar.

Jeder hat seinen Orixá und wer ihn kennen will, kann ihn suchen und die tiefere Bedeutung seines Lebens wird ihm gewahr. Es heißt: Dein Orixá bist Du selbst und wenn Du ihn entdeckst, entdeckst Du Dich. Darum geht es. Den Menschen mit den Naturkräften in Einklang zu bringen, denn vom Rest der Schöpfung ist er nicht zu trennen.

Die schwarzen Brasilianerinnen Geralda, Tania und Roselie reisen von Brasilien nach Afrika. Von ihrer Reise in die Heimat ihrer Vorfahren und zu den gemeinsamen afrikanischen Göttern erzählt der Film.

(Herbert Brödl)

Termin: 1.5., 16.30 Uhr

LE DERNIER DES BABINGAS (Der letzte Babinga)

Regie, Drehbuch: David-Pierre Fila; Kamera: C. Sebag, D. Wambombo; Schnitt: C. Farny
Kongo 1990 **19 min.**

Seit einem Jahrhundert wird der zentralafrikanische Wald geplündert; mit schweren Maschinen, Kettensägen und Flammen zerstört. Mangala, ein Pygmäe vom Stamm der Babinga, ist ohnmächtiger Zeuge dieser Zerstörung. Die Pygmäen, die keine Gegenwehr leisten, werden gezwungen, den Wald zu verlassen und lediglich für Salz und Tabak, auf den Feldern der Bauern zu arbeiten. Von 1982 bis 1990 ist eine Fläche von der Größe Belgiens verschwunden...

THE WOMEN WHO SMILE

THE WOMEN WHO SMILE

Regie: Joanna Head; Kamera: Nina Kellgren; Ton: Debbie Kaplan; Schnitt: David Hope; Ethnologin: Jean Lydall
GB 1990; 16mm; Farbe 50 min.

THE WOMEN WHO SMILE zeichnet ein einfühlsames Porträt von Frauen der traditionellen Hamargesellschaft im gemäßigten Süden Äthiopiens, weit entfernt von den Problemen des Krieges und des Hungers im Norden.

Die Hamar sagen, daß 'Bajro', das Schicksal, alle Dinge erschafft. Wenn ein Mensch erschaffen wird, wird sie, falls sie lächelt, eine Frau. Wenn nicht, wird er zum Mann. Eine Frau wird zur Frau, weil sie lächelt.

Drei Frauen in verschiedenen Lebensphasen erzählen ihre Geschichte, Duka eine selbstsichere, lebhafte junge Frau, deren Vater sie verheiraten will; Birinda, eine besorgte junge Mutter mit Ambitionen für ihre vier Kinder; und Hilanda die Älteste einer Großfamilie.

Hamar-Frauen sind stolz und geradeheraus. Ihre Rolle in der strikt geteilten Hamargesellschaft ist eher komplementär zur Rolle der Männer, als daß sie diesen untergeordnet wären. Indem sie zur Frau wird, vor allem zur Mutter, kann eine Frau Einfluß, Status und Sicherheit erlangen.

Die drei Frauen erzählen frei und voller Humor über ihre Probleme und Wünsche, über Angelegenheiten, die nicht nur die Hamar betreffen: das Schlagen von Frauen, Altwerden, Beziehungen zu Männern in und außerhalb der Ehe. Probleme, wie sie Menschen überall auf der Welt kennen.

Termin: 1.5., 20.00 (Ort: Haus der Jugend)

SEVEN SCENES OF PLENTY

Regie: Michael Mascha; Kamera: Elinor Pavlousek; Ton: Erika Maria Mascha; Schnitt: Susanne Thomas
Österreich 1990; 16mm; Farbe 72 min.

In einer Sieben-Tage-Synopsis - mit Prolog und Epilog - zeigt der Film SEVEN SCENES OF PLENTY das Leben auf einer kleinen Insel im Fidschi-Archipel. Besondere Berücksichtigung fanden bei den Dreharbeiten die Rangordnung und Hierarchien der Fidschianer. Es wurde keine große Bedeutung auf - für uns kuriose - Dinge gelegt, die für die Fidschianer alltäglich und gewöhnlich waren. Vielmehr zeigt der Film ein Bild vom Leben der Leute, wie es von ihnen gemeinsam mit dem Filmteam ausgearbeitet wurde. SEVEN SCENES OF PLENTY ist der erste Teil einer Trilogie, die sich mit den Hintergründen des Militäraufstandes 1987 befaßt. Um die Vorgänge, die dazu geführt haben, verstehen zu können, benötigt man eine Einsicht in das alltägliche Leben im ländlichen Fidschi, einem Leben zwischen Plantage und dem Meer, der Arbeit im Haushalt und den kollektiven Fischzügen. Ein ruhiger Film über gewöhnliche Menschen in alltäglichen Situationen.

Prolog: Tevita fährt fischen. Im Zwischentitel erfahren wir einiges über den wirtschaftlichen und sozialen Hintergrund. Wenn wir ihn das Boot dirigieren sehen und er uns das Land seines Klans zeigt, akzeptieren wir ihn als den Chief der 'gone dau' (Klan der Fischer). Montag: Tevita revitalisiert den alten Beche-de-mer-Handel wieder. Daneben wird aber noch immer Kopra an kleine 'copperative shops' verkauft. Aus dem Erlös deckt man sich mit dem Nötigsten ein. Dienstag: Ein erfolgloser Versuch eines Gemeinschaftsfischfangs (yaviyavi). Alle sind enttäuscht und frieren im stürmischen Wetter vor dem Hintergrund eines heranziehenden Hurrikans. Tevita spricht über das yaviyavi und das Verteilen der Fische. In der Nacht sammeln Mädchen Notnahrung im Busch. Mittwoch: Ein Boot ist angekommen. Säcke mit Beche-de-mer, Krabben und Kopra werden vorbereitet, um in die Hauptstadt transportiert zu werden. Daneben geht die Arbeit in den Haushalten unbekümmert vom Trubel weiter. Donnerstag: Endlich ein erfolgreichesy aviyavi. Extensive Unterwasseraufnahmen unterstreichen die Verbundenheit der Fischer mit dem Meer. Freitag: Der übliche Tag, Nahrung aus der Plantage zu holen. Es ist dies die Aufgabe der Männer. Samstag: Der Hauptfischtag schlechthin, da am Sonntag nicht gearbeitet werden darf. Wir beobachten einen Fischzug der Frauen. Sonntag: Nach über 10 Jahren kommt es am 13.12.87 wieder zum Auftreten des Balolo. Trotz des Arbeitsverbots für den Sonntag, das durch die Methodistische Kirche eingeführt wurde, erklärt uns Tevita, daß der Balolo auch an diesem Tag eingesammelt werden darf. Die verbleibende Zeit des Sonntags wird dann in der Kirche verbracht. Epilog: Tevita kehrt von einem Fischzug zurück. Diesmal mit einem Jungen an Bord, den er als Symbol des Generationswechsels fragt 'wo er eigentlich hinwill'. Eine symbolische Frage im heutigen Fidschi.

Termin: 2.5., 14.00 Uhr

FOLLEY - BUSCHGEISTER TANZEN IM RAUCH

Regie, Drehbuch: Marlene Dittrich-Lux; Kamera: Eduard Hartmann; Musik: Griot aus Karimama, Griot aus Monkassa; Ton: Thomas Bock; Schnitt: Radka Stanek, Marlene Dittrich-Lux
BRD 1989; 16mm; Farbe 88 min.

FOLLEY-BUSCHGEISTER TANZEN IM RAUCH stellt die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Krankheitsauffassungen dar, indem eine Sprechstunde dem Ritual gegenübergestellt wird. Der Film ist episch und erzählt episodisch. Ich wünsche mir für ihn ein ko-fabulierendes Publikum, welches sich bereit findet, selbst produktiv zu werden, sich selbst Dinge weiterzuerzählen. Er hat keinen Kommentar. Der Sprecher rezitiert in Auszügen die Gesänge der Geschichtserzähler und das Gespräch mit Koumba, der Priester-Heilerin.

(Marlene Dittrich-Lux)

Termin: 3.5., 17.00 Uhr

DIE LETZTE BEUTE

DIE LETZTE BEUTE - DER STAMM DER SECOYAS AM AGUARICO

Regie: Lisa Faessler; Kamera: Konrad Kotowski; Ton: Volker Idelberger; Schnitt: Georg Janett
Schweiz 1990; 16mm; Farbe 105 min.

Die indianische Ethnie der Secoya - 250 Menschen - lebt im Amazonasgebiet von Ecuador. Sie haben ihr eigenes Land und ihre zweisprachige Schule. Mit Hilfe ihres neuen Gottes, Jesus Christus, suchen sie die Gleichstellung zu anderen Ecuatorianern.

Die Secoyas blieben vom Christentum weitgehend unberührt, bis in den 50er Jahren die 'Wycliff Bibelübersetzer' anfingen, die Indianer-Ethnie zu missionieren. Doch das Begriff-System der Secoyas und des Christentums lassen sich nicht einfach verschmelzen. Die Missionare versuchen, den kulturellen Wandel zu steuern. Sie bilden Kerndörfer, sorgen für die Abschaffung 'heidnischer' Praktiken, sie führen neue Werte, neue Produktionstechniken und neue Anführer ein.

Der Film wurde mit den Secoyas zu einem Zeitpunkt gedreht, wo diese christliche Neuordnung anfängt, ihre 'Früchte' zu tragen: Der oberste Anführer der Secoyas, der junge Pastor Elias sagt, "Wir müssen so leben, wie die Siedler. Das ist unser Opfer." Pastor Cesar, Kirchenführer in dem 1983 gegründeten 'Centro Siecoya' sagt, "die Secoyas haben sich schlecht benommen, sie stritten und wurden sofort wütend, man konnte ihnen garnichts sagen. Jetzt sind sie ruhiger geworden und gehorchen den Anführern."

Praktisch alle Indianergruppen im Amazonasgebiet sind durch die Missionare mit der sogenannten Zivilisation konfrontiert worden. Sei es durch die harte Mission, wie die der 'Wycliff Bibelübersetzer' oder durch die sanfteren Varianten der Progressiven.

Die einzig sinnvolle Besiedlungs-Strategie tropischer Regenwälder ist das Nomadisieren. Das aber läßt sich mit einem 'zivilisierten Leben' nicht vereinbaren. Für die kurze Zeit, in der der tropische Boden fruchtbar ist, bleibt den Secoyas, in einem Umfeld von Agroindustrie und Bohrlöchern, ein entwürdigendes Leben als Kleinbauern.

(Lisa Faessler)

Termin: 3.5., 20.00 Uhr (Ort: Haus der Jugend)

Pengau Nengau dreht TINPIS RUN

YIRI KAN (Die Stimme des Holzes)

Regie, Drehbuch: Issiaka Konaté; Kamera: Olivier Gueneau; Musik: Mahama Konaté; Ton Olivier le Vacon; Schnitt: Martine Brun Burkina Faso 1989; 35mm; Farbe 25 min.

Der Film beschreibt, wie ein Junge von seinem Vater lernt, das Balaphon, ein afrikanisches Xylophon zu bauen. Gleichzeitig lernt er die Bedeutung des Balaphons im Sozialleben der Dörfer kennen und erfährt durch Legenden einiges über die Ursprünge und die Verwendung des Instruments.

TINPIS RUN

Regie: Pengau Nengau; Drehbuch: John Barre, Séverin Blanchet, Pengau Nengo, Martin Maden nach einer Idee von Paul Frame; Kamera: Martin Maden; Musik: Mick Giani, Severin Blanchet; Ton: Eric Vaucher; Schnitt: Andrée Davanture; Darsteller: Rhoda Selan, Leo Kongo, Oscar Wanu, David Asitore
Papua-Neuguinea/Frankreich 1990, 90 min.

TINPIS RUN ist der erste lange Spielfilm, der von einem Filmemacher aus Papua-Neuguinea realisiert wurde. Gleichzeitig, ist TINPIS RUN das Ergebnis der ersten Koproduktion zwischen Papua-Neuguinea und Frankreich.

In seiner ursprünglichen Bedeutung steht 'Tinpis' für ein nationales Reisgericht in Papua-Neuguinea. In der Umgangssprache des Pidgin-Englisch bezeichnet es jedoch sowohl Sardinenbüchsen wie auch Sammeltaxis.

Als Folge eines Autounfalls wird Papa, der Taxifahrer, durch die von der Versicherung ausbezahlte Summe endlich Eigentümer eines eigenen Taxis. Als Stammesoberhaupt vom Hochplateau gehörte er zur ersten Generation, die vor Jahren Kontakte mit der Außenwelt aufgenommen hatte. Nach seinem Unfall hilft ihm Naaki, ein junger Papua aus der Stadt. Als Dank dafür verspricht Papa ihm seine Tochter Joanna und schlägt ihm vor, ihn auf seinen Taxi-Fahrten als Assistent zu begleiten. Obwohl sich Joanna und Naaki dem Willen des Vaters widersetzen, verlieben sie sich ineinander.

Der Film thematisiert sowohl das Althergebrachte, orientiert an einer aussterbenden Tradition, wie auch das Neue, das sich an modernen Werten orientiert.

Der Regisseur Pengau Nengo behandelt hier - nicht ohne satirisch-burleske Untertöne - sehr unterschiedliche soziale Aspekte des heutigen Papua-Neuguinea.

Termin: 4.5., 17.00 Uhr

THE KAYAPO: OUT OF THE FOREST

Regie: Mike Beckham; Kamera: Michael Blakeley, Howard Somers; Ton: David Woods; Schnitt: Paul Griffiths-Davies; Ethnologe: Terence Turner
GB 1989 **51 min.**

Die Kayapo sind ein Volk, deren Lebensraum bedroht wird. Der Amazonas-Regenwald wird durch Landnahme, Abholzung, Minen- und Staudammprojekte, die sowohl von brasilianischen wie auch von internationalen Firmen durchgeführt werden, zerstört.

Doch die Indianer sind nicht länger bereit, diese Zerstörungen ruhig hinzunehmen. Die Kayapo erscheinen als mächtige politische Führer auf der politischen Bühne und haben mit ihrem kühnen, schlauen und vor allem erfolgreichen Widerstand international Aufsehen erregt.

THE KAYAPO: OUT OF THE FORREST beschreibt das politische Erwachen des Stammes, das Hand in Hand geht mit einer agressiven Wiederbewußtmachung der eigenen traditionellen Kultur und sozialen Identität. Der Film zeigt u.a. die Kampagne des weithin anerkannten Kayapo Häuptlings Ropni und die Unterstützung durch den Popstar Sting, der den Häuptling bei der Kampagne begleitet hat.

Termin: 4.5., 20.00 Uhr (Ort: Haus der Jugend)

YAYLA

YAYLA

Regie, Drehbuch; Ton; Schnitt: Christoph Brüggemann, Ute Holl, Lothar Leininger
BRD 1991; 16mm; Farbe ca. 40 min.

Die Nomaden der Südtürkei ziehen in die Steinwüsten des mittleren Taurus auf die Sommerweide: YAYLA.

Arbeit und Alltag scheinen nach traditionellen Gesetzen und Gewohnheiten geregelt zu sein. Archaisch schön für den außenstehenden Beobachter.

Doch die Verführungen der westlichen Kultur, im Gefolge von Tourismusindustrie und Militärhilfe, bestimmen inzwischen das Leben selbst im Taurus. Die jungen Leute werden Saisonarbeiter in den neuen Hotelanlagen an der Küste, oder industrielle Nomaden, Wanderarbeiter, die nach Mitteleuropa, nach Deutschland ziehen.

Wenn wir einen ethnographischen Film über Nomaden machen, ist das Verhältnis der Länder, der Kulturen, also der Abhängigkeit BRD/Türkei bereits enthalten. Wir wollen unseren Rohschnitt als "work in progress" vorstellen.

(Die Filmemacher)

MUSIQUE DU BELOUTCHISTAN

Regie: Yves Billon
Pakistan/Frankreich 1990; 16mm; Farbe

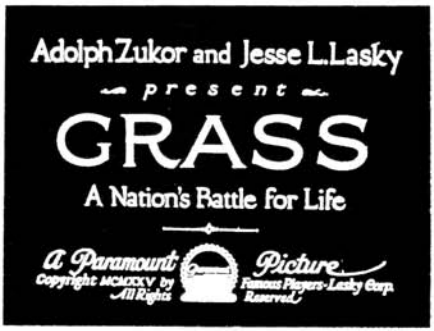
Ein Film über die Musik der Nomaden Beloutschistans. Die Sänger und Musiker gehören der sunnitischen Glaubensrichtung des Islams an und sind Spezialisten für Exorzismus in Trance. Diese rituelle Musik schlägt den Zuhörer in ihren Bann. Yves Billon ist es gelungen, neben den Musikern faszinierende Landschaftsbilder und unaufdringliche Impressionen vom Alltag der Nomaden im Bild festzuhalten.

BAREHA DAR BARF BEDONYA MIAYAND (Die Lämmer werden im Schnee geboren)

Regie, Drehbuch: Fahrhad Mehranfar; Kamera: Reza Pishehehsan; Musik: A. Kalantari; Schnitt: Samad Tavazoii
Iran 1989; 16mm; Farbe 27 min.

Der Film zeigt den schweren Alltag der Dorfbewohner, die ihr Vieh hüten und alles daran setzen, den Winter zu überleben.

Termin: 5.5., 10.00 Uhr



GRASS: A NATIONS BATTLE FOR LIFE

Regie: Merion Cooper, Ernest B. Schoedsack;
USA 1924/25; 16mm; stumm; s/w 62 min.

Das Hauptthema dieses klassischen Films ist die Frühlingswanderung der Bakthiari Nomaden des südwestlichen Irans von den Khuzistan Ebenen nahe dem Golf zu ihren Sommerquartieren hoch oben im Zagrosgebirge nahe Isfahan. Die Filmemacher (sie drehten später die Orginalfassung von King Kong) waren eigentlich auf dem Weg nach Indien, und stießen zufällig auf den Zug der Bakhtiari, da sie wegen der gespannten politischen Lage im südlichen Iran in Khuzistan festsaßen.

Sie wußten nicht das Geringste über den Stamm der Bakhtiari, weder über deren Nomadenleben - sie ziehen alljährlich in die Berge und dann wieder in die Ebene zurück -, noch über deren Bedeutung als politische Kraft im Iran. In dieser Naivität und in der vermeintlichen Sicherheit, in der sie sich zu Unrecht wägten, produzierten sie einen bemerkenswert authentischen und realistischen Dokumentarfilm - strukturiert nicht durch den Filmschnitt, sondern durch die Ereignisse selbst. Sie wußten sowenig von dem, was sie filmten, daß die Kamera nicht lügen konnte. Andererseits sind alle ihre Zwischentitel romantischer und melodramatischer Unsinn...

(David Brooks)

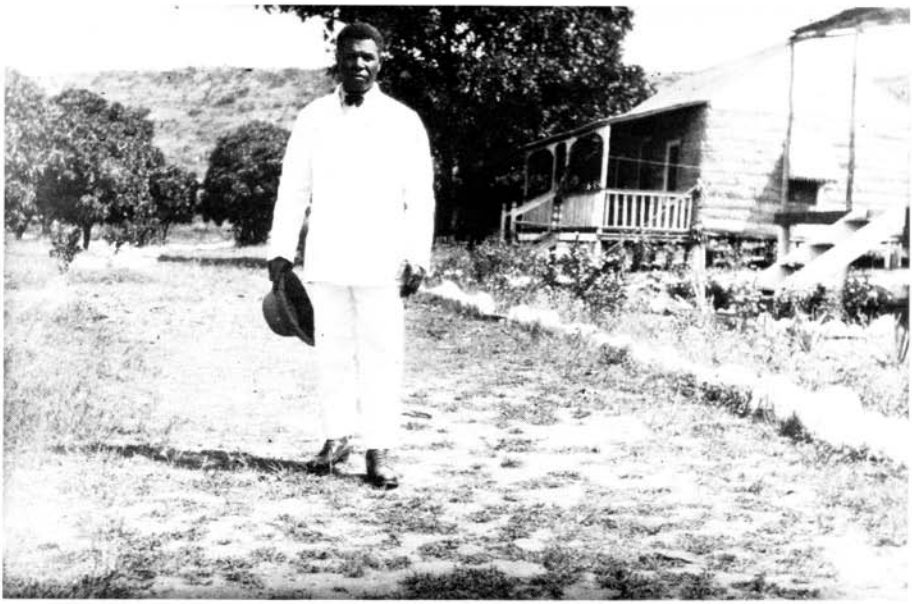
TARAS

TARAS

Regie: Farhad Varahram; Kamera: M. Pursamadi; Ton: M. Azadi; Schnitt: A. Zabeti
Össterreich 1989; 16mm; Farbe 70 min.

63 Jahre nach GRASS hat der persische Filmemacher und Ethnologe Farhad Varahram die damals dokumentierte Wanderung neu gefilmt. Ein vierköpfiges Kamerateam begleitete über einen Zeitraum von sechs Monaten die Wanderung von Dez im Norden von Khuzistan bis ins Zagrosgebirge über eine Strecke von 300 km.

Termin: 5.5., 14.00 Uhr



TALKING BROKEN

TALKING BROKEN - Insulaner der Torres-Straße

Regie: Francis Calvert; Kamera: Peter van den Reek; Ton: Pat Fiske
Australien/BRD 1990 76 min.

Die Insulaner der Torres-Straße, Australiens 'andere' Eingeborenen-Minderheit, blieben weitgehend unbekannt, bis sie im Januar 1988 ihre Unabhängigkeit von Australien forderten.

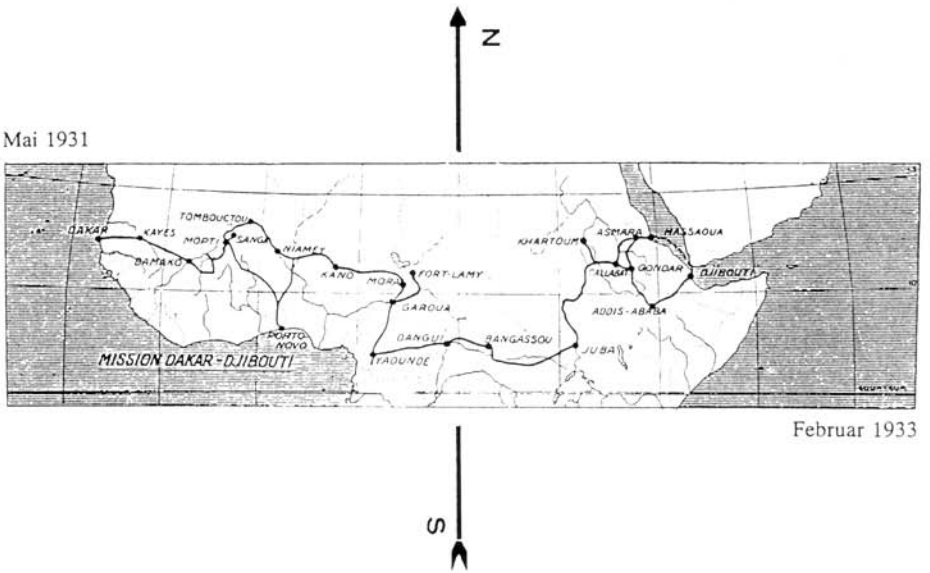
Erst jetzt beginnen einige der Insulaner die Auswirkungen von 120 Jahren Kolonialismus zu analysieren. Sie fragen, warum es den Insulanern nicht gelingt, selbst über die Fischerei- und Bergbauindustrie und die vielen kleinen Unternehmen auf ihrer Insel zu bestimmen. Gleich, wie hoch ihr Bildungsstand und wie gut ihre Englischkenntnisse sind, viele Insulaner kommen einfach nicht zurecht mit der verzwickten Amtssprache der weißen Bürokraten und haben keine Chance, eine Führungsposition zu übernehmen.

Humorvoll sprechen einige Insulaner über ihre jetzige Lage und ihre Hoffnungen für die Zukunft. Dabei werden so verschiedene Themen wie Unabhängigkeit, Tourismus, Adoption, Sex und Hexerei berührt.

(Francis Calvert)

Termin: 5.5., 18.00 Uhr

(Bild: Françoise Huguier)



Sur les traces de l'Afrique Fantôme -

ein Buch / eine Foto-Ausstellung / ein Film

Michel Leiris

Während 21 Monaten zwischen 1931 und 1933 hat Michel Leiris, der bis dahin nur als junger Dichter hervorgetreten war, während der von Marcel Griaule geleiteten Dakar-Djibouti-Expedition quer durch Afrika ein Tagebuch geführt, das die Fachwelt aufschreckte und verärgerte: L'Afrique Fantôme. De Dakar à Djibouti 1931 - 1933 (1934 bei Gallimard erschienen, 1980 im Syndikat-Verlag als zweibändiges Werk unter dem Titel 'Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931 - 1933 erschienen, herausgegeben von Hans-Jürgen Heinrichs).

Im Sinne der akademischen Wissenschaft ist es ein skandalöses Buch: in den Teilen, in denen es vom Alltäglichsten, von den Begrenzungen, den Schwächen, dem Versagen handelt. Es war und ist ein einzigartiges inoffizielles Dokument des Reisens, der Ethnologie und der Wissenschaft überhaupt. Es umschreibt einen Traum und den Stoff, aus dem er gemacht wird.

Knapp 60 Jahre danach unternimmt die Fotografin Françoise Huguier eine Reise, die sich eng an die Route von Leiris anlehnt.

Françoise Huguier

Biographisches:

Françoise Huguier, in Frankreich geboren, verbringt große Teile ihrer Kindheit in Viet-Nam. Als Fotografin beginnt sie 1976 zu arbeiten: zuerst für das BPI am 'Centre Georges Pompidou', seit 1983 für die Zeitung 'Libération' und für die 'Cahiers du Cinéma', seit Gründung der 'Agence VU' 1986 ist sie dort Mitglied.

Sie unternimmt verschiedene Reisen - nach Indien, nach Afrika - von denen sie mit ausgedehnten Reportagen zurückkommt. Neben vielen Ausstellungen stellt sie erstmals 1987 in Arles eine Retrospektive ihres Schaffens aus.

Das Projekt, auf den Spuren Michel Leiris' durch Afrika zu folgen und zu fotografieren, wird 1990 in die Tat umgesetzt.

Ein Interview:

- Verstehen Sie Ihre Reise auf den Spuren Michel Leiris', der auf seiner Reise in den 30er Jahren 'L'Afrique Fantôme' schrieb, als eine literarische Reise?

- Das ist viel komplexer. Auf meiner ersten Konfrontation mit diesem Kontinent, um es genau zu sagen in Mali, hat mich Afrika entdeckt. Ich war es bis dahin gewöhnt, in Asien zu arbeiten, wo die Bildeinstellungen auf einen sehr geordneten Raum stießen. In Afrika ist alles ungeordnet, erstaunlich und für Überraschungen gut, eine Ansammlung von gleichzeitig Irreführendem und Erfinderischem. Während meiner ersten Reise war ich unfähig zu fotografieren.

Mali, 23. Februar, Sangha. Chambre à coucher
(Bild: Françoise Huguier)

4. Juni, Garoua, le lamidou, Kamerun (Bild: Françoise Huguier)

- Warum?

- Meine fotografischen Reflexe in Bezug auf diesen neuen Raum funktionierten nicht mehr und ich mußte nach neuen Lösungen suchen. Ich mußte mir eine neue Grammatik erfinden, um auf diese Überraschungen reagieren zu können.

In Paris zurück, wußte ich bereits, daß ich wieder zurück wollte in jenes Afrika, das mich schon faszinierte. Ich wollte versuchen zu verstehen, was diesen Kontinent ausmacht und warum er mich so anzog. Ich fing an, Bücher zu lesen, darunter auch 'L'Afrique Fantôme' von Michel Leiris.

- Das Buch von Leiris entstand ja aus den Tagebüchern, die er während einer ethnologischen Mission von Griaule schrieb. Was hat Sie daran inspiriert?

- Zuerst war es die Art eines Tagebuches, die meiner Art, auf Reisen zu fotografieren am ehesten entspricht. Hinzu kommt, daß Leiris eine Art zu schreiben hat, die großartig ist, faszinierend in seiner Ungenauigkeit wie in seiner Präzision, manchmal fast wissenschaftlich und in seiner Bewunderung für bestimmte Einzelheiten sehr persönlich, sehr verschlossen und sehr politisch. .. Das war eine Reise zu tausend exotischen Orten und das Buch wurde für mich eine Art Leitfaden.

- Sind Sie der Reiseroute Leiris' genau gefolgt?

- Nein, das ist aus politischen Gründen heute nicht möglich; die Guerilla und verschiedene Verbote in einigen Ländern machen es unmöglich, die Reise von Griaule und Leiris so zu wiederholen. Es gibt also in unserer Reise einige Sprünge, aber insgesamt blieben wir der alten Route treu.

- Ist die Konfrontation mit der Reise von Leiris 60 Jahre später ein Vergleich?

- Ja, insgesamt schon; wir haben noch Personen getroffen, die sich an die Mission von Griaule erinnerten, wir haben die Nachkommen von Herrschern gefunden, die Leiris damals empfingen. Vor allem aber ist unsere Reise eine Reise ins heutige Afrika gewesen. Ich versuchte, ebenso ehrlich und aufmerksam unbekannten Menschen gegenüber zu sein, wie es Leiris in seinen Tagebüchern beschreibt. Ich wollte den Menschen eine natürliche Neugierde ebenso entgegenbringen, wie meinen Respekt, ohne gefällig oder verachtend zu wirken.

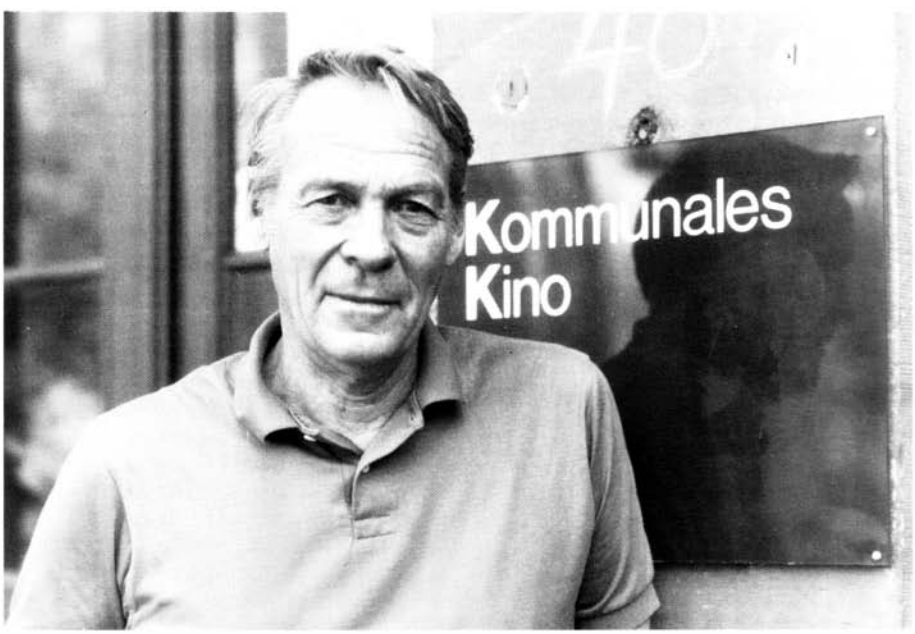
- Wenn Sie heute Bilanz ziehen: Unterscheidet sich das heutige Afrika so wesentlich von jenem Afrika, wie Leiris es erlebt hatte?

- Natürlich gibt es große Unterschiede. Es wurde viel gebaut, der Lebensstil hat sich enorm geändert. Einiges ist charakteristisch für einen Neo-Kolonialismus aber auch einer profitsüchtigen Verachtung alter Strukturen.

Unterschiedlich auch, weil die Information - und die Desinformation - zunimmt; unterschiedlich auch weil der Tourismus sich auf die Folklore stürzt und den Sinn von Tänzen ad absurdum führt und so etwas wie ein kulturelles Gedächtnis zum Verschwinden bringt. Trotz allem finden wir noch Orte und Menschen, soziale Bindungen, Strukturen von Macht und Kasten, die sich nicht geändert haben. Ich habe ein bißchen die Empfindung, daß alles in Gefahr ist und nichts richtig dabei verloren geht.

(Auszüge aus einem Gespräch, das Nicéphore Delaguerre mit Françoise Huguier führte; in: Cliché Nr. 64, Brüssel 1990)

Die Fotoausstellung wird ausgerichtet vom Völkerkundemuseum in Zusammenarbeit mit dem Institut Français Freiburg und dem Filmforum: Ethnolgie + Dritte Welt. Sie findet zwischen dem 30. April und dem 13. Juni 1991 in der Universitätsbibliothek Freiburg statt.



Robert Gardner, 3. Filmforum 1989 (Bild: zero)

Titel-Register:

21 DOLLARS OR 21 DAYS Marshall, John ..... S. 16
4TH, 5TH, & EXCLUSIONARY RULE Marshall, John ..... S. 12
A GROUP OF WOMEN Marshall John ..... S. 9
A JOKING RELATIONSHIP Marshall, John ..... S. 13
A PROPOS DE TRISTES TROPIQUES Bodanzky, Jorge ..... S. 36
A RITE OF PASSAGE Marshall, John ..... S. 10
AFTER THE GAME Marshall, John ..... S. 16
AN ARGUMENT ABOUT WOMEN Marshall, John ..... S. 13
ARRIVAL Kaul, Mani ..... S. 25
ASHAD KA EK DIN Kaul, Mani ..... S. 24
BAOBAB PLAY Marshall, John ..... S. 13
BAREHA DAR BARF BEDONYA MIAYAND Mehranfa, Farhad ..... S. 48
BEFORE MY EYES Kaul, Mani ..... S. 25
BITTER MELONS Marshall, John ..... S. 8
BOULEVARD D'AFRIQUE Rouch, Jean / Doueb, Tam-Sir ..... S. 37
BUSHMEN OF THE KALAHARI Young, Robert M./Marshall, John ..... S. 17
CHITRAKATHI Kaul, Mani ..... S. 25
CURING CEREMONY Marshall, John ..... S. 8
DEBE'S TANTRUM Marshall, John ..... S. 13
DHRUPAD Kaul, Mani ..... S. 26
DIE LETZTE BEUTE Faessler, Lisa ..... S. 43
DUVIDHA Kaul, Mani ..... S. 24
FIGHTING TOOTH, CLAW AND GOVERNMENT Marshall, John ..... S. 12
FOLLEY,BUSCHGEISTER TANZEM IM RAUCH Dittrich-Lux, Marlene ..... S. 42
GRASS Cooper, M./Schoedsack. E.B. ..... S. 49
HUNTERS, THE Marshall, John + Gardner, Robert ..... S. 15
INVESTIGATION OF A HIT AND RUN Marshall, John ..... S. 16
JEAN ROUCH PREMIER FILM 1947-1990 Dubosc, Dominique ..... S. 35
LE DERNIER DES BABINGAS Fila, David-Pierre ..... S. 39
LEGAL DISCUSSION OF A HIT AND RUN Marshall, John ..... S. 16
LION GAME Marshall, John ..... S. 13
MARY AKATSA, PROPHETIN Behrend, Heike ..... S. 34
MATI MANAS Kaul, Mani ..... S. 27
MELON TOSSING GAME Marshall, John ..... S. 9
MEN BATHING Marshall, John ..... S. 14
MUSIQUE DU BELOUTCHISTAN Billon, Yves ..... S. 48
NAZAR Kaul, Mani ..... S. 29
N!AI, THE STORY OF A !KUNG WOMAN Marshall, John ..... S. 17
N/UM TCHAI: THE CEREMONIAL CURING.. Marshall, John ..... S. 10
PLAYING WITH SCORPIONS Marshall, John ..... S. 14
SEVEN SCENES OF PLENTY Mascha, Michael ..... S. 41
SIDDESHWARI Kaul, Mani ..... S. 28
SIGUI NO 1: L'ENCLUME DE YOUGO Rouch, Jean ..... S. 33
SUR LES TRACES DE L'AFRIQUE FANTOME Huguier, Françoise ..... S. 53
SUR LES TRACES DE RENARD PALE Heusch, Luc de ..... S. 35
TALKING BROKEN Calvert, Frances ..... S. 51
TARAS Varahram, Farhad ..... S. 50
THE DESERT OF THOUSAND LINES Kaul, Mani ..... S. 25
THE KAYAPO: OUT OF THE FOREST Beckham, Micheal ..... S. 45
THE NOMAD PUPPETEERS Kaul, Mani ..... S. 25
THE WOMEN WHO SMILE Head, Jaonna; Lydall, Jean ..... S. 40

TINPIS RUN Nengo, Pengau ..... S. 44
TRANCE-ATLANTIK Brödl, Herbert ..... S. 38
TWO BROTHERS Marshall, John ..... S. 16
USKI ROTI Kaul, Mani ..... S. 23
VAGRANT WOMAN Marshall, John ..... S. 16
WASP NEST Marshall, John ..... S. 14
WRONG KID Marshall, John ..... S. 16
YAYLA Leininger, Lothar/ Holl, Ute ..... S. 47
YIRI KAN Konatè, Issiaka ..... S. 44
YOU WASN'T LOITERING Marshall, John ..... S. 16
YOUTH AND THE MAN OF PROPERTY Marshall, John ..... S. 16
!KUNG SAN: TRADITIONAL LIFE Marshall ..... S. 12
!KUNG-BUSHMEN Marshall, John Michael ..... S. 15

Regisseur-Register:

Behrend, Heike ..... S. 34
Billon, Yves ..... S. 48
Bodanzky, Jorge ..... S. 36
Brödl, Herbert ..... S. 38
Calvert, Frances ..... S. 51
Cooper, M. / Schoedsack. E.B. ..... S. 49
Dittrich-Lux, Marlene ..... S. 42
Dubosc, Dominique ..... S. 35
Faessler, Lisa ..... S. 43
Fila, David-Pierre ..... S. 39
Lydall, Jean / Head, Joanna ..... S. 40
Heusch, Luc de ..... S. 35
Huguier, Françoise ..... S. 53
Kaul, Mani ..... S. 19
Konaté, Issiaka ..... S. 44
Leininger, Lothar/ Holl, Ute ..... S. 47
Marshall, John ..... S. 6
Mascha, Michael ..... S. 41
Mehranfa, Farhad ..... S. 48
Nengo, Pengau ..... S. 44
Rouch, Jean ..... S. 33
Rouch, Jean / Doueb, Tam-Sir ..... S. 37
Varahram, Farhad ..... S. 50