5. FILM-FORUM ETHNO-LOGIE + DRITTE WELT

18.-23.5.
1993

5.
FILM-
FORUM
ETHNO-
LOGIE+
DRITTE
WELT

IMPRESSUM
verantwortlich für die Organistion und Auswahl des Programmes
Detlev Kanotscher, Werner Kobe, Andrea Wenzek;
an der Programmplanung beteiligt waren: Barbara Lüem, Johannes Rühl;
Texte und Satz: Detlev Kanotscher, Werner Kobe, Andrea Wenzek;
Graphische Gestaltung, Lay-Out: Crow-Team
Druck: Druckwerkstatt im Grün, Freiburg
Freiburg, im April 1993

HERAUSGEBER:
5. Filmforum: Ethnologie + Dritte Welt
Kommunales Kino Freiburg
Urachstrasse 40
D-7800 Freiburg
Tel. 0761/709033; Fax. 706921

Vorwort

Im achten Jahr richten wir - eine Gruppe von Mitarbeitern des Kommunalen Kinos Freiburg - nun zum fünften Mal das FILMFORUM: ETHNOLOGIE + DRITTE WELT im 'Alten Wiehrebahnhof' aus. Wie in den vergangenen Jahren, möchten wir auch dieses Mal unsere Filmauswahl nicht allein auf die aktuellsten Filmproduktionen beschränken. Ältere und neuere ethnographische, Dokumentar- und Spielfilme, zu Schwerpunktthemen gruppiert, lenken unseren Blick auch auf die Filmgeschichte - über das Genre 'ethnographischer Film' hinaus. 'Exotische' Themen waren in der mittlerweile knapp 100jährigen Filmgeschichte immer auch wichtige Themen des Spiel- und Dokumentarfilms. Besonders nach dem Zweiten Weltkrieg, kann man eine starke Verflechtung zwischen der Entwicklung des Dokumentar- und ethnographischen Films beobachten. Dies kommt besonders in der Filmauswahl unseres ersten Themas - dem Inuit-Film - zum Ausdruck:

Der Ethnologe und Filmemacher Asen Balikci, arbeitet seit langem über die Inuit Kanadas und, neuerdings auch, Ostsibiriens (erwähnt seien nur die Filme der bekannten 'Netsilik'-Serie). Wir haben ihn gebeten, fünf Programme mit einer Auswahl von Filmen über die 'Inuit' zusammenzustellen. Asen Balikci wird, neben vier seiner eigenen Filme, diesen historischen Querschnitt des Inuit-Films einführen und diskutieren.

Die Idee, wichtigen Ethnologen/Filmemachern umfangreichere Retrospektiven zu widmen, wurde schon vor vier Jahren mit den Filmen Robert Gardners von uns aufgegriffen. Nach den Retrospektiven John Marshalls und Mani Kauls während des letztens Filmforums vor zwei Jahren, stellen wir dieses Jahr Filme von Patsy und Timothy Asch vor. Nachdem wir einen Teil der 'Yanomamö'-Filme von Timothy Asch schon vor acht Jahren gezeigt hatten, gilt dieses Mal den ethnographischen und Dokumentarfilmen der beiden Autoren , die sie zusammen in Indonesien gedreht haben, unsere Aufmerksamkeit. Sowohl Patsy, als auch Timothy Asch sind in Freiburg zu Gast und stehen dem Publikum zu Diskussionen zur Verfügung.

Der dritte thematische Filmblock ist aus der Idee entstanden, aktuelle politische Ereignisse einer immer mehr in Vergessenheit geratenden Region dieser Erde aufzugreifen. Die beiden historisch-politischen Dokumentationen über die Geschichte Zaires (LUMUMBA - LA MORT DU PROPHETE von Raoul Peck und ZAIRE - LE CYCLE DU SERPENT von Thierry Michel) inspirierten uns dazu. Weitere ergänzende Filme sollen uns die verschiedenen Facetten der Politik und Alltagskultur der beiden zentralafrikanischen Länder Kongo und Zaire zeigen. Filme des kongolesischen Filmemachers David-Pierre Fila und Mweze Nganguras aus Zaire, stehen Dokumentationen europäischer Filmemacher gegenüber. Damit folgen wir einer Tradition vergangener FILMFOREN, Filmemacher aus 'Dritte-Welt'-Ländern 'passend' zu den thematischen Filmblöcken vorzustellen.

'Weltmusik' haben wir einen weiteres Thema des FILMFORUMS benannt. Dabei liegen die geographischen Schwerpunkte auf Afrika und Indien.

Westafrikanische Musik ist aus dem internationalen Musikgeschehen nicht mehr wegzudenken. Der traditionellen Musik Westafrikas, dessen Wurzeln in der Musik der 'Griots' zu suchen sind, widmen sich zwei Filme (DJEMBEFOLA , YIRI KAN) und die Fotos Cordula Kropkes, die in einer Ausstellung zur Filmwoche in der Galerie der fkf im 'Alten Wiehrebahnhof' zu sehen sind (in Zusammenarbeit mit der 'freien künstlergruppe freiburg'). Die beiden jüngsten Filme Kumar Shahanis, dem neben Mani Kaul wichtigsten Vertreters des 'New Indian Cinemas', zeigen wichtige Aspekte einer reichen Tanz- und Gesangskultur Indiens. Mit BRASS UNBOUND

(Klingendes Blech), einem weiteren wichtigen Film der 'Weltmusik'-Reihe, gelingt Johan van der Keuken (zusammen mit dem Ethnologen Robert Bonzaijer Flaes) eine faszinierende Reise auf den Spuren der Blechblasinstrumente, die durch den Kolonialismus in vielen Teilen der Welt Verbreitung fanden; so entstanden neue bizarre Musikformen.

'Studio- und Porträitfotografie' in Afrika und Indien beschäftigen uns in einem weiteren Schwerpunktthema: Die Filmemacherin und Ethnologin Heike Behrend hält einen Diavortrag über Studiofotografie in Kenia. Zwei Filme über Wander-Fotografen in Indien geben uns einen weiteren Einblick in die besondere Bedeutung der Fotografie in 'Dritte-Welt'-Ländern.

Mit einer Auswahl zu Filmen über Papua-Neuguinea, schenken wir einem weiteren geographischen Raum unsere Aufmerksamkeit. Neben einer Filmtrilogie des Filmemachers Bob Conolly, sind es hier neuere ethnographische und Dokumentarfilme, die uns Einblick in Tradition und Kulturwandel einer indigenen Gesellschaft geben.

Wie auch während vorangegangener FILMFOREN, haben wir Gelegenheit neueste deutsche und internationale ethnographische Filme in Freiburg zu sehen und anschließend den Filmemachern Fragen zu ihrem Schaffen zu stellen. Die thematischen Filmblöcke abschließend, diskutieren Ethnologen und Filmemacher gemeinsam mit dem Publikum in Round-Table-Gesprächen.

Wie in den letzten Jahren wird die AG 'Visuelle Anthropologie' der 'Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde' paralell zum FILMFORUM wieder eine Tagung in den Räumen des Völkerkundemuseums Freiburg abhalten.

Die Themen sind dieses Jahr dem Schaffen Timothy Aschs gewidmet, sowie der 'Filmanalyse' des ethnographischen Films.

Was bliebe uns noch, als allen Beteiligten zu danken, die das diesjährige FILMFORUM möglich gemacht haben: zuvorderst der 'Europäischen Gemeinschaft', ohne deren finanzielle Hilfe es das Filmforum wohl kaum gäbe; ein finanziellen Beitrag leistet auch der 'Ausschuß für entwicklungsbezogene Bildung' aus Stuttgart. Zu großem Dank sind wir all jenen verpflichtet, die uns darin bestärkten, unser inhaltliches Konzept weiterzuführen. Erwähnt seien hier Johannes Rühl, jetzt in Husum ansässig und einer der Begründer des Filmforums, der uns dank der 'Segnungen' der modernen Telekommunikation bei der Programmplanung nicht vollständig 'abhanden gekommen' ist. Barbara Lüem aus Basel hat uns während der gesamten Vorbereitungszeit des Filmforums mit Tat und Rat zur Seite gestanden. Unser Dank gilt auch Eva Gerhards, der Dirketorin des Völkerkundemuseums in Freiburg, die uns von Anbeginn in unserem Tun bestärkte.

Unseren Lay-Outern vom 'Crow - Team' aus Freiburg, danken wir für die gute Zusammenarbeit.

Besonders erfreut sind wir über die diesjährige Zusammenarbeit mit den Herren Wiedemann und Wagner von den 'Harmonie' - Lichtspielen in Freiburg, die und zwei ihrer Filmsäle zur Verfügung stellen, um den kleinen Saal des Kommunalen Kinos etwas zu entlasten.

Ohne die Hilfe von Filmemachern, Produzenten und Verleihern wäre die Durchführung einer derartigen Veranstaltung nicht möglich. Wir danken:

David-Pierre Fila, Paris; Mweze Ngangura, Bruxelles; Benoît Lamy, Bruxelles; César Paes, Paris; Robert Fischer, Zürich; Jean-Paul Colleyn,

Paris; Wolfgang Bender, Mainz; Jean Lydall, Melle; Susanne Weicker, Hamburg; James bates, London;
Documentary Educational Resources, Boston; National Film Board of Canada, Montreal; Australian Film Comission, Sidney ; Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin; EZEF - Mathias, Stuttgart; AUDECAM, Paris; Svedish Film Institute, Stockholm; IWF, Göttingen; Directorate of Film Festivals of India (Malti Sahai), Neu Delhi; VARAN, Paris; Wallonie Image Productions, Bruxelles; Centre Belgique de l'Audio-Visuel, Bruxelles; Pro Helvetia, Zürich; Films du Village, Paris; Ronin Films, Canberra; Film d'Ici, Paris
Canadian Museum of Civilisation, Hull; Palladium Films, Kopenhagen; Fortuna Films, Amsterdam

Detlev Kanotscher, Werner Kobe und Andrea Wenzek

Freiburg im April 1993

Der Text, der Film und das 'Feld'

von Jean-Paul Colleyn

Die Kraft des Bildes

Da es nichts Interessanteres als die Untersuchung der menschlichen Gesellschaft gibt, ist es nicht verständlich, warum der ethnographische Film als langweilig betrachtet wird. Der Versuch, unseresgleichen darzustellen - egal ob wir am Ende der Welt oder um die Ecke wohnen -, ist ein Versuch, der gewagt werden sollte. Im Gegensatz zum Buch kann der Film die Früchte einer 'Feldforschung' eher einem größeren Publikum nahebringen. (...)

Obwohl der Film auch nur eine Oberfläche zeigt, ist er der Niederschrift doch insofern überlegen als er die verschiedensten Aspekte menschlichen Lebens wiedergeben kann. Welches literarische Talent wäre vonnöten, um den Humor eines alten Kochs der Minyanka, welcher nach einem abenteuerlichen Leben in sein Dorf zurückkehrte, adäquat zu beschreiben, dem Talent eines jungen Geschichtenerzählers oder der verspielten Weisheit eines Priesters des Nya-Kults gerecht zu werden? (...)

Über die reine Illustration vieler Bereiche hinaus, verhilft ein sensitives Gedächtnis zum besseren Verständnis. Wie könnte man die Musik aus Afrika, aus Bali oder von sonstwoher verstehen? Wie wären Tanz, Gesang, Masken oder verschiedene Kulte verständlich zu machen, ohne sich des Bildes und Tons zu bedienen? Welche Schwierigkeit besteht darin, allein durch Sprache eine Architektur, eine Technologie oder einfach die Gesten der Arbeit zu beschreiben? Um so mehr werden die Schwierigkeiten des Beschreibens deutlich bei den Ritualen oder Festen, die selbst spontane Ausdrucksformen sind. (...)

Das Bild befriedigt das Grundbedürfnis des Zuschauers zu wissen, wie etwas aussieht. Was gleicht einem Dorf, einer Landschaft oder einer Lehmburg? Was ist einer Tracht, einer Heirat oder einem Totenfest ähnlich? Ohne von abstrakten graphischen Zeichen abzuhängen, nimmt der Zuschauer wahr, entdeckt und läßt sich von der fremden Kultur beeinflussen; letztlich macht er selbst eine Erfahrung. Der Film gibt nicht vor, die Realität zu ersetzen oder sich über andere Formen der Veröffentlichungen zu stellen; seine Kraft besteht darin, daß er zu 'sehen' gibt. Wenn er es auch nur für einen kurzen Augenblick schafft, sich an die Stelle des Ethnologen zu setzen, und dieser es schafft, einige Prinzipien des sozialen Lebens zu vermitteln, dann hat sich das Unternehmen gelohnt.

Die 'filmische' Handschrift

Für viele Wissenschaftler ist die Kraft des Bildes nur ein vergiftetes Geschenk, das die Wahrnehmung der Realität verzerrt. Der Film sei deshalb kein wissenschaftliches Hilfsmittel, weil das Bild nur eine falsche Erscheinung zu geben vermag und der Schnitt die Fakten manipuliere. Nur wenige Filmemacher behaupten jedoch, die Wirklichkeit getreu zu 'reproduzieren'. Auch wenn der Filmemacher sich bemüht, kann er den Zuschauer nie in die Situation versetzen, in der sich der Filmemacher während seiner Feldforschung befand. Nie wird sich der zweite Blick vom ersten befreien können. Wie Sartre und Merleau-Ponty schon bemerkten, bezieht sich die erste Wahrnehmung schon auf etwas anderes als auf sich selbst: auf eine Kultur, eine Erinnerung, ein Urteil. Im Grunde ist jede Beobachtung an sich einer Montage unterworfen. Natürlich beinhaltet jede Aufnahme auch gleichzeitig einen Schnitt; natürlich beschränkt der Rahmen die Filmaufnahme, bedingt immer auch ein 'hors-champ', zeigt Dinge, die aus ihrem Gesamtzusammenhang herausgerissen erscheinen. Man braucht eine bestimmte Naivi-

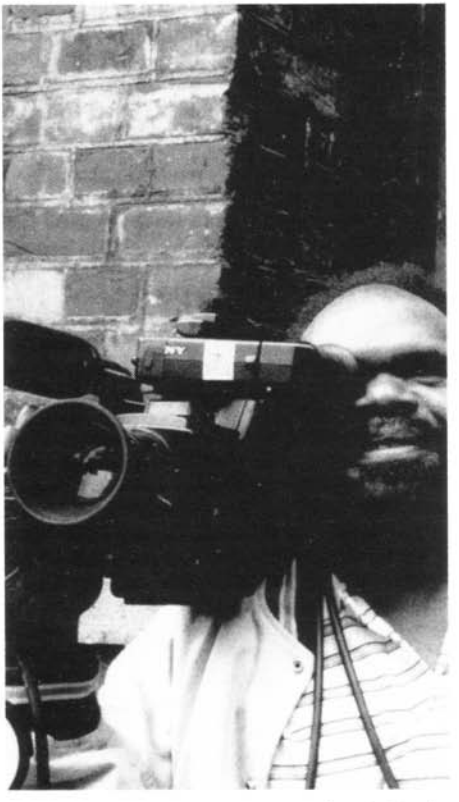


Foto: B. Chauvin

tät glauben zu wollen, es gäbe eine unbeeinflußte Wirklichkeit. Der Film, auch der Dokumentarfilm, ist immer nur eine Übung, die nur für das genommen werden kann, was sie ist. Um so besser, wenn die Montage dem Filmenden die Möglichkeiten gibt, seine Ideen auszudrücken. Bestimmte Kreise sagen allzu schnell, daß das Bild keine Analyse gibt. Wenn das stimmen würde, bräuchte sich die Kritik nicht so bemühen, die Botschaften einer Vision der Welt zu entziffern, die durch einen Film transportiert werden - sei es nun ein Dokumentar- oder ein Spielfilm

Das Wichtige am Film, genauso wie in der Literatur, besteht darin, das Verhältnis zwischen Kunstwerk und der Realität zu hinterfragen. Ist er nun Schriftsteller oder Filmemacher, der Ethnologe arbeitet immer über eine Vorstellung von Realität; darin liegt die Herausforderung der theoretischen Auseinandersetzung. Es ist eine Banalität zu sagen, daß das Schreiben immer von einer Vorstellung ausgeht und so eine befreiende Wirkung hat; es wäre aber absurd daraus zu folgern, daß dadurch der bildliche Ausdruck unterlegen wäre.

In den Geisteswissenschaften gilt das Prinzip der Ungewißheit, sowohl für das geschriebene Wort, als auch für den Film. Die schriftlichen Notizen des Ethnographen sind immer auch Ausdruck seiner eigenen Kultur, seines eigenen Gedächtnisses, seines Urteils und seiner Intuition. Auch seine Untersuchung beinhaltet ein 'hors-champ', und zwar nicht nur in theoretischer Hinsicht (je nach seinen Interessen und seiner Weltanschauung), sondern ebenso aus ganz praktischen Gründen. Das Alphabet bleibt ein sehr einfaches Mittel, Erinnerungen festzuhalten. Wie kann man zum Beipiel ein Ritual beobachten und gleichzeitig Notizen machen, ohne gleichzeitig die Hälfte zu verlieren?

Es ist widersprüchlich, den trügerischen Aspekt eines Bildes, das immerhin den Vorteil hat, irgendwo in einem bestimmten Augenblick aufgenommen worden zu sein, der Strenge eines Textes gegenüberstellen, der nicht unbedingt weniger Lücken und Graubereiche aufweist. Wie oft hat man die Manipulation des Films durch die Montage hervorgehoben, obwohl gerade nichts leichter ist, einen Text zu zerstükkeln, zu kombinieren, zu manipulieren und wieder zusammenzusetzen. Es erscheint wie ein unnützer Streit, da der Versuch objektiv zu sein keine Frage des Mediums ist, sondern vielmehr eine Frage der theoretischen Reflexion.

Eine theoretisch untermauerte Wahl des ästhethischen Mittels braucht nicht als eine Schwäche ausgelegt zu werden. Wieso sollte man einem

Filmemacher vorwerfen, Ideen und Stil zu haben? Wenn es überhaupt große Historiker und Ethnologen gibt, so deshalb, weil es Autoren sind, die einen persönlichen Stil entwickelt haben. Die guten ethnolgischen Bücher verdanken ihre Aussagekraft der Qualität ihrer Recherche und ihres Stils. Zugespitzt ausgedrückt, laufen viele Debatten um den ethnographischen Film darauf hinaus, daß der Filmemacher nichts weiter zu sein brauche, als eine Art passiver Aufzeichnungs-Maschine.

Keine Methode darf zum unumstößlichen Gebot gemacht werden. Ignorieren wir die filmischen 'Patentrezepte', arbeiten wir zu zweit, zu dritt oder zu mehreren, je nach Themen und Gebieten, benutzen wir genausogut Film wie Video, bedienen wir uns der Kamera auf der Schulter oder auf dem Stativ, der Objektive mit großen und kleinen Brennweiten, greifen wir ebenso zurück auf den Schnitt wie auf die 'plansequence', auf die Großaufnahme und die Tiefenschärfe. Ohne uns einem Dogma zu unterwerfen, behalten wir uns die Freiheit vor, Menschen oder die Wirklichkeit sprechen zu lassen, je nachdem ob wir eine sehr komplexe Erfahrung vermitteln wollen oder eine Analyse anbieten. Das wichtigste ist nicht, einer Schule anzugehören oder einem Ismus zu frönen, sondern für jeden Film eine Idee zu finden, einen Stil oder eine Stimmigkeit, einen Rhythmus und eine Wärme.

Die Hauptsache ist, daß wir die Menschen nicht filmen als Wesen ohne Sprache. Geben wir ihnen ihre Stimmen, lassen wir sie ihre Schönheit zeigen, ihre Intelligenz und sprachliche Gewandtheit, ihre körperliche Grazie und ihre Gefühle ausdrücken. Als Zeichen des Respekts vor ihrer sprachlichen Eloquenz sollten wir lieber ihre Sprache untertiteln als sie zu synchronisieren. Es ist nie angenehm 'synchronisiert' zu werden.

Ein ethnologischer Film kann unmöglich gedreht werden, ohne daß eine enge Beziehung zwischen dem Forscher mit seinen 'Gastgebern' besteht und ohne die tiefe Kenntnis ihrer Beziehung zur Welt.

Foto: VARAN

Die eindringliche Wirkung der Kamera darf nicht unterschätzt werden: sein Leben vor dem Auge des schwarzen Kastens zu leben ist nicht unbedingt eine einfache Sache. Man sollte sich aber auch nicht Probleme vorstellen, wo es gar keine gibt. Man dreht nicht 'gegen' oder 'über' die Leute, man arbeitet 'mit' ihnen. Das Abenteuer kann nur leidenschaftlich sein, wenn es ein geteiltes ist. Wenn wir als Ethnologen und Filmemacher willkommen sind, so deshalb, weil

unsere Gastgeber unser Vergnügen verstanden haben unter ihnen weilen zu dürfen. In unseren Augen drückt ein guter Dokumentarfilm ein tiefes Verständnis aus, das sich unter mindestens zwei Gesichtspunkten als erstaunlich einfach erweist. Zum einen tritt die Anwesenheit des Filmemachers zurück, weil das gelebte Leben der 'Schauspieler' in diesem Moment interessanter ist als die Anwesenheit des Filmemachers. Die Kamera wird dabei nicht vergessen, sondern ignoriert, weil die Protagonisten andere Dinge zu tun haben. Zum anderen schafft die Beziehung zwischen Filmendem und Gefilmten erst die Voraussetzung, tiefere Schichten der Wirklichkeit aufzudecken. Der Sinn schafft sich für und durch die Kamera; so zum Beispiel, wenn die Besessene eines Umbanda-Kultes in Belem sich dem Filmemacher erklärt.

Filmen erfordert eine Arbeit an sich selber: man muß sich von der Athmosphäre prägen lassen, sich durch langsame Annäherung kennenlernen, auf Details besonders achten, andere 'erraten', ihre Reaktionen voraussehen, ihren Rhythmus, ihre Impulse, ihre Scheu, ihre Zwänge und Verbote respektieren. Versucht man, nicht nur spontan drauflos zu filmen, muß man sich auf eine lange Recherche einstellen, die es allein ermöglicht nichts auszuschließen, in dem man unter der Vielfältigkeit der Fakten, der Ereignisse und der Aussagen das Wichtigste erkennt. In der Regel machen die Filmemacher, die keine ethnologische oder soziologische Ausbildung besitzen, bessere Dokumentarfilme und Reportagen als die Wissenschaftler, die nichts vom Film verstehen. (...) Die Intuition ist kein Gegensatz zur Methode, genausowenig wie Instinkt ein Gegensatz zu Kultur ist.

Der ethnographische Film ist nicht nur eine Kunst des Augenblicks. Der Filmemacher darf nicht Gefangener der Ereignisse sein, die ihn überfordern. Er muß wissen, was ihn erwartet; er muß fähig sein, eine Situation zu meistern, in dem er das zu unterscheiden weiß, was Sinn gibt. Zusammen mit einem Wissenschaftler in anderen Kulturen zu filmen, in denen dieser während langer Jahre arbeitete, ist eine faszinierende Erfahrung, die weit mehr als einfache Reportage ist. Das 'Feld' ist dabei schon abgesteckt und vermessen, man weiß schon, worauf man sich konzentrieren muß und worauf man seine Blicke richten muß, selbst wenn manchmal naive Fragen Diskussionen provozieren können.

Es liegt in der Logik des Films, daß der Zuschauer nie außen vor bleiben darf. Die Kraft eines Dokumentarfilms erstreckt sich immer auch auf die Möglichkeit, den Zuschauer auf seine eigene Identität zu verweisen. Jeder Film über das 'Andere' sollte beim Zuschauer zum Nachdenken über sich selbst führen. In diesem Sinne hat das Aufzeigen 'symbolischer Systeme' (im Sinne von Claude Lévi-Strauss in seinem Vorwort zum Werk von Marcel Mauss), derer sich Menschen in ihrem Überlebenskampf bedienen, nicht nur eine 'exotische' Wirkung. Der Zuschauer kann eine Erfahrung immer nur vor seinem Erfahrungshorizont machen. Der visuelle Aufbau eines 'guten' Films veranlaßt zum Nachdenken, nicht der Kommentar. Allein auf einen Kommentar zurückzugreifen, um dem Zuschauer das zu sagen, was er zu denken hat, ist eine Schwäche. Der Kommentar soll nicht aus Prinzip verdammt werden, er kann dazu dienen, einige wichtige Informationen zu Zeit und Ort über das Bild hinaus zu vermitteln, ohne die das Bild nicht verständlich wäre. (...)

(Auszug aus: Jean-Paul Colleyn: Le texte, le film et le 'terrain',In: ACME Films,Paris 1991,Seite 6 - 13;

Übersetzung: Florence Buchmann, Werner Kobe)

Für eine Ethnographie indigener Audiovisualität

Medienanthropologische Notizen über den indigenen Umgang mit elektronischen Informations- und Kommuninkationsmedien

von Robert A. Fischer

Die Miniaturisierung elektronischer Ton/Bild-Systeme während der letzten zehn Jahre stellt ein Instrumentarium für die Visuelle Kulturforschung bereit, das eine zunehmende Handhabbarkeit und Vertiefung der vorhergegangenen, fotografisch/filmischen Annährung mit sich bringt. Sie bringt aber auch neue soziale Begebenheiten hervor, die wiederum neue Forschungsobjekte bilden. Wir sind nun als (westliche) Kulturforscher im visuellen Bereich nicht mehr nur mit einem Korpus von Bildern (optisch, chemisch, elektrisch) außereuropäischer Gesellschaften konfrontiert, die von (westlichen) Bildermachern (Tafelbildmalern, Aquarellisten, Kartographen, Radierern, Fotografen, Filmern) 'aufgenommen' wurden. Die technologische Entwicklung, die Verbreitung und die relative finanzielle Zugänglichkeit der elektronischen Informations- und Kommunikationsmaschinen hat eine indigene Audiovisualität und Medienpraxis hervorgebracht, die es nun gilt, ethnologisch zu würdigen. Ich möchte die Entwicklung der elektronischen, audiovisuellen Praxis außereuropäischer Gesellschaften innerhalb einer neu zu definierenden medienanthropologischen Disziplin beleuchten.

Ich sah vor einigen Jahren auf einem Videokunst-Festival in Holland den ersten Teil einer Trilogie über traditionelle Lebensformen der Inuit der N.T. aus Kanada von dem Videasten Zachariah Kunuk. Er arbeitet innerhalb des Inuit-Fernsehprojekts in Igloolik und verfügt dort über den neuesten Stand audiovsiueller Technologie. Seine Videographie erinnert inhaltlich an die Inuit-Filme von Asen Balikci aus den 50er Jahren. Balikci konnte damals noch - in letzter Minute - 'authentische Aufnahmen' der traditionellen Lebensweise aufnehmen. Kunuk hat das Leben seiner Vorfahren um die Jahrhundertwende nachstellen müssen, um es zu videographieren. Auf den ersten Blick entpuppt sich die Arbeit als ein 'konventionelles' Dokumentarband, nach durchaus westlichem Fernsehstandard. Die Programmierung des Videos innerhalb des experimentell ausgerichteten Videoart-Festivals, hat mich wahrscheinlich zu einer 'nicht-konventionellen' Lektüre bewegt. Ich hatte den Eindruck, daß irgendetwas in dieser Arbeit nicht 'stimmte'! Erst während einer dritten Visionnierung wurde mir bewußt, daß der Autor mit einem relativen Zeitbegriff arbeitet. Es wurde mir dann bald klar, daß die Polarvölker (aus verschiedenen Gründen) einen anderen Umgang mit dem Begriff Zeit, als die westlich industrialisierten Gesellschaften, pflegen. Vordergründig macht sich dabei die geographische Position der arktischen Länder bemerkbar, wo der Jahresablauf in eine Tages- und Nachtperiode aufgeteilt ist.

Das Ton/ Bild-System ist wie eine 'fließende Zeitmaschine': Der optisch-filmische Zeitablauf ist aus einer Anreihung einzelner Momentaufnahmen zusammengestellt, die in der rapiden Sukzession des fragmentaierten Geschehens die Illusion der Kontinuität vermittelt. Das elektronische Videosystem ist gekennzeichnet durch das zeilenweise Abtasten von 'Realität' durch den elektronischen 'Lichtpinsel', der die gespeicherten Informationen in einer fortwährenden Bewegung auf dem Phosphor-Raster der Bildröhre wiedergibt. Die Materie des elektronischen Bildes selber ist innerhalb eines kontinuierlichen Zeitablaufs angesiedelt. Weitere Momente der Videotechnologie bekräftigen den Aspekt der fließenden Zeitmaschine - so u.a. die Möglichkeit mit den neuesten Apparaturen, eine Plansequenz von ganzen acht Stunden (ohne Unterbrechung) aufzunehmen oder die Möglichkeit, Bildinformationen in Echtzeit zu übermitteln (Video als Überwachungssystem Videotechnologie in der Fernseh-Livesituation).

Gelungene Experimente im Umgang mit Video, die sich von der Erbschaft der filmischen Bildverfahren emanzipiert haben (die dennoch vorwiegend die Produktionene des öffentlich-

rechtlichen Fernsehens bestimmen), und gerade im Bereich der Videokunst, verweisen durchgehend auf diesen fließenden Umgang mit dem Faktor Zeit. Als Ethnologe konnte ich denn nicht erstaunt sein, daß ein Inuit-Videast gerade die Zeit als zentralen Moment seiner Videographie einsetzt. Er muß sich von keiner 'filmischen Vergangenheit' emanzipieren, und die Kontinuität seiner traditionellen, oralen ('prä-literalen') Kommunikationskultur, weist durchaus eine strukturale Verwandtschaft (auf der Ebene der Maschinen-Architektur) mit der elektronischen Audiovisualität auf. Man kann in diesem Sinne annehmen, daß die elektronische Audiovisualität zu einem wichtigen Ausdrucksmittel außereuropäischer Kreativität werden kann - jenseits des westlich-bestimmten Alphabetisierungsprozesses.

In der zentralaustralischen 'remote community' Yuendumu haben die Warlpiri-Aboriginals seit Anfang der 80er Jahre eine Reihe Video-und Fernsehproduktionen für den 'Eigengebrauch' hergestellt. Diese Videographien, die ich 1991 und 1992 eingehend studierte habe, weist einen ähnlichen, nichteuropäischen, kulturspezifischen Umgang mit der audiovisuellen Informations-und Kommunikationstechnologie auf. Ich wollte anläßlich dieses FILMFORUMS anhand von Beispielen aus der Produktion der 'Warlpiri Media Association' einige Aspekte ihrer Arbeiten im Sinne einer medienanthropologischen Annäherung diskutieren. Vor zwei Wochen verfügte die WMA jedoch ein Embargo der öffentlichen Vorführung ihres Materials. Zuerst sollten die Besitzeverhältnisse umfassend geklärt werden. Die Verwaltung visueller Information im Zeitalter der elektronischen Medien bei den traditionell lebenden Aboriginals, bildet denn ein weiteres Thema der Medienanthropologie.

Zur gleichen Zeit aber erreichte mich die Nachricht, daß sich die Warlpiri von Yuendumu mit drei anderen 'remote communities' der Western Desert zusammengetan haben, um ein 'videoconference'-system' (Videotelefon) via Satellit zu betreiben. Es verbindet Yuendumu, Kintore, Willowra und Lajamanu mit Alice Springs und Darwin - und darüber hinaus mit der ganzen Welt. Das 'Tanami Network'-Projekt wurde von einer australischen Telefcomfirma entwickelt und hat 2 Millionen Dollar gekostet, die zum Teil vom Aboriginal-Ministerium in Canberra, dem Northern Territory und den Communities selbst getragen wurden. Das Netzwerk ist also eine rein aboriginale Institution.

Das System wird von den Warlpiri als 'talkback-TV' bezeichnet. Es wird für durchaus 'traditionelle' Aktivitäten benutzt (Verwandtschaftsbeziehungen, Zeremonienorganisation, 'sorrow-business'), aber auch für Beziehungen mit der europäischen Welt (Erziehung auf technischer Ebene, Diagnosen in Krankheitsfällen, Verkauf von Kunst und Handwerk). Als einen wahrhaft revolutionären Gebrauch des Systems, kann man seinen Einsatz als Alternative zu Gefängnisstrafen sehen (Gefängnisse sind während der letzten Jahre wegen der hohen Anzahl von Todesfällen unter den Aboriginals in Haft unter zunehmende Kritik geraten). Der 'Häftling' wird nun zur 'community detention' verurteilt, das heißt er muß seine Strafe innerhalb der Community 'absitzen' und täglich per 'Talkback-TV' seinem 'Probation Officer' rapportieren. Wir sehen hier die Anwendung einer High-Tech- Netzwerktechnologie im Dienst der traditionellen Aboriginal-Kultur.

Diese Notizen sollen auf das breite Feld neuer kulturwissenschaftlicher Themen hinweisen, die die (unumgängliche) Einführung elektronischer Informatins- und Kommunikationstechnologien in außereuropäischen, traditionell lebenden Gesellschaften hervorbringen. Wir können (und müssen) dabei davon ausgehen, daß diese Gesellschaften damit einen durchaus selbstständigen, kreativen, kulturspezifischen Umgang pflegen (werden). Die Analyse ihrer Produktionen - im Sinne einer von Mark Oppitz als 'Dunkelkammer-Ethnographie' bezeichneten Methode - bildet den Stoff einer Medienanthropologie, die schließlich nicht nur den außereuropäischen, sondern auch den westlichen Umgang mit den neuen Informations-und Kommunikationstechnologien umfassen. soll.

Zürich, im April 1993

Die Inuit

von Susanne Weiker

Inuit - Menschen, so nennen sie sich selber. Bekannt sind sie den meisten von uns als Eskimo. Aber 'Eskimo', was übersetzt etwa 'Rohfleischfresser' heißt, ist eine eher abwertende Bezeichnung der benachbarten Indianerstämme Nordamerikas. Die Benennung zielte auf den Brauch der Inuit ab, Fleisch und Fisch zumeist roh zu verzehren - wo sollte auch schon ausreichend Brennstoff herkommen, in einer Region, in der Schnee und Eis das Leben bestimmen und lediglich die Flechten der Tundra Dochte und Heizmaterial für die Tranlampen lieferten.

Die Polar-Eskimo des Thule-Distrikts von Grönland sind die am weitesten nördlich lebenden Menschen. Von hier über Kanada und Alaska bis zur Ostspitze Sibiriens leben die Inuit weit über die Arktis verstreut. Sie sind Nachfahren eines asiatischen Volkes, das vermutlich vor 6 000 Jahren über die Behringstraße nach Alaska einwanderte und schließlich den gesamten arktischen Raum bis Grönland besiedelte. Ihre traditionelle Kultur wurde durch die extremen Lebensbedingungen bemerkenswert einheitlich geprägt.

Bis in unser Jahrhundert hinein lebten die Inuit als Nomaden im Rhythmus der Jahreszeiten. Den Winter und den Anfang des Frühlings verbrachten sie auf dem Eis des Meeres. In dieser Zeit schlossen sie sich in größeren Gruppen zusammen, um das Überleben zu sichern. Vor allem die Seehundjagd erforderte gemeinschaftliches Jagen. Es war eine langwierige und mühselige Arbeit die viel Geduld erforderte. Mit Hilfe ihrer Hunde spürten die Männer die Atemlöcher der Seehunde im Eis auf. Stundenlang warteten sie reglos, um das Tier blitzschnell beim Atemholen zu harpunieren. Da die Seehunde mehrere Atemlöcher gleichzeitig freihalten, war es notwendig an möglichst vielen dieser Löcher Jäger zu postieren.

Der Winter, der die Menschen zusammenrükken ließ, war auch die Zeit der Geselligkeit und der gegenseitigen Besuche. Es war die Hauptzeit für das gemeinschaftliche Leben mit Tanz und Spiel und Geschichtenerzählen. Die Tänze wurden in einem besonders großen Iglu, dem Tanzhaus abgehalten. Einziges Instrument, zu dem die Tänzer ihre Geschichten sangen war eine Felltrommel.

Wenn das Iglu mit zunehmender Sonnenwärme im Frühjahr feucht und unwohnlich wurde, lösten sich die Lebensgemeinschaften des Winterlagers auf. In Einzelfamilien aufgeteilt zogen die Inuit in ihre Frühjahrs- und Sommerlager, wo sie in Zelten aus Fellen und Häuten lebten. Nach dem harten und entbehrungsreichen Winter, der häufig von Hungerzeiten begleitet war, begann jetzt eine Zeit mit einem vielfältigeren und reichlichen Nahrungsangebot. Zu bestimmten Aktivitäten wie dem Lachsfang an den Steinwehren der Flüsse oder der Karibu-Jagd fanden sich mehrere Familiengruppen zusammen. Besonders wichtig war die sommerliche Fischfangsaison, die es ermöglichte, Nahrungslager für den Winter anzulegen.

Trotz der einheitlichen Prägung der traditionellen Lebensweise gab es entscheidende Unterschiede in der materiellen und geistigen Kultur der verschiedenen Stämme, z.B. in der Art sich zu kleiden oder Kajaks zu bauen, in der Sprache und in der Ausprägung des gemeinsamen Weltbildes. Dies alles wurde seit dem Vorstoß der Forschungsreisenden in die Arktis zerstört. Zuerst veränderten Fellhändler und Missionare

das Leben der Inuit. Mit dem Einrichten von Handelsposten wurden eiserne Werkzeuge und Gewehre eingeführt, die die Jagd erleichterten und veränderten. Damit einher gingen tiefgreifende Veränderungen der Sozialstruktur. Innerhalb der Zeitspanne von ein, zwei Generationen ging schließlich in der Mitte unseres Jahrhunderts die traditionelle Kultur verloren. Die Inuit wurden seßhaft und in Dörfern und Städten angesiedelt. Heute prägt die Industriegesellschaft ihr Leben und das Bedürfnis nach Konsumgütern wächst wie überall auf der Welt. Die daraus resultierenden Probleme sind groß und in allen Ländern ähnlich. Ein Leben, in dem die Männer auf die Jagd gehen können ist für die wenigsten möglich. Zudem ist der Tierbestand der Arktis drastisch reduziert.

Mit dem Verlust der alten Identität wächst aber auch ein neues Selbstbewußtsein der Inuit, die sich für ihren arktischen Lebensraum und ihre Rechte einsetzen. Sei es in Grönland, wo die Inuit in einem eigenen Staat zunehmende Unabhängigkeit gegenüber der alten Kolonialmacht Dänemark erringen oder in Kanada wo ihnen Rechte auf ein, wenn auch sehr begrenztes, Territorium 'Nunavut' zugesprochen wurden. Seit der Perestroika ist auch der seit einem halben Jahrhundert abgebrochene Kontakt zu den Yupik-Eskimo in Sibirien wieder möglich. Ausgelöst durch die Begegnung mit Inuits aus Alaska konkurrieren dort jetzt Überreste der traditionellen Kultur mit dem amerikanischen Einfluß. Gleichzeitig wächst auch ein neues Verbundenheitsgefühl mit den Inuit der anderen arktischen Länder.

Die Filme über Inuit, die auf dem 5. Filmforum: Ethnologie und Dritte Welt zu sehen sind, zeigen Aspekte der traditionellen Kultur oder befassen sich mit dem Thema der Akkulturation. Bis auf den jüngsten Film von Asen Balikci aus dem Jahre 1990 THE SIRENIKI CHRONICLE, der einen Einblick in das Leben der sibirischen Yupik-Eskimos gibt, konzentrieren sich die Filme auf Alaska, Kanada und Grönland. Das Spektrum der Filme ist breit. Es umfaßt so unterschiedliche Filme, wie die dokumentarische Rekonstruktion der traditionellen Lebensweise in der 'Netsilik-Serie' - beispielhaft präsentiert mit dem Teil - AT THE AUTUMN RIVER CAMP von Asen Balikci aus den 60ger Jahren, Hugh Brody's THE ESKIMOS OF POND INLET, einem Fernsehfilm der 'Disappearing World Serie', der 1975 erstmals einem Massenpublikum Untertitel zumutete und sich als Sprachrohr der gefilmten Bewohner von Pond Inlet verstand, oder UKSUUM CAUYAI: THE DRUMS OF WINTER (1988) von Leonard Kamerling und Sarah Elder. In diesem Film wird die Lebensfreude und Spiritualität, die sich in den traditionellen Liedern und Tänzen der Menschen von Emmonak in Alaska ausdrückt, auf einzigartige Weise sichtbar und spürbar.

VISUAL ANTHROPOLOGY TODAY

von Asen Balikci

"Visual anthropology started with the legacy of Boas and the grand design of establishing ethnographic records, truthful records of enduring value, with the help of modern technological aids. It continued with Margaret Mead and the use of film as an integral part of any anthropological research programme. At the present time, ethnographic film is made for audiences which have grown increasingly large. The anthropologist has also changed vocation: in the beginning, he considered himself merely an objective recorder; he later came to think of himself as an analytical scientist; now, he, or she, is only too painfully aware of the danger of becoming an unconscious ideological manipulator.

Today, it seems that some formats and approaches suffer from neglect. There are no new projects similiar in scope to the Bushmen, Yanomamo or Netsilik series. The tradition of prolonged involvement in a single culture area seems to habe been lost, at least temporarily. There are very few attempts to use the camera in anthropological field research. The Smithsonian and Göttingen film archives are rarely consulted for analytic purposes. Although much experimental filming is going on there is a painful feeling that presently nobody can do better than Gardner's mythopotics, MacDougall's observational genre of Llewelyn-Davies' reflexive style. The highly successful television format in Britain does not seem to be stimulated by much experimental work. In a sense, televeion here seems to be in competition with nothing more than itself.

Visual anthropology however is still in its infancy, trying hard to establish its epistemological validity. It should not be perceived as being in competition with mainstream analytical anthropology; rather, it should be seen as complementary and its practitioners should see to make the best possible use of its particular potential for understanding the human condition. New approaches and new fields of interest are currently being developed, such as anthropological analyses of feature and documentary films, the study of popular imagery or the examination of native aesthetic styles. Third World institutions assemble video records of minority cultures with the direct help of inigenous groups concerned about cultural preservation. Encapsulated societies increasingly consider videomaking as the staring point of ethnic self-assertion and political liberation. Visual anthropologists are becoming involved in a varierty of development communication projects related to agriculture, non-formal education, health, etc., arising from the need to accelerate the circulation of information at the community level. These newly created media environments will all hopefully be submitted to anthropological scrutiny. All these are new activities that are being added to the established place of ethnographic film-making within the sub-discipline of visual anthropology.

Yet the future of visual anthropology depends not only on new ideas but also on new institutional developments such as the Granada Centre for Visual Anthropology. From my recent travels around Europe, (...), I have learned that the Manchester Centre is already being considered as a model institution to be replicated in several European countries. (...) One can only hope that this new setting, based on what some would once have regarded as an unholy alliance between academic institutions and television, will allow and provide for bold experimentation with new formats and styles, new ideas and new fields of enquiry, all so necessary to the future of visual anthropology."

(Auszug aus: Anthropology, Film and the Arctic People; In:Anthropology Today; Vol. 5, No 2; April '89, p. 4 - 10)

NETSILIK ESKIMO SERIES

Regie: Quentin Brown; Ethnologie: Asen Balikci
Kanada 1970 - 1978, 16mm, OF

Mit der Filmserie über die Netsilik Eskimo in Kanada wurde in den 60er und 70er Jahren ein groß angelegtes Filmprojekt realisiert: Es galt das Leben einer Inuit-Gesellschaft möglichst geschlossen und unabhängig von Akkulturationserscheinungen als Lehrmaterial für den Einsatz an Schulen filmisch darzustellen
Für die Arbeit an dem Filmprojekt wurden teilweise Szenen rekonstruiert. 1978 wurde die Serie mit insgesamt 21 Filmen abgeschlossen.
Heute gilt die Netsilik-Serie als eine der bekanntesten Dokumente über die Inuit, zuletzt auch deshalb, weil sie über das Fernsehen eine weltweite Verbreitung gefunden hat. Drei Filme sollen hier beispielhaft Einblick die Arbeitsweise des Ethnologen Asen Balikci und des Regisseurs Quentin Brown geben:

THE NETSILIK ESKIMO TODAY

(Die Netsilik Eskimo heute) **18 min**

Mehr als zehn Jahre nach den Dreharbeiten (1963 - 65), sucht das Filmteam noch einmal die Netsilik auf.

AT THE AUTUMN RIVER CAMP

Teil I **26 min**

Es ist später Herbst und die Inuit fahren mit ihren Schlitten durch den niedrigen Schnee. Am Ufer des Flusses konstruieren sie "Karmaks" - Behausungen mit Schneewänden und einem Dach aus Häuten. Die Männer bauen Spielzeug für die Kinder aus dem Kieferknochen eines Karibus und fischen mit ihren Speeren im Eismeer. Die Frauen sammeln Moosflechten als Brennmaterial für das Feuer in dem der Fisch später zubereitet wird. Die Familie ißt zusammen in dem Karmak.

AT THE AUTUMN RIVER CAMP

Teil II **33 min**

Die Männer bauen einen Iglu aus Eis und anschließend wird der Hausrat in der neuen Behausung verstaut. Sie beginnen mit dem komplizierten Zusammenbau eines Schlittens. Dazu verwenden sie Zelthäute, gefrorene Fische, Karibu-Geweihstangen und Lederriemen aus Seehundhaut. Unterdessen nähen die Frauen einen Parka aus Karibuhäuten zusammen. Als der Schlitten fertiggestellt ist, wird er beladen und die Familie bricht flußabwärts zur Küste auf.

THE SIRENIKI CHRONICLE

Regie: Asen Balikci
Kanada 1990 **56 min**

Ein kleines Dorf der Yupik-Inuit im östlichen Sibirien: wenige Holzhäuser, eine Schule, ein Krämergeschäft, das Gemeinschaftshaus sowie ein zental gelegenes Verwaltungsgebäude. Wale und Walrösser ziehen durch die Bucht von Sireniki, in der sie mit Gewehren gejagt werden. Auch heute noch sind die traditionellen Boote aus Häuten in Gebrauch. Jedoch werden alle ökonomischen Angelegenheiten durch die örtliche Kolchose verwaltet. Insbesonders alle wichtigen Ämter im Dorf sind mit Nichteinheimischen besetzt.
Die ersten Szenen des Films zeigen die Beerdigung einer alten Frau, eine der ehemals führenden Persönlichkeiten der Kommunisten Partei unter den Yupik. THE SIRENIKI CHRONICLE schildert das Alltagleben im Dorf. Die radikale und für die Inuit schmerzliche Russifizierung der vergangenen vierzig Jahre und die jüngsten Einflüsse aus dem amerikanischen Alaska nach der Perestroika konkurrieren nun mit den Resten der traditionellen Yupik-Kultur.
Der Film liefert einen Überblick über die zeitgenössische Lebensweise dieser einheimischen sibirischen Gemeinschaft, wie sie von dem Regisseur und Ethnologen Asen Balikci wahrgenommen wird. Der historische Hintergrund wird durch umfangreiches Archivmaterial aus der Zeit um die Jahrhundertwende dokumentiert.

Asen Balikci ist Ethnologe und Filmemacher. Er lehrt an der University of Montreal in Kanada als Professor für 'Social Anthropology', gleichzeitig ist er Chairman der IUAES, der 'International Commission for Visual Anthropology'. Er ist bulgarischer Herkunft, vollzog seine Schulausbildung in der Schweiz und studierte in den USA. Neben seinen Feldaufenthalten in der Arktis, forschte Balikci auch in Aganisthan, Äthiopien und Bulgarien.

THE WEDDING OF PALO

(Palos Hochzeit)

Regie: Knud Rasmussen
Dänemark 1933, 16mm s/w, OF 54 min

Naravana wird als das schönste Mädchen des Lagers betrachtet. Palo und Samo, zwei junge Jäger, umwerben die junge Frau. Obwohl Samo ein Eisbären für Naravana tötet, geht Palo als Sieger aus der Brautwerbung hervor.
Dieses frühe Filmdokumenment über das Leben der Grönland-Inuit, schildert in schönen Bildern und langen Kameraeinstellungen die traditionellen Hochzeitsgebräuche einer Inuit-Gesellschaft.

THE EYES OF THE SPIRIT

Regie: Alexie Isaac
USA 1983, U-Matic, OF 30 min

Im Delta des Yukonkuskokwim in Alaska leben Yupik-sprechende Inuit. Das Video begleitet die Herstellung von Masken durch Holzschnitzer und ihre Lehrlinge. Die Masken stehen im Mittelpunkt eines großen Festes, den Maskentänzen der Inuit in Bethel.

FOLLOWING THE STAR

Regie: Alexie Isaac
USA 1987, U-Matic, OF 28 min

Seit 200 Jahren wird in Alaska unter den Inuit Weihnachten nach russisch-orthodoxem Glauben begangen. Die Yupik aus dem Osten des Landes haben sich trotz der Assimilation an den christlichen Glauben Elemente ihrer früheren Religion bewahrt und in den russisch orthodoxen Ritus integriert. Daraus entstandt eine neue synkretistische Religion eigener Couleur.

THE LAST DAYS OF OKAK

Regie: Anne Budgell, Nigel Markham
Kanada 1987, 16mm OF 23 min

Heute sind die Ruinen des Dorfes Okak mit Gras überwachsen. Im November 1918 kam ein Schiff mit Missionaren, wie zwei Mal im Jahr, um den Hafen mit neuen Versorgungsgütern zu beliefern - jedes Mal der Anlass für ein großes Fest. Diese Feier währte nur kurz, denn das Schiff brachte auch die spanische Grippe mit sich und zog eine totbringende Epedemie nach sich, die den Beginn des Niedergangs des Inuit-Dorfes markierte: Archivmaterial und Interwievs mit vier überlebenden Frauen erzählen Geschichten des Überlebens und Sterbens aus Okak.

CANADIAN ARCTIC EXPEDITION

Kamera: George H.Wilkins
Kanada 1913-16, 16mm, s/w, stumm 48 min

In diesem frühen "First Contact" - Dokument des ethnographischen Films nahm Wilkins bei einer Expedition in die Arktis Nordkanadas Bilder aus dem Alltagsleben der Inuit auf. Die Mitglieder des Expeditionsteams sind mit ihren Arbeiten in die Montage des Films mit einbezogen.
Männer werden beim Beladen eines Hundeschlittens, beim Anbinden der Schlittenhunde, beim Aufbau eines Zeltes und bei der Jagd gezeigt. Aufnahmen von Arbeiten im Haushalt und der alltägliche Umgang mit den Kindern geben Einblick in das Leben der Frauen.

THE ALASKAN ESKIMO

In dem "Alaska Native Heritage Film Project" machten es sich Sarah Elder und Leonard Kamerling seit 1972 zur Aufgabe, regelmäßig mit den gleichen Yupik-Dörfern einer Region zusammenarbeiten. Das ethnologische Filmprojekt war eines der ersten, das die Wünsche und Vorstellungen der "Filmobjekte" - in diesem Falle der Inuit-Bevölkerung - mit in die Realisierung der Filme integrierte. Dieser "Community Based Approach" ist heute eine selbstverständliche Methode in der visuellen Anthropologie; ungewöhnlich macht das Projekt jedoch die langfristige Zusammenarbeit zwischen den Inuit und den FilmemacherInnen. Neben den zweien im FILMFORUM vorgestellten Filmen, gingen noch weitere Filme aus dem Projekt hervor

TUNUNEREMIUT: The People of Tununak, 1972

ON THE SPRING ICE, 1975

FROM THE FIRST PEOPLE, 1977

DRUMS OF WINTER

NANOOK

AT THE TIME OF WHALING

(Walfangzeit)

Regie: Sarah Elder,Leonard Kamerling
USA 1974, 16mm, OF 38 min

Der Film zeigt verschiedene Aktivitäten beim Walfang der Gambell in Alaska, einer Yupik-sprechenden Gruppe von der St. Lawrence Insel. Jedes Frühjahr im Mai durchziehen die Wale bei ihren zyklisch verlaufenden Wanderungen die Behring-See. Diese drei Wochen werden von den Inuit dazu genutzt, die Wale von mehreren Kajak-Gruppen ausgehend mit Harpunen zu jagen. Heute wird mit CB-Funk und Motorbooten gejagt, trotzdem ist der Walfang immer noch eine lebensgefährliche Arbeit für die Jäger. Drei Tage sclachten die Walfänger. Das Fleisch wird zwischen den Jägern und den Familien des Nachbardorfs aufgeteilt. Walfanglieder begleiten die anschließenden Tänze im Dorfversammlungshaus.

UKSUUM CAUYAI: THE DRUMS OF WINTER

(Wintertrommeln)

Regie: Sahrah Elder, Leonard Kamerling
USA 1988, 16mm, OF 90 min

Der Film gewährt einen Einblick in das spirituelle Leben der Yupik aus Emmonak, einem Dorf in Alaska. Die Dorfbewohner erzählen von ihrer Geschichte, ihrer Spiritualität und ihren sozialen Werten, die ihren Ausdruck in Tanz und Gesang finden. Dieses Wissen wird von Generation zu Generation weitergegeben. Wenn die Inuit singen und tanzen, werden nicht nur alte Traditionen wiederbelebt, in den Gesängen werden die "modernen" Veränderungen in der Inuit-Gesellschaft reflektiert und jeder Tänzer ist bemüht neue Tanzschritte und -figuren zum Besten zu geben. Jede Bewegung hat eine bestimmte Bedeutung und spielt im erzählen ("tanzen") der Geschichte eine besondere Rolle. Vor dem Fernsehzeitalter war der Tanz die einzige Unterhaltung der Inuit.

Die Dorfältesten bereiten einen Potlach (zeremonieller Austausch von Geschenken) mit einem Nachbardorf vor.

Fotografisches und filmisches Archivmaterial sowie Interwievs mit älteren Missionaren unterstreichen, daß das starke kulturelle Bewußtsein der Yupik sie vor einer religiösen Bevormundung durch die Christianisierung bewahren konnte.

INUGHUIT - The people at the Navel of the Earth

Regie: Staffan Julen, Ilva Julen; Kamera: Michael Rosengren, S. Julen
Schweden 1985, 16mm OmeU 85 min

Thule, die nördlichste Ortschaft in Grönland, war bis 1937 Niemandsland. Vor dem 18ten Jahrhundert, als die ersten Weißen Thule erreichten, bestand der einzige Kontakt zu anderem Menschen nur mit den Inuit der gegenüberliegenden kanadischen Küste. Nach und nach kamen die ersten "Gäste": Walfangflotten aus England und Holland, Geologen, Kartographen, Anthropologen, Ethnologen, Abenteurer und Kolonialisten. Alle wurden sie bei ihren epochemachenden Entdeckungsreisen gastfreundlich von den Inuit von Thule aufgenommen und von ihnen auf den Expeditionen als Führer begleitet. 1953 war der Moment erreicht, an dem es für die Inuit von Thule zu spät war, ihre Gastfreundschaft noch einmal zu überdenken, denn die dänische und amerikanische Regierung hatten vereinbart, daß bei Thule eine amerikanische Militärbasis errichtet werden soll. Die Dorfbewohner wurden zu einem 180km entlegenen Ort umgesiedelt.
Dort erobern neue Fremde den Lebensraum der Inuit: Kanadische Öl- und Gasgesellschaften stören mit ihren Tankerflotten den hochsensiblen Lebensraum der Wale, von deren Jagd die nördlichen Inuit wirtschaftlich vollkommen abhängig sind. Sie selbst jagen die Wale in den wenigsten Fällen mit Motorbooten, sondern benutzen dazu die geräuscharmen Kajaks.
Die Ölgesellschaften fordern, daß Eisbrecher ihren Tankern den Weg freiräumen. Das bedeutet für die Inuit, daß sie sich auf den endlosen Eisflächen nicht mehr mit ihren Schlitten fortbewegen können und so keinen Zugang zu ihren entlegenen Jagdrevieren mehr haben. Internationale Tierschützer, die den Inuit den Mord an Robben und Walen vorwerfen, treten so in eine merkwürdige Allianz mit den Ölgesellschaften, die das zukünftige Überleben von Menschen der Arktik bedrohen.
Die Inuit sind Jäger - aber auch die wahren Kenner des arktischen Naturraums und seines ökologischen Gleichgewichts.
"Inughuit" zeigt die Dorfbewohner Quanaaks in einer Übergangszeit. Schamanismus und Jesus, Action-Videos und traditionelles Geschichtenerzählen koexistieren nebeneinander. Die Inuit aus dem Thule-Distrikt wollen an den "Segnungen" der modernen Welt teilhaben aber nicht mit ihren Krankheiten und Schattenseiten konfrontiert sein. Sie ziehen es vor, die Probleme der westlichen Welt aus einer Distanz zu beobachten - mit einem gewissen Erstaunen und manchmal mit viel Gelächter.

The Ethics of Ethnographic Filmmaking

By Timothy Asch

Anthropologists contiunually seek better ways to record and translate the beliefs and traditions of human cultures. The emergence of ethnographic filmmaking in this century has given humankind unprecedented opportunities to vicariously experience the details of life in unfamiliar, often distand and isolated places.

Unlike feature filmmakers, ethnographic filmmaker record events as they happen - no scripts, no actors, no sets, no retakes. The film must also capture the essence of the people, their passions, their fears, their motivations.

Vital to success is the development of trust between the ethnographer or anthropologist and the people he or she is studying. That trust constitutes an unwritten 'social contract', which brings certain obligations and ethical considerations into play that might never have occured to anthropologists even two or three decades ago.

In 1960, when I began making ethnographic films through the Peabody Museum at Harvard University, our models were Robert Flaherty's 1922 classic, NANOOK OF THE NORTH, Merian Cooper and Ernest Schoesdack 1925 film GRASS and Basil Wright's 1937 film SONG OF CEYLON.

SONG OF CEYLON, produced by the British Empire Marketing Board, is an exquisitely shot documentary narrated with excerpts from the diary of a 17th century traveler. GRASS documents the staggering migration of 50 000 people over the Zardeh Kuh Moutains in Turkey and Persia in search of grass for their herds. And NANOOK OF THE NORTH depicts an Eskimo family's struggle for survival in the frozen north.

Flaherty's NANOOK was the exception in documentary films in that it focused on individual lives and provided a sympathetic, personal view of Eskimo life. But the film was scripted. Flaherty used Eskimos as actors playing their own role and in that sense created a prototyp for feature narrative films rather than documentary films.

GRASS and SONG OF CEYLON inspired generatins of ethnographic filmmakers with their stunning, often heroic approach to image-making. Views from moutain tops and valleys were breathtaking but permitted no intimacy with individual subjects. The people in these documentaries remained strangers to the viewer. The filmmakers dealt with cultures in broad terms and with people from a distant. This distance tended to turn people into objects.

Early filmmakers went into the field with the most advanced equipment available to them and filmed whatever they wanted with little regard for the sensibilities of their subjects. Their sole objective was to collect images and make a film that would be both scientifically objective and interesting to anthropologists and audiences at home. Although the subjects of the films were generelly cooperative, they were powerless to influence the process of making the film or the final product resulting from their collaboration.

Starting as early as 1946, French ethnographer Jean Rouch paved the way to a more personal approach to ethnographic filmmaking. He learned the language of his subjects and spent a great deal of time in the field getting to know them and letting them know what he was trying to accomplish.

In the context of the times in which they lieved, I'm sure Rouch's predecessors and others who followed the models of early ethnographic filmmakers felt no ethnical twinges about their ap-

proach, but today things are different. The world is changing and threatening indigenous societies at an ever-quickening rate. Exposure to the outside world can occasionally pose grave dangers to the people and societies we study. With this in mind, we can no longer view our subjects as objects. It is no longer enough to film wherever and however we want for the simple sake of scientific inquiry. Our social contract with our subjects demands that we ask ourselves: Am I living and working with these people for legitimate reasons and not simply for personal gain? And can I get the footage I need without doing injury to these people who have so generously allowed me to live with them and see and understand their most closely held beliefs and customs?

Having wrestling with these questions for the past 30 years, I have developed a methodology for ethnographic filmmaking that I believe responds to important ethical issues facing filmmakers and anthropologists today. Taking the following steps encourages not only ethical conduct on the part of filmmakers, but also better long-term relationship with subjects and ultimately better, more personal film documentation

1) Know your subjects

If you have not done extensive fieldwork in a community, work with an anthropologist who knows the language and the society well and who is interested in focusing in-depth on one specific issue or area of study. Spending at least two or three months in the field before filming begins will give you an opportunity to become familiar with your subjects and their routines, develop trust, and let the people know what you are attempting to accomplish. With the solid language skills of the anthropologist and an understanding of the culture, you and the anthropologist with whom you work will become more sensitive to the subtleties essential to making a good representative film.

2) Avoid misleading biases

(...) No matter how objective the ethnographer tries to be, personal, conceptual and theoretical biases inherent in his or her training and interests will find their way into the film. Ethnographers are constantly in the way of their own observations.

One way to counteract this tendency is to be aware of your biases and seek diverse points of view when you put your team together. Having both men and women involved, for example, will give you perspective on the activities of all members of the society you are studying - women and children as well as men. Some societies isolate male ethnographers from women's activities and female ethnographers from certain male activities, so collaboration is essential to getting a film that will be useful to future generations.

Another way to confront the problem of bias is to use a reflexive approach. (...)

In a reflexive film, the filmmaker and anthropologist step forward and become part of the film, openly interacting with the Yanomamo, letting the viewer see how questions are phrased and conclusions drawn form events. The filmmakers do not become the subject of the film, but are included as other elements of the Yanomamo environment are included when they are influencing what is recorded. (...)

The film audience sees who the filmmakers are and how they are reacting to the events they have observed. This 'reflexivity' permits audience to observe and, if they wish, challenge the subjectivity filmmakers bring to their work. (...)

3) Shoot whole events

Long takes of whole events or at least complete sequences within an event permit the subjects' action to influence the structure of the final film. (...)

Filmmakers who shoot long takes of an entire event or at least of entire sequences within an event provide a more complete and objective view of indigenous relationships than can be achieved through edited and spliced short takes. What is more, the participants in the event rather than the film editor, provide the chronology and action of the event.

4) Support your film with goodwritten documentation

If at all possible, transcribe and translate all audio tapes while you are still in the field, particularly all tapes related to synchronous recording for the film. (...)

If the filmmaker fails to give the audience adequate background and a context for viewing certain activities or events, the film may unwittingly support common prejudices about primitive or isolated cultures, the very misunderstandings anthropologists are striving to dispel.

5) Make and archive an uncut version of your work for scholarly research

Filmmakers may expose 15 to 100 feet of film for every foot used in the final edited version of a film. The unused footage usually is thrown away and lost forever to future scholars. Just consider the cost, time, effort and expertise that went into your field work that could be perserved for the benefit of others.

To avoid this waste, you can file a copy of your uncut, unedited work, along with copies of all transcriptions and translations of your audio tapes in the Human Studies Film Archives at the Smithsonian Institue in Washington, D.C. (...)

6) Seek feedback from the subjects of your film

(...) Seeking feedback from the subjects has two distinct advantages for the filmmaker as well: It serves as an accuracy check, and it solicits additional information from your subjects that might not come out in any other situation. With the feedback, you can make final revisions that often result in a better film. (...)

7) Get feedback form sample audiences

A filmmaker or anthropologist who knows much more about the subject of the film than the audience can easily misjudge what the audience will understand from the film. Lecturing with the edited film before representative audience of students, colleagues or the general public gives you an opportunity to see if the film is communicating with the audience as you intended. (...)

8) See that the film is properly distributed

Subjects the world over are more sophisticated today and want to know how footage will be used before they allow you to film them. Reluctant subjects often are willing to be filmed to preserve the culture for the education and benefit of future generations. The filmmaker has an obligation to see that the films are used as promised in ways that do not jeopardize the dignity or the well-being of the subjects. The more control you can exercise over distribution the better your chances of fulfilling the unwritten contracts you have drawn with the people you film, which to the ethical filmmaker are as binding as any legal contract signed and sealed in a literate culture. (...)

9) Make a royalty arrangement with the people filmed and see that they receive money

1971 Sahrah Elder and Lenny Kamerling decided to have the Inuit people they were studying not only help make the films AT A TIME OF WHA-

LING and ON THE SPRING ICE, but also share in the copyright and royalties. The notion of sharing royalties was unusual at the time, but once it came up, it seemed like a practice that should habe been in place long before.
Royalties, however, must be handled carefully to assure benefit rather than detriment to the people filmed. (...)

10) Publish a study guide or monograph to be distributed with the film

In 1969 Karl Heider made an impassioned plea for written background material to accompany films. The films, he said, particularly those used in teaching, are incomplete without solid, written background material and deeper interpretation of the culture or events portrayed in the film.
Jointly publishing written material and films goes against the traditions of current book and film distributors. In general book distributors don't distribute films, and visa versa.
In 1971 John Marshall and I, (...), founded Documentary Educational Resources (DER), a non-profit distribution corporation.

11) Ongoing Commitments

One more ethical question to consider relates indirectly to ethnographic filmmaking: What role can and should the filmmaker and anthropologist play in the future of the societies they study, particularly with regard to development?
Ethnographers gain a great deal from their interaction with indigenous populations - if not fame and fortune, at least knowledge and a comfortable university faculty position. We owe it to our subjects to do what we can for them in return. Ethnographers often are in the best position to know how to help the people they study integrate into contemporary life. The modern world is encroaching so rapidly on small scale isolated societies that their survival will ultimately depend on their abillity to adapt.
Ideally development is managed by citizens of your subjects' native country, but often local policy makers have little knowledge or interest in indigenous cultures. You can speak to the needs of your subjects and share your knowledge with local social scientists and policy makers. Information you provide may enable the policy makers to make better choice for their people.

We are all products of our times. We can't really fault early ethnographic filmmakers for their distance and apparent indifference to their subjects. Ethical truths are relative to a particular culture and a particular moment in history. As filmmakers we need, at least to be aware of the full range of ethical considerations of the time in which we live.
In our dynamic era, cultures are under ferocious pressure to change and change quickly. Many will disappear. That is why anthropology and ethnographic filmmaking are so important. We have learned over time that anthropological studies are not a one-way street but an exchange that involes a 'social contract' between ethnographer and the people being studied, a contract which implies that in exchange for an intimate understanding of a culture and the privilege of recording it, the ethnographer will do nothing to exploit or misrepresent his or her subjects now or in the future.

A CELEBRATION OF ORIGINS

Regie: Patsy Asch, Timothy Asch und E. Douglas Lewis
Indonesien/USA 1992, 16 mm, OF 45 min

A CELEBRATION OF ORIGINS ist der erste Film, den Patsy und Timothy Asch gemeinsam mit dem Ethnologen Douglas Lewis über das religiöse Leben der Bewohner Wai Bramas in Indonesien realisierten.
Die Einwohner der Region 'Tana'ais' - im Osten der Insel Flores - leben in sieben 'rituellen Bezirken', von denen Wai Brama der größte und, nach den Ursprungsmthyen, auch der älteste ist. Die Menschen von Wai Brama betreiben Wanderfeldbau und sind ergänzend Jäger und Sammler. Im Unterschied zu ihren Nachbarn, haben sie neben ihren traditionellen Kulten auch ihr Sozialsystem bewahren können.
Der 1980 aufgenommene Film schildert Rituale, die 1960 zum ersten Mal durchgeführt wurden. Die Teilnahme aller Mitglieder der Gemeinschaft ist dabei erforderlich. Im Mittelpunkt steht eine kleine Gruppe ritueller Führer, die dafür Sorge trägt, daß die Feierlichkeiten, trotz der Abwesenheit des schon verstorbenen Initiators des Rituals, fortgeführt werden.
Die wichtigsten Ordnungsprinzipien des 'rituellen Bezirks', sowie der Struktur im Ritual, symbolisieren die Beziehungen zwischen Mann und Frau und die des Menschen zu den Gottheiten bzw. Geistwesen. Im Ritual äußert sich nicht nur die traditionelle Sozialordnung, sondern es spiegelt auch die Konflikte wieder, in denen die Gemeinschaft mit den sich ändernden sozio-religiösen, ökonomischen und politischen Lebensbedingungen in einem modernen Nationalstaat konfrontiert ist. Aber der Film ist auch ein Dokument dafür, wie die Gemeinschaft im Ritual Lösungen für diese Konflikte sucht und findet, Konflikte z.B. mit der staatlichen Modernisierungspolitik oder der katholischen Kirche - vorausgesetzt ihre Lösung steht in Übereinstimmung mit den wichtigsten überlieferten Traditionen.

JERO ON JERO: A BALINESE TRANCE SEANCE OBSERVED

Regie: Patsy und Timothy Asch und Linda Connor
Indonesien/USA, 16mm, engl. Of 17 min

1980 kehrten die Ethnologin Linda Connor und die Filmemacher Patsy und Timothy Asch mit dem Videomaterial von A BALINESE TRANCE SEANCE nach Bali zurück. Jero Tapakan, daß spirituelle Medium wurde zur Sichtung des Filmmaterials eingeladen. Der daraus entstandene Film JERO ON JERO: A BALINESE TRANCE SEANCE OBSERVED bietet einen Blick auf Jeros Reaktionen , als sie sich erstmals im Zustand der Trance selbst beobachten konnte. Jero hatte die einmalige Gelegenheit, auf die von ihr gemachten Erfahrungen während der Trance spontan aber auch bewußt zu reagieren. Ihre Kommentare geben einen Einblick in ihre Gefühle, in ihr Verständnis von Hexerei und in ihre Demut gegenüber einer übernatürlichen Welt. Jero Tapakan spricht aber auch von profanerem - z.B. wie wichtig die Schönheit ihres Hauses für sie ist.

JERO TAPAKAN: STORIES IN THE LIFE OF A BALINES HEALER

Regie: Patsy und Timothy Asch und Linda Connor
Indonesien/USA, 16 mm, engl. OF 25 min

In Bali vermitteln die traditionellen Heiler zwischen der Welt der Menschen und der Welt des Übernatürlichen. Jeder, gleich welchen Geschlechts, kann von Geistern oder den Seelen der Ahnen besessen werden. Sie können Anhaltspunkte für die Ursache von Schmerzen, über die Wünsche der Verstorbenen oder günstige Begräbnistermine liefern. Viele Heiler, meist Bauern, verfügen über traditiertes Wissen, wie der Interpretation der Palmblätter-Schriften, der Geburtshilfe oder auch Weissagungen.
In diesem letzten Film der fünfteiligen Serie über Bali spricht das Medium Jero Tapakan mit der Ethnologin Linda Connor über ihr Leben. Sie erinnert sich ihrer Armut und ihrer Zweifel, die sie als Bäuerin vor fünfundzwanzig Jahren hatte, wie sie als Hausiererin ihr Zuhause für monatelange Wanderschaften in Norden Balis verließ. Nach einer ernsten Krankheit und ihren ersten Visionen kehrte sie zu ihrem Mann und ihren Kindern zurück und beriet sich mit einem spirituellen Medium. Danach faßte sie den Entschluß, sich einer Weihe zu unterziehen, und damit selbst zu einem spirituellen Medium zu werden. Nach Jahren der Rückzahlung ihrer Schulden kann sie heute ihren Lebensunterhalt mit den Einkünften als Heilerin selbst bestreiten und ihrem Sohn nach ihrem Tode etwas vererben.

Dreharbeiten von THE MEDIUM IS THE MASSEUSE...

THE MEDIUM IS THE MASSEUSE: A BALINESE MASSAGE

Regie: Patsy und Timothy Asch und Linda Connor
Indonesien/USA, 16mm, engl. OF 30 min

Anders als viele andere spirituelle Medien, praktiziert Jero Tapakan alle drei Tage nur einmal als Masseurin, genau dann wenn das Verfallen in Trance unter ungünstigen Vorzeichen steht. Der Film konzentriert sich auf Jeros Behandlung von Ida Bagus, einem Adeligen aus einer benachbarten Kleinstadt. Jero behandelt ihren Klienten wegen seiner Unfruchtbarkeit und Anfälle. An diesem Tag beginnt sie ihre Behandlung mit religiösen Vorbereitungen und der Zusammenstellung der traditionellen Medikamente. Die Behandlung umfaßt eine Massage, die Anwendung von Augentropfen, eine Infusion und Einreibungen mit einer besonderen Paste für die Brust.

Der Film dokumentiert des Gespräch zwischen der Ethnologin Linda Connor, dem Patienten Ida Bagus und Jero Tapakan über die Art der Behandlung. Dabei kommuniziert Jero auch mit anderen Patienten und den Bewohnern des Gehöfts. In einem Interview berichten Ida Bagus und seine Frau über seine zehnjährige Krankheitsgeschichte und die verschiedenen Diagnosen. Die Schlußsequenz des Films vermittelt einen tieferen Einblick in ausgewählte Behandlungsmethoden Jero Tapakans.

A BALINESE TRANCE SEANCE

Regie: Patsy und Timothy Asch und Linda Connor
Indonesien/USA ,16 mm, engl. OF 30 min

Jero Tapakan, daß spitituelle Medium eines kleinen, in Zentralbali gelegenen Dorfes bespricht sich mit einer Gruppe von Kunden vor dem Schrein ihres Hauses. Der eigentlichen Séance geht eine Einführung voraus, die einen Eindruck und Hintergrundinformationen von dem Medium und ihren Beruf vermittelt. Die anwesenden Klienten möchten Kontakt zu dem Geist ihres toten Sohnes aufnehmen, um einerseits seine Todesursache und andererseits seine Wünsche hinsichtlich seiner Bestattung in Erfahrung zu bringen. Mehrmals im Verlauf der spirituellen Sitzung wird Jero von unterschiedlichen Geistern heimgesucht, das erste Mal von einer Schutzgottheit des Gehöfts, welche versöhnende Geschenke einfordert, die vermutlich vergessen worden waren. Danach befällt sie der Geist eines verstorbenen Vaters des Klienten, der weitere Geschenke erbittet, um den Übergang des Toten in die andere Welt zu erleichtern und schließlich von dem Geist des Toten selbst. In einer emotionsgeladenen Szene wird die Todesursache (Hexerei) seines vorzeitigen Ablebens aufgedeckt und der verstorbene Sohn vermittelt über das Medium Anweisungen für sein Begräbnis. Zwischen den einzelnen Besessenheitsphasen unterhält sich das Medium mit ihren Klienten, um die Unklarheiten, die durch das meist tranceartigen Gemurmel entstehen, aufzuklären

SPEAR AND SWORD - A PAYMENT OF BRIDEWEALTH ON THE ISLAND OF ROTI, EASTERN INDONESIA

Regie: Patsy und Timothoy Asch und der Ethnologe Douglas Lewis
Indonesien/USA, 16mm, engl. OF 25 min

Der Film schildert die Brautpreisverhandlungen zweier Familien. Zu Beginn werden einzelne Passagen eines Liedes gesungen, das von den Ursprüngen des Brautpreises erzählt, als die Tochter von Sonne und Mond den Herren des Meeres, heiratete. Die Vertreter des Bräutigams sammeln das erforderliche Geld und die Tiere für den Brautpreis ein. Sie diskutieren dabei über die Probleme, die bei den Braupreisverhandlungen aufgetreten waren. Es werden Männer und Frauen ausgewählt, die als Repräsentanten des Bräutigams die drei Meilen zu dem Haus der Braut in meditativem Schweigen zurücklegen.
Die Gespräche, die bei der Übergabe des Brautpreises geführt werden, zeichnen sich durch eine außerordentliche Vielfalt aus. Manchmal können sie in festgefügten Bahnen verlaufen, in anderen Fällen, werden sie von den Teilnehmern als offene Bühne genutzt, um sich auf humorvolle Weise gegenseitig zu necken. Politische, religiöse und persönliche Themen vermischen sich dabei. Nach Abschluß der Verhandlungen werden Speisen aufgetragen. Der Film endet mit dem Auftritt eines bekannten Sängers, der die Überlieferung der allerersten Brautpreiszahlung erzählt. Viele der mitwirkenden Personen haben bereits in THE WATER OF WORDS mitgewirkt. Auch in diesem Fall löst der Palmschnaps die Zungen der Männer. Zwar müssen die Frauen anwesend sein, aber sie verharren meist in Schweigen oder sprechen nur flüsternd miteinander. Die Braut und der Bräutigam treten während des gesamten Filmes nie in Erscheinung.

THE WATER OF WORDS - A CULTURAL ECOLOGY OF A SMALL ISLAND IN EASTERN INDONESIA

Regie: Patsy Asch, Timothy Asch und James Fox
Indonesien/USA, 16mm, engl. OF 30 min

Dieser Film untersucht die Beziehung zwischen Dichtung und Ökologie anhand der Lontar- oder Borassuspalme auf der ostindonesichen Insel Roti. Der Ethnologe James J. Fox hat zusammen mit den Filmemachern Patsy und Timothy Asch diesen Film über die Nutzung der Lontarpalme gemacht. Die Palme bildet die Grundlage vieler Nahrungsmittel auf der Insel Roti. Es werden die Techniken des Anzapfens und Kochens des Palmsaftes und seine Verarbeitung zu Syrup, Bier und Schnaps gezeigt, welcher im übertragenen Sinn 'the water of words' genannt wird.
Der Klanchef, eine religiöser Spezialist, erzählt in einer poetischen Sprache vom Ursprung der Lontarpalme aus dem Meer.

RELEASING THE SPIRITS - A VILLAGE CREMATION IN BALI

Regie: Patsy Asch, Linda Connor und Timothy Asch
Indonesien/USA 1990, 16 mm, OF 45 min

Bestattungsriten sind die am anspruchsvollsten ausgeführten Riten auf Bali. Arme Familien müssen oft Jahre warten, bevor sie genügend Mittel für die aufwendige Einäscherung ihrer verstorbenen Angehörigen zur Verfügung haben. Davor werden die Toten provisorisch begraben. 1978 wurden besonders viele Einäscherungen durchgeführt, da die religiösen Oberhäupter der Insel ihre Bewohner dazu anwiesen, ihre Verstorbenen unbedingt noch vor dem großen Reinigungsfest 'Eka Dasa Rudra', das im folgenden Jahr stattfinden sollte, nach balinesischem Brauch zu bestatten.
Um die finanzielle Belastung der Einäscherung für die betroffenen Familien möglichst gering zu halten, werden Gruppen-Bestattungen vorgenommen. Dieser Film schildert eine kollektive Einäscherung, die von einer Gruppe von Dorfbewohnern aus Zentralbali durchgefürt wird. 15 Jahre zuvor wurde das letzte Mal eine Bestattung dieser Art organisiert. Zwei Jahre nach den Filmaufnahmen kehren die FilmemacherInnen wieder auf die Insel zurück, um vier Teilnehmern der Einäscherung das davon aufgenommene Filmaterial - den ersten Teil des Filmes - vorzuführen.
Jeder der Betrachter hat eine andere Perspektive auf das Gesehene; sie kommentieren und diskutieren, auch inspiriert von den Fragen der drei FilmemacherInnen, deren Stimmen im Hintergrund zu hören sind

Timothy Asch, born in 1932, is professor of Anthropology at University of Southern California and director of the Anthropology Department's Master Degree Program in Visual Anthropology. He had taught anthropology at Brandeis and Harvard University; was a senior research fellow at the Department of Anthropology and the Australian National University and has pursued a career in finding ways to best utilize visual media for anthropological research and teaching. To this end he has worked in 9 different cultures, collaborating with 5 different anthropologists to produce or helping to produce over 70 ethnographic films and he established an ethnographic film monography, recently published by Cambridge University Press.

FIRST CONTACT

Papua-Neuguinea

Filmtrilogie von Bob Conolly und Robin Anderson

FIRST CONTACT

(Erster Kontakt)

Regie: Bob Conolly und Robin Anderson; Kamera: Michael Leahy (Material von 1930-34), Tony Wilson, Dennis O'Rourke
Australien 1980-82, 16mm, OmeU 52 min

In den Jahren 1930-34 drangen Michael Leahy, seine Brüder und Kumpanen als erste Weiße ins innere Bergland von Neuguinea vor - auf der Suche nach Gold. Was sie von anderen Abenteurern unterschied - sie hatten eine Filmkamera dabei. Dieses Material bildet die Grundlage von FIRST CONTACT. Die zeitgenössischen Filmemacher gingen den Spuren dieser 'Konquistadoren' der 30er Jahre nach und stellten das alte Filmmaterial den Aussagen der noch lebenden Indigenen gegenüber, die sich an die Leahys erinnern können.
Die Zeitspanne, die zwischen den Aufnahmen der Leahy-Brüder und den neuen Szenen liegt, ist die Zeit des Wandels: Kolonialismus, Geschichte, Akkulturation ereignet sich zwischen den Bildern, sichtbar allein in der Diskrepanz zwischen dem Damals und Jetzt. Der Unterschied in der Naivität der 1930 filmenden Weißen und der damals gefilmten Hochland-Papua ist tatsächlich der Unterschied zwischen naiven 'Eroberern', die von ihrem Schicksal noch nichts ahnten.

(aus: Die Fremden sehen - Ethnologie und Film, Trickster Verlag München, 1984)

JOE LEIGH'S NEIGHBOURS

(Joe Leihgh's Nachbarn)

Regie: Bob Conolly und Robin Anderson
Australien 1988, 16mm, OmeU 90 min

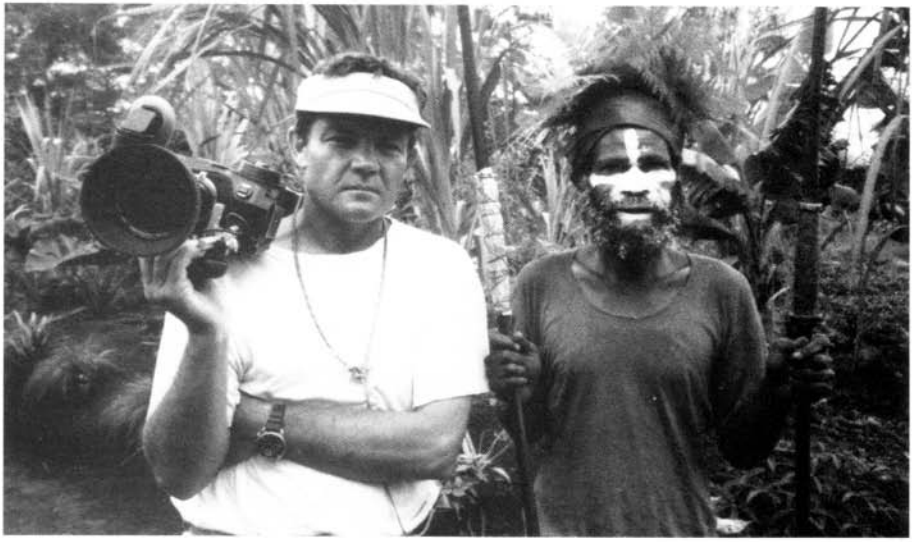
Während jener Expedition der Leigh-Brüder in den 30er Jahren wurden die Weißen als 'übernatürliche Wesen' empfangen. Schnell bemerkten die Frauen, daß die 'Geister' auch nur normale Männer waren: Mischlingskinder wurden geboren, Joe Leigh ist eines von ihnen. Joe kannte seinen Vater, Michael Leigh, nicht, da sich seine Mutter weigerte, mit ihm darüber zu sprechen. Nach dem Tod von Michael Leigh fand der Bruder des Verstorbenen, James Leigh, Gefallen an seinem Neffen Joe.
Als 'Mischling' hatte Joe keinerlei Rechte an angestammten 'Ganiga'-Land. Er verstand es jedoch, zusammen mit Tumul, einem Ganiga, eine Kaffee-Plantage zu errichten. In nur 10 Jahren wurde er zum erfolgreichen Plantagenbesitzer. Geblendet vom Reichtum Joes erklärten sich auch andere 'Ganiga', an der Erweiterung der Plantage von Joe mitzuwirken. Joe wird zum 'Big Man', weil er als richtiger Mann angesehen wird, zwischen der Außenwelt und den Ganiga zu vermitteln.
Die schwierigen Bedingungen des Kaffee-Weltmarktes deuten sich jedoch schon an.
JOE LEIGH'S NEIGHBOURS -zeigt das Aufeinandertreffen verschiedener Mentalitäten, verschiedener Werte und Logiken. Ein Zusammentreffen, das sich in denJahren 1985 bis 87, in denen der Film entstand, als positiv abzeichnete.

BLACK HARVEST

(Schwarze Ernte)

Regie, Kamera, Schnitt: Bob Conolly und Robin Anderson;
Australien 1991, 16mm, OmeU 90 min

1991 - die Zeit der Ernte, des Sich-Bereicherns ist gekommen. Conolly/Anderson kehren zum dritten Mal zu den Ganigas zurück. Nichts scheint mehr zu stimmen. Der Kaffeepreis an den internationalen Börsen ist drastisch gesunken. Joe versucht, den Ganiga die schwierige Situation zu erklären, sie davon zu überzeugen, daß sie durchhalten sollen. Um nicht alles zu verlieren, müssten sie sich mit einem geringern Lohn zufrieden geben..
BLACK HARVEST zeigt die Zeit des Unverständnisses. Die Ganiga haben ein anderes Veständnis von Zeit, sie verstehen weder die von Joe erklärten ökonomischen Mechanismen noch die Gesetze eines Marktes. Sie sind frustriert und glauben sich von Joe betrogen. Zur gleichen Zeit bricht ein Stammeskrieg aus -Respekt vor den Stammesriten und deren Verteidigung und die Rache der Toten gewinnen absolute Priorität. Joe gelingt es nicht mehr, die Ganiga davon zu überzeugen, daß das Überleben der gesamten Plantage von ihrer Mitwirkung abhängt.
Joe versteht die Ganiga nicht mehr. Die gesamte Ernte ist verloren. Sein Projekt - 'sein' Volk aus der ökonomischen Misere herauszufürhen - ist mißlungen. Joe geht nach Australien....



Bob Conolly bei den Dreharbeiten zu BLACK HARVEST

Zu den drei Filmen:

Die Filmemacher zeigen uns eine heutige Kultur der Papua, die im krassen Gegensatz zur westlichen Kultur steht. Die Kraft der Filme von Bob Conolly und Robin Anderson entstammen einer Nähe zu den Personen und Situationen. Das unterscheidet sie von vielen Dokumentarfilmen. Die Filmemacher haben es durch ihre langen Aufenthalte bei den Ganiga verstanden (sie sprechen fließend 'pidgin'), sich ein Vertrauen zu schaffen, das diese Art von Filmen erst möglich machte. Es entwickelt sich eine 'Intimität' mit der Realität, die eher von einem Spielfilm als von einem Dokumentarfilm erwartet wird. Auch die Art, wie sie die Geschichte aufgebaut und erzählt haben, verstärkt dies.

"Den Zustand, den ethnographische Filme idealtypisch festhalten wollen, zeigt der erste Teil der Leahy-Filmtrilogie von Bob Conolly und Robin Anderson: In FIRST CONTACT sieht man den Zustand vor dem Eindringen der Weißen. Wenn Conolly von 'before contact' und 'after contact' spricht, klingt das wie 'vor dem Sündenfall' und 'nach dem Sündenfall' - vorher die Reinheit (der Kultur, der Rituale, der Feste), nachher die Verunreinigung.

In ihren drei Filmen aus Papua-Neuguinea, an denen sie zehn Jahr gearbeitet haben, zeigen Conolly und Anderson nicht nur 50 Jahre Geschichte Papua-Neuguineas vom 'ersten Kontakt' bis zur Gegenwart, sondern auch eine Geschichte der Wahrnehmung von der Konfrontation verschiedener Kulturen bis zur gemeinsamen, notwendigerweise konfliktreichen Geschichte. Im zweiten Film JOE LEIGH'S NEIGHBOURS ist der Protagonist, Joe Leigh, ein Mann mit zwei Identitäten: er lebt gleichzeitig als wohlhabender Geschäftsmann und als Stammesautorität bei den 'Ganiga'.

BLACK HARVEST, der dritte Film, zeigt, was aus dem gemeinsamen Projekt von Joe und den Ganigas geworden ist. Als die Kaffee-Ernte beginnen soll, kommt niemand zur Arbeit, weil ein Stammeskrieg ausgebrochen ist, der sich monatelang hinzieht....

Den Zusammenprall zwischen Stammeskultur und Geldkultur hält Conolly für den entscheidenden Konflikt in der Region. Auf diese Konfrontation hat er seine ganze Aufmerksamkeit gelenkt, jahrelang in der Region gelebt und mit seiner Frau gefilmt."

(Jutta Phillips-Krug in: 'die tageszeitung' vom 10.12.92)

TURNIM HED -Courtship and Music in Papua New Guinea

(Turnim Hed - Brautwerbung und Musik in Papua-Neuguinea)

Regie und Ethnologie: James Bates; Kamera: Nic Knowland, Alan Wright;
Produktion: Channel Four TV
GB 1992, 16mm OF 52min

Auf dem Hochland Papua-Neuguineas wählt eine Chimbu-Frau ihren Ehemann nicht nach seinem Aussehen oder seinem Besitz, sondern anhand seiner Sangeskünste. Die jungen Männer verbringen viel Zeit damit, Lieder zu komponieren, um sich auf das Brautwerbungsritual "Turnim Hed" (aus dem Pidgin von "turning head") vorzubereiten. Darin schmücken sich die jungen Männer mit Federn, Muscheln und Körperbemalung und singen danach gemeinsam vor den jungen Frauen, die ihre Anerkennung für den besten Sänger mit dem Rollen des Kopfes zum Ausdruck bringen.
In TURNIM HED verfolgen wir die Liebesgeschichte zwischen Anna und Kube, die zwei rivalisierenden Klans angehören. Kube erobert Annas Herz mit seinen Gesängen. Die Hochzeit wird zwischen den beiden Familien vereinbart. Einen Augenblick lang steht die Verheiratung des Paares auf der Kippe, da Kubes Verwandte nicht genügend Schweine für den Brautpreis einbringen können - es kommt zum Streit.
Musik spielt vor allem als Gesang und im Flötenspiel eine große Rolle im Alltagsleben der Chimbu. Es werden Kriegslieder und spezielle Lieder für die Arbeit gesungen. Frauen singen zu Berggeistern und bitten um Regen für ihre Feldfrüchte. Botschaften für Nachbardörfer werden über die Bergtäler gejodelt und der Höhepunkt einer Chimbuhochzeit ist ein Beleidigungs - Singwettbewerb, der im allgemeinen mit einer Rangelei zwischen den Frauen endet.

James Bates (* 1960) ist Musikethnologe. Mit seinem ersten Film 'Turnim Hed' gewann er den Bazil Wright Film Prize in Manchester 1992 und den Prix Bartok des Bilan du Film Ethnographique in Paris 1993.

COWBOY AND MARIA IN TOWN

COWBOY AND MARIA IN TOWN

(Cowboy und Maria in der Stadt)

Regie, Schnitt: Les McLaren und Annie Stiven; Kamera: Les McLaren, Chris Owen
Australien 1991, 16mm, OmeU 59 min

Wenn ein Kind zur Welt kam, sagte man ihm: "In Moresby bin ich auf der Erde, mein Haus ist im Himmel".
In der Hoffnung auf Arbeit und ein besseres Leben zieht es viele Bewohner abgelegener Dörfer Papua-Neuguineas in die Vororte der Städte. Cowboy und Maria sind so nach Fort Moresby, der Hauptstadt, gekommen. Maria ist Gärtnerin, ihr Mann Nachtwächter. Sie leben unter schwierigen Bedingungen in einer Wellblech-Hütte. Während seines letzten Gefägnisaufenthaltes schwörte sich Cowboy, nie wieder zu stehlen. Er baut sich eine elektrische Gitarre und spielt 'rock-and-roll'-Songs auf den Straßen und Plätzen. Er wird zu einer loklaen Berühmtheit - ein moderner 'Griot'. Die Texte seiner selbst komponierten Lieder besingen mit Humor das Leben der Armen in Moresby.

Vom Kongo zu Zaire

Ein kurzer Abriß der Geschichte

Der Kampf um die Unabhängigkeit zwingt den belgischen König Baudoin, am 30. Juni 1960 die Unabhängigkeit des ehemals Belgischen Kongo zu erklären. Zwei Männer stehen am Anfang dieser Unabhängigkeit: Kasa-Vubu, der kongolesische Präsident und Patrice Lumumba, sein Premierminister. Nur drei Tage blutiger Unruhen in der Hauptstadt Leopoldville (dem heutigen Kinshasa) waren nötig, um den belgischen Fürsprechern der Unabhängigkeit und den Führern der kongolesischen Nationalisten Recht zu geben. Während der Unabhänigkeitserklärung spricht Kasa-Vubu, ein Vertreter eher gemäßigter Positionen, vom Segen der 80jährigen Kolonisation Belgiens. Es ist Patrice Lumumba, der die Gelegenheit ergreift, in seiner Rede die Apartheidspolitik der Kolonialmacht anzuprangern (vergleichbar der in Südafrika) sowie die Repression und die Massaker, die von den Belgiern während dieser Zeit begangen wurden. König Baudoin verläßt daraufhin die Zeremonie.

Die Unabhängigkeit, von den Belgiern so schnell zugestanden, wird zum belastenden Geschenk. Die gesamte Bürokratie war von Weißen beherrscht, kein einziger Afrikaner war imstande, die Posten sofort auszufüllen. So blieben auf den wichtigen Staatsposten sämtlich Belgier zurück. Ein anderes wichtiges Problem der kongolesischen Gemeinschaft schien kaum zu lösen: im Land lebten allein 200 verschiedene Ethnien, die sich nicht selten bekriegten. An die Stelle des strengen und repressiven Machtapparates Belgiens traten unüberwindliche Unterschiede und Rivalitäten der Ethnien. Der freie Kongo war alles andere als eine Nation.

Von den Belgiern gehaßt, wird die charismatische Figur Patrice Lumumbas, der es verstand, die Massen mit seinen nationalistischen und anti-imperialistischen Reden hinter sich zu bringen, zum Hauptfeind. Die Politik Lumumbas, die sich gegen die politische und ökonomische Einmischung Belgiens richtete, stellte die Ausbeutung der Minen von Katanga, der größten Uran-Mine der Welt, in Frage. Der freie Kongo wird zum wichtigsten Land des des kalten Krieges in Afrika.

Seine Regierung ist in Gefahr. Während der Revolte des Militärs gegen die verbliebenen belgischen Offiziere muß Lumumba gleichzeit gegen die Spaltung Katangas und der von Kasai, einer Region reich an Diamanten, ausgehend und angeführt von Moise Tschombe, kämpfen. Lumumba fordert Hilfe von der UNO, die die Ruhe in den aufständischen Gebieten wieder herstellen soll. Diese Hilfe wird ihm verweigert. Die Internationale Staatengemeinschaft unterstützt Moise Tschombe, der gute Beziehungen zur Geschäftswelt und zu den Politikern des Westens hat. Patrice Lumumba droht damit, sowjetische Hilfe in Anspruch zu nehmen. Auf Druck der UNO sieht sich Kasa-Vubu im September 1960 gezwungen, Lumumba von seinem Amt zu entheben.

Lumumbas eigenständige nationale Politik - weder dem westlichen noch dem östlichen Lager zuzurechnen - machte Angst. Er widersetzt sich seiner Absetzung als Premier und erklärt die Regierung Kasa-Vubu als ungesetzlich. So bestand der Kongo zu dieser Zeit aus sechs verschiedenen Regierungen.

Lumumba ist gezwungen, die Flucht zu ergreifen. Joseph Mobutu (ex-Sekretär von Lumumba) händigt ihn seinem Hauptfeind Moise Tschombe aus. Lumumba wird im Januar 1961 hingerichtet. Von wem? Niemand kann es mit letztlicher Klarheit sagen. Ein perfekter politischer Mord: man findet die sterblichen Überreste Lumumbas nie...

Der Gewinner der Zeit nach Lumumba bleibt Mobutu. Nach der Absetzung Kasa-Vubus übernimmt er die Macht im Land. Im Oktober 1971 wird die 'Demokratische Republik Kongo' umbenannt in Zaire. Trotz der immensen Reichtümer des Landes schaffte es der General-Präsident Mobutu (der zu den reichsten Männern der Welt zu zählen ist), Zaire in den Konkurs und sein Volk ins Elend zu treiben.

(aus: Programmheft 'arte/La Sept', Paris 1992)

Der Kreis des Unglücks und der Freude

von Pierre Haffner

Aus mancherlei Gründen setzt uns heute Afrika in Schrecken - das afrikanische Kino dagegen erfreut uns zusehends. Wir sind vielleicht in manchen Fällen im Unrecht, wenn wir um die zum Teil tödlichen Auswirkungen der jungen Demokratien in Afrika wissen und gleichzeitig die auch bei uns mehr und mehr auftauchenden afrikanischen Filme mit einer perfekten Technik sehen.

Die Reihe mit Filmen zum Thema 'Zaire / Kongo', die während des 5. FILFMORUMS zu sehen sind, mag in dieser Hinsicht sehr lehrreich sein. Zum einen, weil Zaire durch seinen faszinierenden Reichtum - sein Gold, die Diamanten, das Kupfer -als die Inkarnation Afrikas gelten kann (ganz zu schweigen von Tarzan, dessen Abenteuer im ehemaligen belgischen Kongo gedreht wurden). Zum anderen, weil die blutige Geschichte des Landes, die sich spiralförming seit der Unabhängigkeit entwickelte, als Parabel anzusehen ist (wunderbar erzählt von Aubert Mukendi in seiner Leopardenmütze in Thierry Michels Film ZAIRE - LE CYCLE DU SERPENT)..

Auch Raoul Peck, in Zaire geboren und in Haiti aufgewachsen, erzählt die blutige und hoffnungslose Geschichte des Landes in seinem Film LUMUMBA - LA MORT DU PROPHETE. Sein Film folgt den Spuren Patrice Lumumbas in einem Labyrinth persönlicher Vorstellungen und der Realitäten, ganz so, als ob manche Tote das Privileg besäßen weniger tot zu sein als andere. Pecks Sensibilität und Wissen um das Land, dem sein Herz gehört, schaffen ein poetisches Werk, das quasi ins Innere der Spirale führt - im Angesicht eines beunruhigenden Monsters: der Geschichte, dem Vergessen, dem Unglück.

Soweit zur Geschichte, zur Vergangenheit, die nach wie vor die Gegenwart bestimmt, einem Wirbelsturm gleich, der zu allen Zeiten wütete. MIZIKE MAMA, ein Film über das Leben der 'Zap Mamas' läßt uns ahnen, daß trotz der Gewehrkugeln die Bäume Früchte tragen und die Blumen jeglicher Couleur sprießen. Das Leben der Frauen, die sich in der Musikgruppe 'Zap Mama' zusammenfanden, beginnt im Unglück: Der Vater von Marie Daulne, der Gründerin der Gruppe, ein belgischer Ingenieur wird während der Aufstände um die Unabhängigkeit des Landes getötet, die kongolesische Mutter strandet mit ihren Kindern in Belgien. Die Geschichte beiseite lassend, auf der Suche nach dem, was noch nicht zerstört wurde, findet Marie Daulne den großartigen Schatz einer traditionellen Musikkultur Zaires. Dieses Wissen um die Traditionen von ihre Mutter weitergegeben, wird zu einer lebendigen Kunst, die in Belgien mit anderen Musikkulturen zusammentrifft: der Musik aus Arabien, des Orients oder der Musikkulturen Europas. Ganz so, als ob man in der Tiefe des Abgrunds Licht sieht...

Ich kenne wenig Filme, die fröhlicher sind als MIZIKE MAMA. Die Suche dieses Dokumentarfilms endet nicht an den Mauern, die Raoul Pecks Recherche begrenzen. Vielleicht weil für den haitianischen Filmemacher der Kreis sich endgültig geschlossen hat während der kreative Prozeß der 'Zap Mamas' ständig neue Grenzen entdeckt.

Von ähnlichen Erfahrungen, nach wie vor im Bereich der Musik, dieses Mal in einer weniger persönlichen Form und nicht nur auf Zaire bezogen, spricht auch der zairische Filmemacher Mweze Ngangura in seinem Film CHANGA-CHANGA. LA VIE EST BELLE, ein Spielfilm des gleichen Regisseurs, lüftet das Geheimnis eines Afrika, dieses Mal wieder Zaire, das nicht nur die Misere und das Unglück von Hunger und Ar-

beitslosigkeit kennt: ein Film über das 'Sich-Durschlagen', über die Einsamkeit, über die Kraft des Überlebens, die von einer Musik gespeist wird, die die ganze Welt tanzen läßt. Eine Musik, die einem zu verstehen gibt, daß die giftigsten Reptilien und die unheilvollsten Kräfte nicht so einfach obsiegen...
Das tägliche Leben der Menschen, die Musik und die Malerei sind auch Themen von CHERI SAMBA - der Name eines zairischen Malers, der zum Programm geworden ist. 'Chéri' (der Frauen?) und seine Bilder stellen teils bissig, teils humoristisch eine Gesellschaft in Frage, die sich in Kinshasa eine wahnsinnige und delirierende Hauptstadt geschaffen hat.
So schließt sich denn der Kreis zwischen dem Schrecken und der Freude, zwischen Kinshasa und Freiburg. (Übersetzung: Werner Kobe)

TALA TALA

3 Filme von Mweze Ngangura

KIN KIESSE

Regie: Mweze Ngangura; Kamera: Loic Quentin;
Belgien/Zaire 1983, 16mm, OmfU 28 min

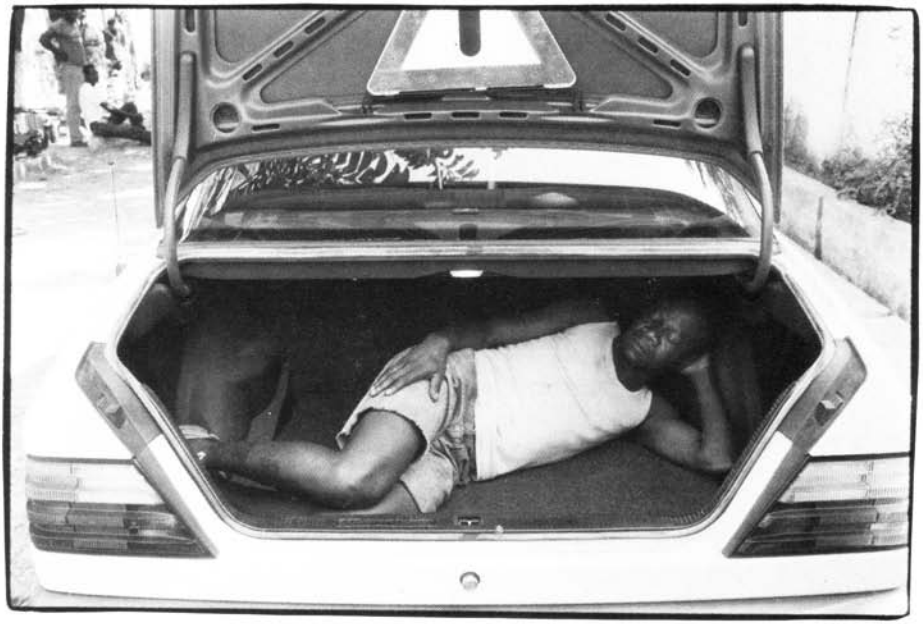
KIN KIESSE ist ein bitter-süsses Porträt von 'Kin-la-belle', von Kinshasa, der Hauptstadt Zaires. Die Widersprüche einer afrikanischen Großstadt, kommentiert vom heute wichtigsten 'naiven' Maler des Landes, Chéri Samba.
Das 'Kin' der Nachtclubs, der großen Häuser, der Schuhputzer, der Frisöre, das 'Kin' der Armenviertel, vor allem auch das 'Kin' der Musik: von den Fanfaren der Bierfeste bis hin zum Rumba und den 'angesagten' Orchestern, die zum traditionellen Tanz aufspielen.

CHANGA CHANGA - RYTHMES EN NOIR ET BLANCS

(Changa Changa - Rhythmen in schwarz und weiß)

Regie: Mweze Ngangura; Kamera: Jean-Louis Penez;
Belgien/Zaire 1992, 16mm, OmfU 59 m in

Das Zusammentreffen und die Vermischung europäischer mit afrikanischen Kulturen - das ist das Thema von CHANGA CHANGA (was in Suaheli soviel wie 'Mischung / Patchwork' bedeutet). Disese Begegnung der Kulturen ist nirgends deutlicher als in der Musik, sie "bringt die Menschen zusammen", wie es Manu Dibango zu Anfang des Films ausdrückt; einer der porträtierten schwarzen Musiker, die heute in Brüssel leben. Dibango, ein Pionnier der schwarzen Musik in Brüssel, erzählt zusammen mit seinem weißen Kollegen Vicky Down von den ersten Stunden einer schwarzen Musik in Brüssel.
Der Besuch in 'Matonge', einem Stadtviertel Brüssels, in dem viele Schwarze aus Zaire wohnen, führt zu vielen Musikerinnen und Musikern: Viktor Lazlo, Dani Klein, Khadja Nin, Zap Mama, Les Ryth'Miss, Toots Thielmans, Dieudonné Kabongo, Chris Joris, Mamady Keita, Ken Ndiaye....
Gezeigt wird die Präsenz schwarzer Musik in Brüssel, aber auch die wechselseitige Beeinflussung afrikanischer und westlicher Musik.



Papa Wemba in LA VIE EST BELLE

LA VIE EST BELLE

(Das Leben ist schön)

Regie, Buch: Mweze Ngangura und Benoit Lamy; Kamera: Michel Baudour; DarstellerInnen: Papa Wemba, Krubwa Bibi, Landu Nzunzimbu...
Belgien/Zaire 1988, 35mm, OmeU 80 min

Der junge Kourou (Papa Wemba) kommt eines Tages, ohne einen Pfennig in der Tasche und ohne Freunde in Kinshasa an, mit der Idee, Musiker zu werden. Er findet sich wieder als Hausangestellter bei einer neureichen zairischen Familie und er verliebt sich in Kabibi, die die zweite Frau seines Chefs wird.
Eine herrlich-naive Komödie, die mit viel Humor das Leben der zairischen Hauptstadt zeigt. Die neuen Herren kopieren das Leben der alten und verhalten sich wie die Paschas. Der Film lebt durch die Person Papa Wembas, dieses zairischen 'Musik-Superstars', des Erfinders des Rumba-Rocks. Die Geschichte des Films trägt durchaus biographische Züge von Papa Wemba.
'La vie est belle' ist die ironische Quintessenz der zairischen Lebensauffassung, einer Art des 'Sich-durch-das-Leben-Schlagens'. Was auch passiert: 'Das Leben ist schön'.

Zwei Filme von David-Pierre Fila, Kongo

TALA TALA

Regie: B. David-Pierre Fila; Kamera: Catherine Sebag; Ton: Michel Garnier; Kongo 1991, 16mm, OmfU 26 Min

Wir befinden uns an Bord der 'Ville d'Owando', dem letzten Raddampfer auf dem Kongo-Fluß. Er durchfährt die 1000 km von Brazzaville bis an die Grenze Kameruns. Das Boot ist eine funktionierende schwimmende Stadt mit Restaurants und Läden. Der Kapitän des Bootes ist hier Bürgermeister, Polizist und Richter in einer Person. Während der fünftägigen Bootsfahrt tauschen die Menschen aus dem Innern des Landes ihre Waren. Unser Reiseführer verläßt ab und zu das Boot um an den Ufern des Flusses auf interessante Menschen zu treffen: auf Coco, eine 123 jährige Frau, oder auf einen Abkömmling des Königs Makoko.
Eine Reise zum Gedächtnis der afrikanischen Geschichte.

LE PARADIS VOLE

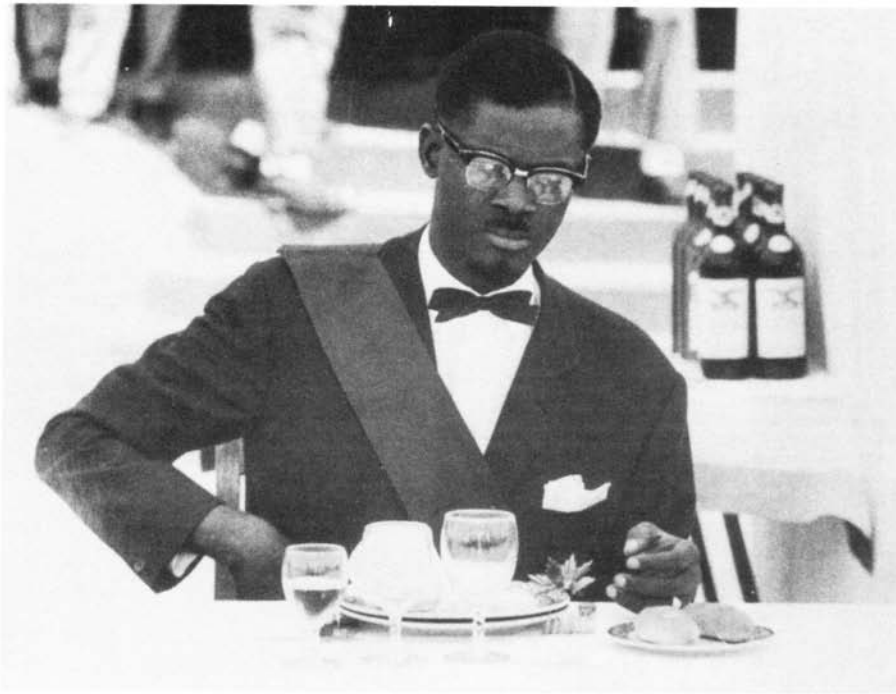
(Das gestohlene Paradies)

Regie: B. David-Pierre Fila; Kamera: François Kotlarski; Ton: Maguette Sala; Kongo 1993, 35mm, OmfU 20 Min

LE PARADIS VOLE behandelt ein universelles Thema im heutigen Afrika. Die alten Zivilisationen finden keine Zeit, sich unter den Einflüssen eines westlichen Fortschrittsglaubens ihren eigenen Weg zu suchen. Sie verschwinden und mit ihnen ein Wissen, das sie seit Menschengedenken innehaben.
LE PARADIS VOLE ist der letzte Teil eines Triptychons: LE DERNIER DES BABINGAS (der auf dem '4. Filmforum' zu sehen war) und TALA TALA.

Batetana David-Pierre Fila
Geboren am 18.6.54 in Brazaville (Kongo). Filmstudien in Bordeaux, danach an der 'Ecole Louis Lumière' in Paris. Verschiedene Assistenzen bei Spielfilmen.
Seine eigenen Filme:
LE MASQUE DU SORCIER, 1985
LE VIE DANS LA FORT, 1986
FESPACE, JE T'AIME, 1987
LES FONDEURS D'ALUMINIUM, 1987
AMADOU, FABRICANT DE MALETTES, 1987
L'HOMME MEMOIRE, 1991
BIKS, 1991
LE DERNIER DES BABINGAS, 1991
TALA TALA, 1991

David-Pierre Fila (Foto: Ulrich Rechenberger)



Patice Lumumba (Foto: Robert Lebeck)

LUMUMBA, LA MORT D'UN PROPHETE

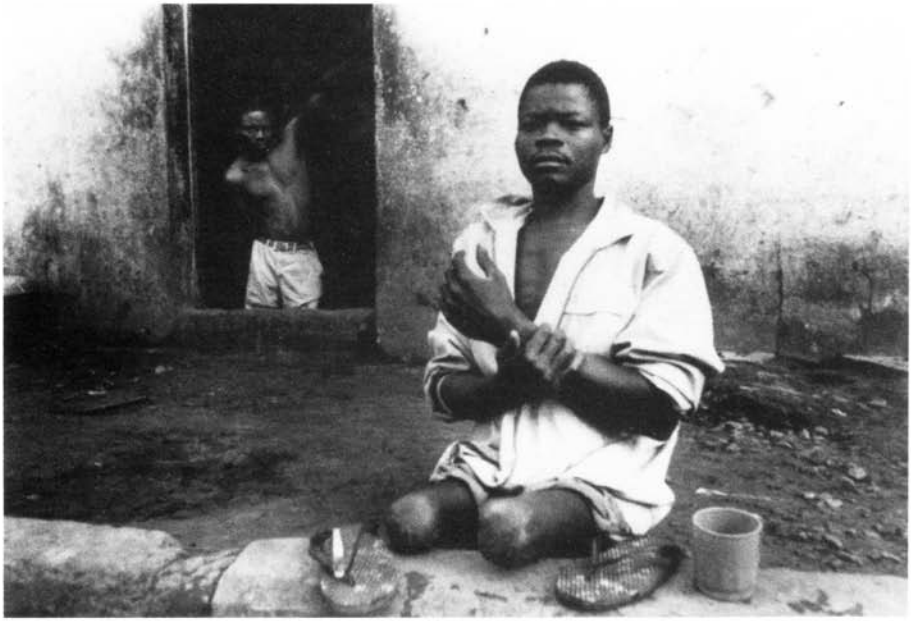
(Lumumba, Tod eines Propheten)

Regie, Buch: Raoul Peck; Kamera: Mathias Kalin, Philippe Ros;
Frankreich/Schweiz/Haiti 1991, 16mm,
OmU 69 min

Am 17. Januar 1961, zweihundert Tage nach der Unabhängigkeitserklärung des Ex-Belgisch Kongo (dem heutigen Zaire), wird Patrice Lumumba durch seine Ermordung Symbol und Märtyrer des afrikanischen Kontinents und der 'Dritten Welt'. Für die einen ist er ein Prophet, für die anderen ein gefährlicher Extremist, den sie zu Lebzeiten mit Spott, Hohn und Hass überschüttet haben.

LA MORT D'UN PROPHETE ist eine essayistische Auseinandersetzung mit der Figur, den Legenden und dem Mythos des ersten Premierministers des formell unabhängigen Kongo.

In Haiti geboren, lebte Raoul Peck einen Teil seiner Jugend in Kinshasa (ex-Léopoldville). Für seinen Film verbindet er private Bilder und Überlegungen mit dokumentarischen Archivaufnahmen von Lumumba und Erinnerungen von Jounalisten, die zu jener Zeit aus dem Kongo berichten. Dabei entsteht ein kurzes Porträt des ermordeten Premierministers und eine kritische Bestandsaufnahme der moralischen, politischen und ethischen Verantwortung der Medien.



ZAIRE - LE CYCLE DU SERPENT

ZAIRE. LE CYCLE DU SERPENT

(Zaire. Die Zeit der Schlange)

Regie, Autor: Thierry Michel; Kamera: Michel Techy; Musik: Bashila Kabongo
Belgien/Zaire 1992, 16mm, OmeU 85 min

Im Herzen Afrikas, nach 30 Jahren Unabhängigkeit und 25 Jahren Mobutu-Herrschaft - welcher Zukunft geht Zaire entgegen? Fünf Wochen lang filmte Thierry Michel die Hauptstadt Kinshasa aus jedem Blickwinkel. Das Kinshasa der Bettler, Obdachlosen und Ausgestossenen, das Kinshasa der mittelständischen Kaufleute, religiiösen Würdenträger und der der Militärs. Schließlich die Stadtbezirke des Volkes, wo die Opfer der Diktatur zu Grabe getragen werden.

"Die Entwicklung Zaires kann in vier Perioden beschrieben werden, von denen jede für sich eine Person repräsentiert: Die erste Periode war die von Patrice Lumumba zu Beginn der Unabhängigkeit, dem Mann, der von Freiheit, Demokratie und Glück sprach. Das Blatt hat sich vollständig gewendet, das Chaos regiert heute. Dann hat sich der 'Löwe' eingerichtet, Tschombé, der nur von Ordnung und von der Wiederherstellung der Ordnung sprach. Der zweiten Periode folgte eine dritte: die des 'Leoparden'. Das ist Mobutu.

Die vierte Epoche, in der wir momentan leben, sieht das Ende des 'Leoparden' kommen. Es beginnt nun die 'Periode der Schlange'. Die Schlange, das ist der Geheimdienst, das sind auch die Leute, die die Diktatur aufbauten und unterstützen. Die Schlange versucht, die Menschen auszupressen bis sie sich revoltieren und wieder anfangen, von Freiheit und Demokratie zu sprechen - genau das, was wir zur Zeit in Zaire tun..." (Aubert Mukendi im Film)

Die Gruppe 'Zap Mama'

MIZIKE MAMA

Regie: Violaine de Villers; Kamera: Richard Wandel; Ton: André Brugmans; Musik: Zap Mama; Belgien 1992, 16mm, OmfU 52 min

MIZIKE MAMA ist das Porträt von Marie Daulne, einer jungen Sängerin, deren musikalische Arbeit entscheidend von ihrer halb afrikanischen und halb westlichen Herkunft beeinflußt ist. Marie Daulnes Mutter kommt aus Zaire, während ihr Vater - den sie nie kennenlernte - Europäer ist. In ihrer Musik fügt sie Elemente pygmäischer Musik und der Mangbeta-Musik aus Zaire zusammen mit Einflüssen aus Jazz, Gospel und kubanischer Musik. Sie fügt diesen unterschiedlichen Stilarten verschiedene Stimmen in einer Kombination von Klängen und Rhythmen bei (Al Capella).

Sie umgibt sich mit Frauen, die 'ihr ähneln' und, wie sie selbst, in Europa zur Schule gingen und herrlich singen können: die 'Zap Mamas'.

Ihre Musik lädt die ZuseherInnen und HörerInnen ein, den Reichtum einer Musik kennenzulernen, die als gelungenes Beispiel einer Vermischung von (Musik)-Kulturen zu sehen ist.

Der Maler Chéri Samba

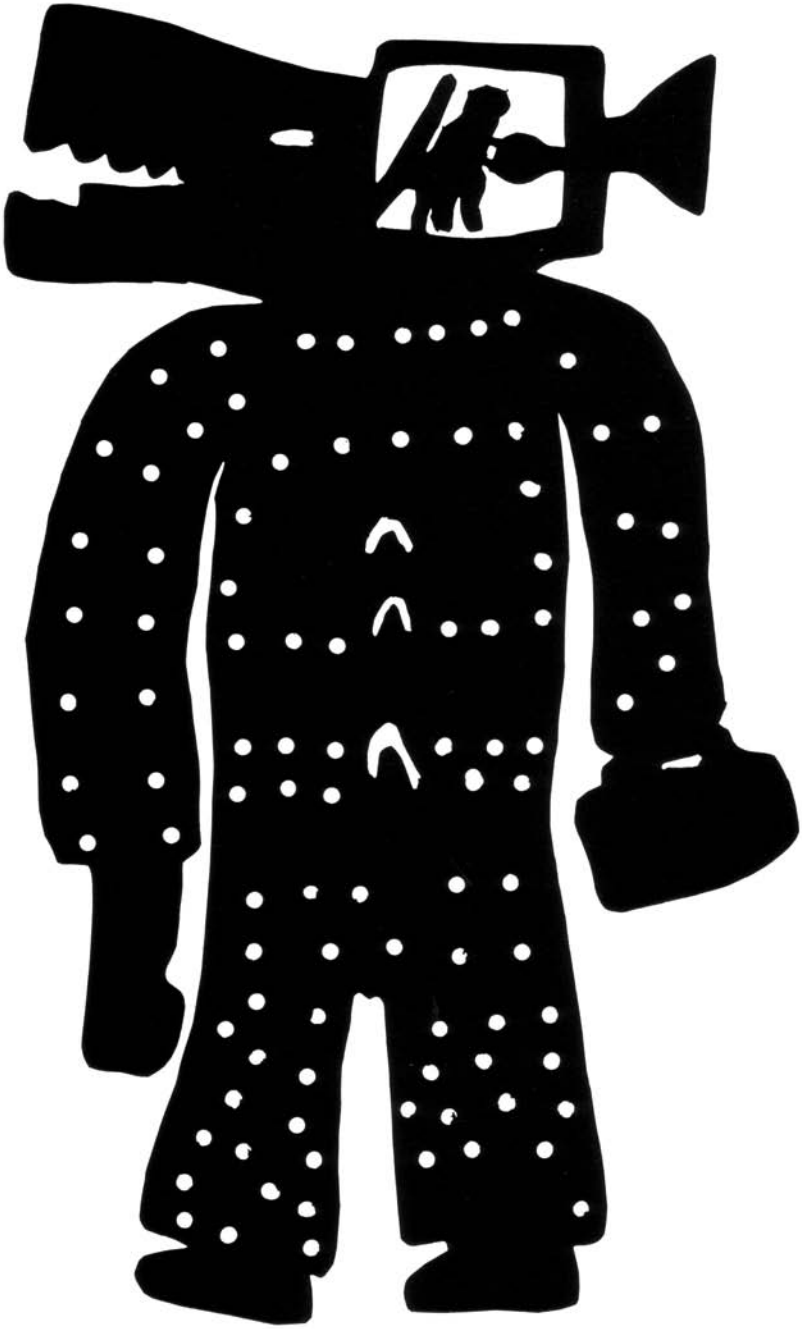
OHREN AM BAUCH

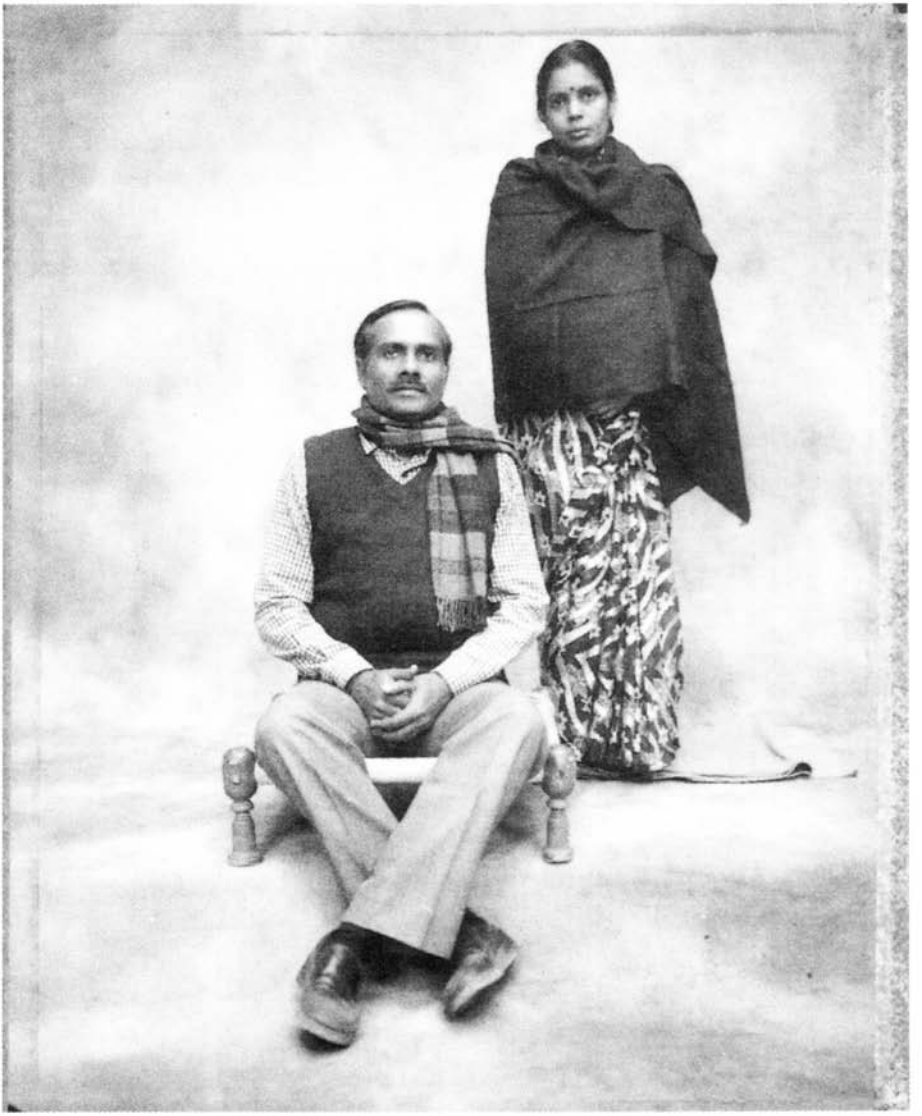
Chéri Samba - ein Maler als Journalist

von Wolfgang Bender, Bernd Isecke und Erika Kimmel, Kamera u. Schnitt: B. Isecke
BRD 1992, Betacam S.P. 44 min

Der zairische Maler Chéri Samba, der seine künstlerische Karrierre als Schildermaler begann, genießt eine große Popularität in seiner Heimat. 1975 eröffnete er in Kinshasa sein erstes Atelier. Die dort ausgestellten Bilder verursachten, nach eigenem Bekunden, immer wieder Volksaufläufe. Trotzdem können heute seine satirischen und gesellschaftskritischen Bilder in Kinshasa nur in den Arbeitsräumen des Nationalmuseums angesehen werden.
Das Hauptthema seiner Gemälde sind die Beziehungen zwischen Mann und Frau. Es wird nichts ausgelassen: Eifersuchtsszenen, Seitensprünge, Prostitution, der Traum von der ewigen Jugend und immerwährender Potenz und natürlich - Aids. Die kurzen Bildergeschichten spielen oft im städtischen Milieu in der Umgebung des Künstlers und häufig spiegeln sie ironisiert den aktuellen moralisierenden Diskurs der zairischen Gesellschaft wieder. So offenbart sich Chéri Samba in dem Querschnitt seiner künstlerischen Produktion als Karikaturist, politischer Kommentator und Archivar populärer Ereignisse in einem.

In dem Film werden Klischees über afrikanische Künstler in Frage gestellt: Chéri Samba ist ein "Weltkünstler" unserer Tage, der als international anerkannter Meister zwischen den Galerien Amerikas und Europas hin- und herpendelt. Das Filmteam begleitet ihn bei seiner Arbeit in seinem Pariser Atelier und bei einem Besuch in seinem Heimatdorf. Der "Mann auf der Straße" in Kinshasa, sowie Kunstfachleute beziehen Stellung zu der einzigartigen Karriere des Künstlers - er besitzt das Image eines "Stars".





Studiofotos aus Kenia

Ein Diavortrag
von Heike Behrend

1982 begann ich, eher zufällig, in Kenia Fotostudios zu besuchen und dort hergestellte Fotos zu sammeln. Heute umfaßt die Sammlung einen Zeitraum von etwa vierzig Jahren und erlaubt, eine kleine Geschichte der Porträtfotografie in Kenia zu erzählen.

In Afrika hat die Porträtkunst eine lange Tradition. Statuen, Masken und Köpfe bildeten Porträts, die weniger das Idiosynkratische einer Person als vielmehr ihre soziale Identität zum Ausdruck brachten. Auch mit der Verbreitung der Fotografie in Afrika hat sich, wie die Studiofotos zeigen, wenig daran geändert: Es ist vor allem die soziale Person versehen mit den Zeichen eines möglichst hohen Status, die Darstellung findet. Die Mühe, ein repräsentatives Bild seiner selbst zu geben, ist denn auch auf allen Fotos deutlich im Arrangement und der Inszenierung zu erkennen. Dabei folgen die Inszenierungen einer Logik der wechselseitigen Erhöhung von Person und den sie umgebenden Dingen. Der Akt des Fotografierens wird so Aufwertung, eine Art zu loben.

Doch bringen die Fotos neben der expliziten Intention ihrer Produzenten auch die Geschichte eines Ethos, einer impliziten Ordnung von Normen und Werten, zum Ausdruck. Die Veränderungen, die dieses Ethos in der Zeit erfahren hat, sind in die Fotos eingeschrieben. So läßt sich eine Geschichte der Moden, der Posen und der kulturellen Hegemonie der westlichen Kultur in den Fotos nachlesen. Auch geben sie Einblick in den Kult der Familie, der Liebe und der Freundschaft.

Wenn das Wesen der Fotografie die Kontingenz, der Zufall, der flüchtige Augenblick, ist, dann ziehen die fotografierten Porträts das ihnen Wesentliche aus der Spannung, die sich aus dieser Kontingenz und der Absicht, ein repräsentatives Bild seiner selbst zu liefern, ergibt. Denn das Lob der fotografierten Person, das die Inszenierung zu erzeugen sucht, wird fast immer im festgehaltenen Augenblick, im Zufallsschuß, sabotiert. Aber gerade in dieser Spannung zwischen Absicht und ihrer Vereitelung im Augenblick erlangen die Bilder eine biographische und historische Qualität. Und obwohl auf einigen Fotos die Lebensgeschichte der Abgebildeten zu sehen ist, erlauben uns die Bilder nicht zu glauben, daß das Sujet bereit sei zu sagen: Ich bin so wie Du mich siehst.

Studiofoto aus Kenia

DARSHAN

Zwei Filme zum Thema:

DARSHAN

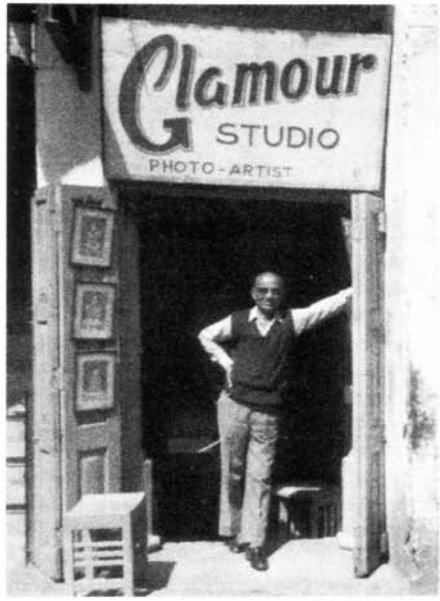
Regie: Stéphane Diss; Kamera: Richard Prost; Ton: Arnaud Mandagaran
Frankreich 1990, Video, OmeU 19 min

'Darshan': ein wandernder Studiofotograf in Indien.
In diesem Land besitzt die Fotografie immer noch eine magische Anziehungskraft. Der Austausch der Blicke ist nicht unschuldig, die visuelle Beziehung zwischen den Menschen vor und hinter der Kamera ist voller Energie. Das ist es, was die Inder 'Darshan' nennen.

PHOTO WALLAHS

Regie: David und Judith MacDougall; Kamera: David MacDougall; Ton: Judith MacDougall;
Australien 1991, 16mm, OmU 60 min

PHOTO WALLAHS erkundet die kulturelle und persönliche Bedeutung von Fotografien anhand der Begegnung mit der Fotografie in einem Bergdorf Nord-Indiens. Die 'photo wallahs' sind die einheimischen Fotografen von Mussoorie, einem Ort im Vorgebirge des Himalaya, das einst wohlhabende indische Prinzen und britische Gesandte anzog, heute aber vor allem von Touristen aus der indischen Mittelschicht besucht wird. Mittels der Fotografen und deren Kunden, einheimischen Besitzern alter Fotografien und dieser Fotografien selbst zeigt der Film das Metier als Kunst und als Geschäft, als Medium der Phantasie, der Realität, der Erinnerung und des Verlangens.



aus: PHOTO WALLAHS

David MacDougall über den Film:

"Der Film wurde aus der Faszination für Fotografie geboren.. Anfangs wollten wir nur einige Ideen über die Fotografie untersuchen - welche persönliche Bedeutung Fotografien für die Menschen haben, wie sie gesellschaftliche Belange reflektieren, wie die Menschen sie benutzen, um ihre Identität zu festigen. ... Wir waren von der Idee, in Indien zu drehen, sehr angetan, weil wir das ganze Umfeld visueller Symbolik und die dort praktizierten Techniken des Fotografierens außerordentlich ergiebig fanden.
Obwohl die Geschichte (der Fotografie in Indien) sehr interessant ist, wollten wir uns mehr darauf konzentrieren, den aktuellen Umgang mit Fotografie in Indien zu filmen. Zum Beispiel sind Inder aus der Mittelschicht seit langem in Fotoateliers gegangen, aber erst neuerdings haben sie ihre eigenen Kameras. Viele indische Landbewohner sind vielleicht erst einmal in ihrem Leben fotografiert worden. Für sie ist ein Foto von sich selbst oder einer geliebten Person noch immer etwas besonderes. Außerdem vermischt sich in Indien die Fotografie mit anderen Arten der Bildkunst, so wie sich die Volkskunst mit der klassischen Kunst verbindet, und das Weltliche mit dem Religiösen.

Es gibt hier nicht die scharfe Trennlinie, die im Westen die Fotografie von der Malerei und anderen Arten visueller Darstellung unterscheidet. In der Hindi-Sprache wird oft dasselbe Wort für ein Foto wie für ein Bild benutzt, und Bilder werden manchmal als 'Fotos' bezeichnet. Das weist uns auf den Unterschied zwischen der indischen Auffassung von Fotografie als einer Art Ikone und unserem westlichen indexikalischen Verständnis davon - unsere Tendenz, Fotografien anekdotenhaft in Bezug zu bestimmten Momenten im Leben der Menschen zu sehen.
Der Film soll auf verschiedenen Ebenen wirken, und nur auf einer davon kann er unserer Ansicht nach ethnographisch genannt werden. Zuerst einmal und vielleicht vor allem, ist dies ein Film über die Vielfalt der Bedeutungen, die Fotos für Menschen haben können, und das betrifft viele Kulturen. Es gibt bezeichnende Unterschiede zwischen Fotografie in Indien und anderswo, aber es ist wichtig, sie nicht überzubewerten. Es wäre falsch, indische Kultur wie auch indische Fotografie als isoliertes und einförmiges Phänomen zu betrachten. Fotografische Stilvarianten, die charakteristisch für Indien zu sein scheinen, kann man auch im Westen finden, und sicherlich beeinflußt der westliche Stil die indische Fotografie...."

(aus: 22. Intern. Forum des jungen Films, Berlin 1992)

Biofilmographien:

Judith Ann MacDougall, geb. 1938 in den USA. Studierte Kunst am Beloit College in Wisconsin. Von 1961-63 an der Iowa State University und von 63-64 an der University California in LA. Danach studierte sie Film und promovierte 1969 an der UCLA. Seit 1975 ist sie Filmemacherin am Australian Institute of Aboriginal Studies.
David Cooke MacDougall, geb 1938 in den USA. Studierte Englische Literatur an der Harvard University, promovierte 1969 an der University of California. Er ist Autor zahlreicher Artikel über ethnographische und dokumentarische Filme. Seit 1975 Leiter der Filmabteilung am Australian Institute of Aboriginal Studies.
Nahezu bei allen Filmen arbeitete das Ehepaar MacDougall zusammen.

Eine Auswahl der Filme:

NAWI, 1968/70
TO LIVE WITH HERDS, 1968/73
GOOD-BYE OLD MAN, 1970
FAMILIAR PLACES, 1980
THE HOUSE-OPENING, 1980
A WIFE AMONG WIVES, 1974-1981
THREE HORSEMEN, 1982
PHOTO WALLAHS, 1991

BRASS UNBOUND

(Klingendes Blech)

Regie, Buch: Johan van der Keuken; Ethnologe: Robert Bonzaijer Flaes; Niederlande 1993, 16mm, OmeU 105 min

Eine Reise der Blechmusik um die Welt. Blechblasinstrumente fanden ihren Weg in die Kolonien und zu den noch so weit entlegendsten Völkern im Gepäck der Missionare, der Händler und der Armeen. Ihre beeindruckende Größe, ihre Formen und nicht zuletzt ihre Stimmgewaltigkeit fanden überall großen Anklang. So beginnt die Geschichte des Films.
Die Blechblasinstrumente fanden in vielen Völkern schnell Eingang in die traditionellen Formen der lokalen Musik, und es wurden ihnen bestimmte Rollen zugewiesen. Eine spezielle Musik war geboren: eine Musik, die die Kolonisation und die Unabhängigkeit der Staaten begleitete und - paradoxerweise -danach wieder nach Europa zurückkam.
An vier Beispielen in ehemaligen Kolonialländern wird der heutige Gebrauch der Instrumente aufgezeigt: in Nepal und Ghana - zwei Extreme britischer Kolonialpolitik - sowie in Surinam und den Célèbes-Inseln, zwei ehemals holländischen Kolonien. So finden wir den Sound der ghanesischen Trommeln in Surinam und das Echo nepalesischer Musik in der vulkanischen Gegend der Célébes-Inseln.
Basierend auf einer langen musikethnologischen Untersuchung ist dieser Film mehr als nur eine simple Beschreibung der Geschichte der Nutzung der Blechblasinstrumente.

Johan van der Keuken über seine Arbeit:
"Da ich meist die Kamera selbst in der Hand halte, kann ich mit dem, was ich als Bild sehe, direkt auf die Situationen reagieren. So funktionieren meine Kamera und ich in der Kälte anders als in den Tropen; wenn es um einen herum viel Bewegung und Unruhe gibt zieht es mich mit hinein; wenn Ruhe herrscht, werde ich mit meiner Kamera nachdenklicher. All die unterschiedlichen Verhaltensweisen übertragen sich auf mich und meine Kamera...
Ich arbeite sehr viel mit dem Ton, ohne daß damit eine Fetischierung der Technik verbunden ist. Wichtiger Bestandteil meines Filmemachens ist der Austausch mit der Person, die den Ton nimmt (die meistens ein Freund oder meine Frau Nosh ist). Die Beziehung zwischen Stimmen und Geräuschen ist sehr wichtig und interessiert mich sehr. Die wichtigste Arbeit beginnt dann am Schneidetisch. Es gilt, die Spannung zwischen dem vorhandenen Ton und den zugehörigen Bildern zu finden..."
Johan van der Keuken, geboren 1938 gehört zu den wichtigsten Dokumentarfilmemachern der heutigen Zeit. Seit seinem Studium an der IDHEC in Paris (1956 - 1958) hat er ungefähr 40 Filme gemacht. Daneben ist er auch bekannt als Fotograf.
Robert Bonzaijer Flaes, Ethnologe war mit seinen Filmen schon beim '3. Filmforum' (DOR - LOWER IS BETTER und POLKA)

BRASS UNBOUND

Zwei Filme von Kumar Shahani, Indien

KHAYAL SAGA

Regie, Buch: Kumar Shahani
Indien 1989, OmeU, 103 min

Kumar Shahani, der sein filmisches Handwerk bei dem indischen Filmemacher Ritwik Ghatak und Robert Bresson lernte, legt hier ein poetisches Filmtagebuch über den 'Kayal-Gesang' vor, der wichtigsten nordindischen Gesangsform.

Kumar Shahani zu seinem Film:
"Seit meiner Kindheit bin ich mit dieser Form der Musik aufgewachsen. Sie erfreut mich und bleibt doch ungreifbar. Diese Musik ist wie das Licht. So, wie andere einen Film mit Licht machen, wird mein Film in ähnlicher Weise durch die Erforschung und sorgfältige Ausarbeitung der Khayal-Musik strukturiert. Wie es ein Musiker tun würde, habe ich diese erforscht, jedoch nicht um Musik zu machen, sondern einen Film. Meine Frau Roshan studiert den Khayalgesang. 1975, zu Beginn der Dreharbeiten, als ich diese Musik hörte, konnte ich es kaum fassen, daß diese durch eine der ältesten Traditionen, der des Khayal-Liedes inspiriert war. Ich sollte mich lange Zeit gedulden müssen. 1986 versuchte irgendjemand das Projekt zu hintertreiben, und eine Zeitlang dachte ich alles sei verloren. Schließlich 1988/89 hatte ich die finanziellen Mittel zusammen.
Nun ist der Film fertig. Wir haben ihn KHAYAL SAGA genannt. Manchmal scheint er ein Eigenleben zu haben, ein andermal erscheint er mir als ein großes Geschenk." (Kumar Shahani)

Kumar Shahani , geboren 1940, Studium am 'Film and Television Institute of India' in Pune (der wichtigsten Ausbildungsstätte einer ganzen Generation 'neuer' indischer Filmemacher). 1972 wurde sein erster Spielfilm MAYA DARPAN mit vielen Preisen bedacht.
Der Regisseur Shahani hat viele Abhandlungen über das Kino geschrieben und - neben Spielfilmen - auch immer wieder Dokumentar- und Kurzfilme gemacht. Darunter:
FIRE IN THE BELLY (1978), A MEMORY OF THE FUTURE (1987), A SHIP AROUND (1988), KAYAL SAGA (1989) und BHAVANTARANA (1992 - Großer Preis des Filmfestivals Mannheim 1992)

Kumar Shahani

BHAVANTARANA

Regie, Buch: Kumar Shahani; Kamera: Alok Upadhyaya; Musik: Guru Kelucharan Mohapatra, Pandit Heriprasad Chavrasia, Bhabaneshwar Mishra; Darsteller: Kelucharan Mohapatra; Indien 1992, 35mm, OmeU 65 min

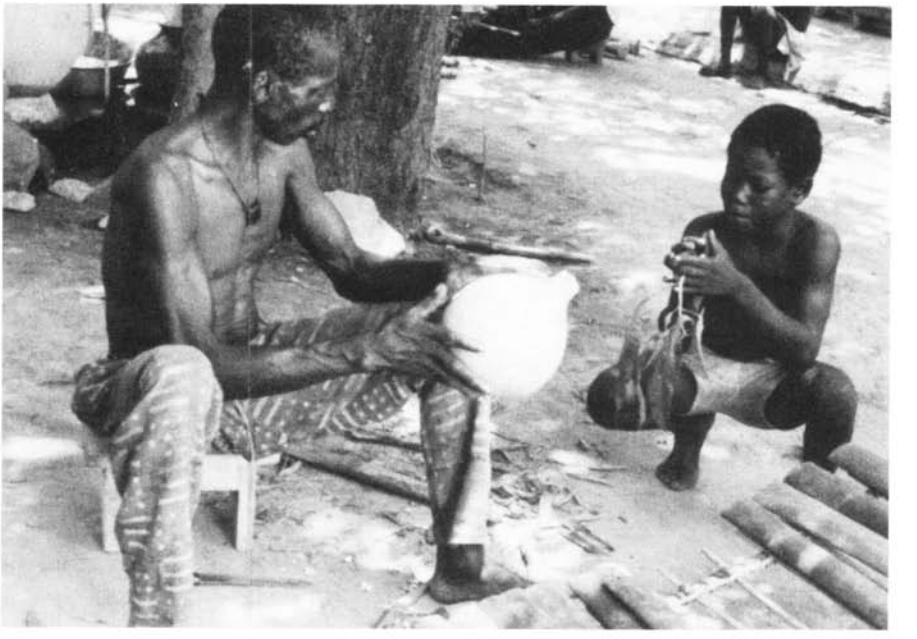
'Kulturfilm' - im besten Sinne - wäre nur eine oberflächliche Beschreibung dessen, was Shahani in seinem neuesten Werk vollbrachte. Auf den ersten Blick setzt Kumar Shahani der Biographie des berühmten Meisters des klassischen indischen Tanzes aus Orissa - Guru Kelucharan Mohapatra - die Jahrhunderte alte indische Tanztradition entgegen. Daß dem Autor eine Poesie der Bilder gelingt, die er sowohl in der Darstellung des Meisters, als auch in der Umsetzung eher 'trockener' Erklärungen (wobei die Texte den Film inhaltlich gliedern) umzusetzen vermochte, ist das eigentlich faszinierende am Film. Musik und Montage des Films setzen etwas frei, was einem dokumentarischen Film selten gelingt: Imaginationen.

DJEMBEFOLA

DJEMBEFOLA

Regie, Kamera: Laurent Chevalier; Musik: Mamady Keita;
Frankreich 1991, 16mm, OmeU 75 min

Mamady Keita aus Guinea gilt als einer der besten Spieler der Djembe, einer afrikanischen Trommel. Bei seiner Geburt hat ihm ein weiser Mann prophezeit, er werde eine glänzende Zukunft haben, außerhalb von Guinea und sogar von Afrika. Bekannt wurde er zuerst als Solist des guineischen Nationalballets, seitdem ging es mit seiner internationalen Karriere steil aufwärts. Heute lebt er in Brüssel.
Nun hat er sich entschlossen, nach Guinea zurückzukehren, um sein Dorf wiederzusehen, das er vor 26 Jahren verließ...



YIRI KAN

YIRI KAN

(Die Stimme des Holzes)

Regie: Idrissa Konaté
Burkina Faso 1989, 16mm, OmeU 25 min

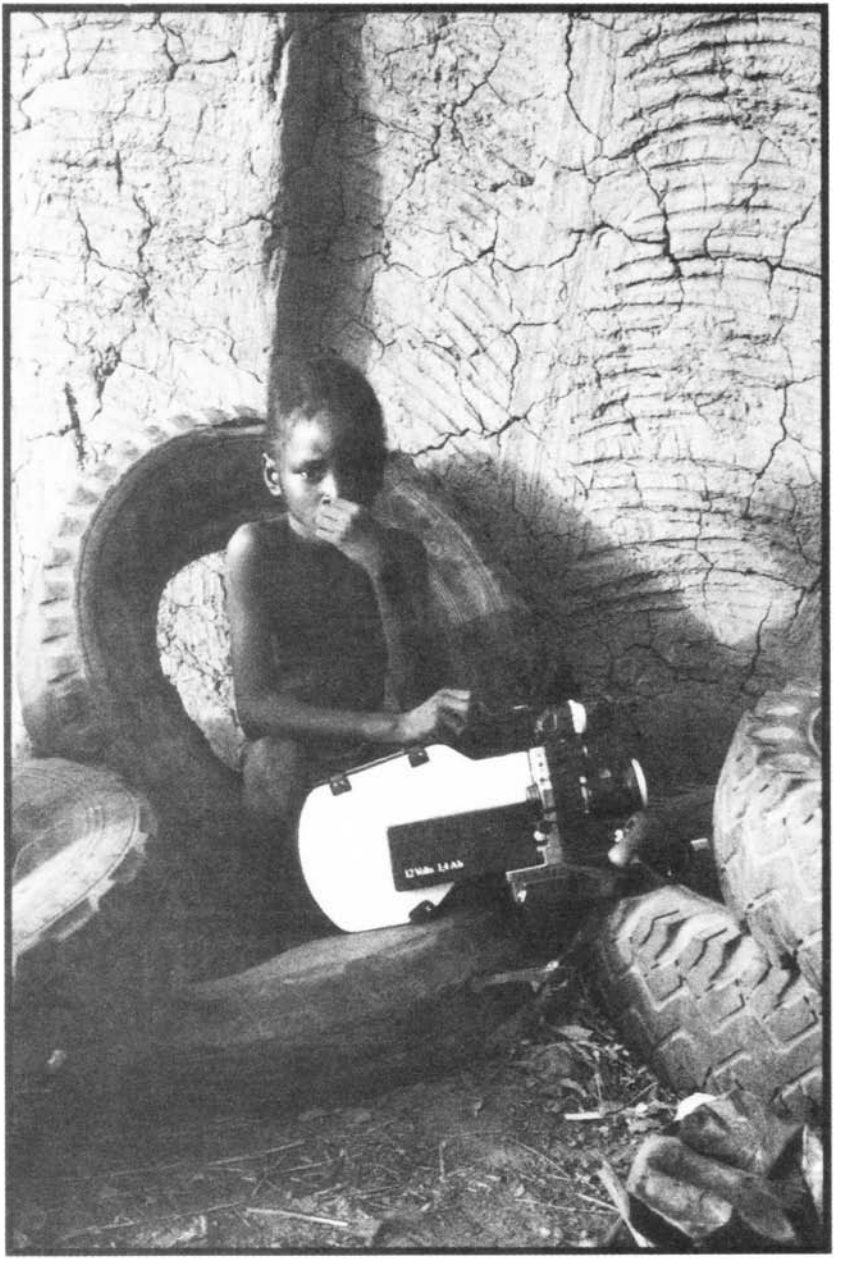
"Jeder kann die Stimme des Balafons hören, aber seine Stimme spricht nur zu den Eingeweihten..."
So spricht der Vater zum Sohn. Über das ganze Gespräch zwischen Meister und Lehrling hinweg, entdecken wir die Etappen der Herstellung eines Balafons: die Größe der Resonanzkörper, die Behandlung der Kalebassen mit feinen Membranen und schliesslich wie der Meister sein Instrument so stimmt, daß das Holz zu sprechen beginnt...
Das Kind erfährt so - vermittelt durch Legenden und Geschichten - die Bedeutung des Balafons im sozialen Leben der Dörfer.

LES CHANTEURS TRADITIONNELS DES ILES SEYCHELLES

(Die traditionellen Sänger der Seychellen-Inseln)

Regie: Souleyman Cissé
Mali 1978, 16mm, OmeU 15 min

Während des '5. Festival des Arts Traditionnels' in Rennes erzählen die Geschichtenerzähler und Musiker der Seychellen-Inseln von ihrer Beunruhigung, daß die traditionelle Musik ihres Landes aufgrund der wachsenden westlichen Einflüsse bei den Jungen immer mehr auf Desinteresse stößt.



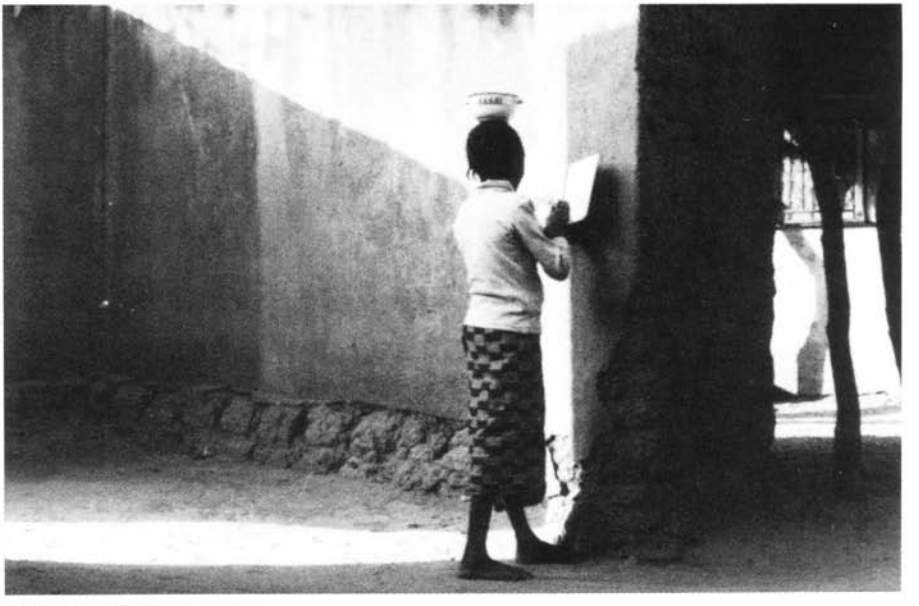
CONTES ET COMPTES DE LA COUR

(Geschichten und Geschäfte im Hof)

Regie, Buch, Kamera: Eliane de Latour; Ton: Lardia Tchambiano; Musik: Ousman Sango; Gesang: Dango, Salamou, Zélia..
Frankreich 1993, OmU 97 min

"Männer sind nicht wie wir Frauen, unsere Narben sind nicht die gleichen", sagt Saha, deren Mutter zusammen mit drei anderen Mit-Ehefrauen hinter verschlossenen Türen lebt.
An seinen Aufstieg zum 'chef de canton' war für ihren Ehemann die Pflicht geknüpft, seinen Frauen die Freiheit zu nehmen: in Niger beweisen Männer von hoher sozialer Stellung ihre Würde dadurch, daß sie sich am Beispiel der großen islamischen Führer orientieren.
Mit Hilfe von Unterhändlern können die eingesperrten Frauen auf eigene Rechnung ihren bescheidenen Geschäften weiter nachgehen und so am sozialen Leben teilnehmen, von dem sie ansonsten ausgeschlossen sind. Sie weigern sich jedoch, die Ernährung der Familie zu finanzieren, für die allein der Ehemann verantwortlich ist. Der Verwalter - Stellvertreter des Hausherrn im Harem - ist das Opfer permanenter Sticheleien. Der Groll der Frauen wächst, als eine fünfte, sehr junge Ehefrau hinzukommt, der gestattet wird, in einem anderen Dorf, nicht weit vom Harem entfernt, zu leben
Eliane de Latour, Filmemacherin und Ethnologin, hat neun Wochen zusammen mit den Frauen hinter den Mauern des Harems verbracht.

Eliane de Latour über ihren Film:
Als Ethnologin beschäftige ich mich seit den 70er Jahren mit der ökonomischen Geschichte der Frauen in Afrika. So entdeckte ich das rege Geschäftsleben, das hinter den Mauern verborgen stattfindet. Mein erster Film LE TEMPS DU POUVOIR (1983 - 1985 während des Filmforums in Freiburg gezeigt) handelt von Samna, einem Chef des Tibiri-Districts, zu dem ich eine freundschaftliche und vertrauensvolle Beziehung unterhalte. Damals hatte ich einige Szenen im Harem seiner Frauen gedreht, in dem der Handel blühte. Später erteilte Samna mir die Erlaubnis, das Thema weiterzuentwickeln - weil es hieß, daß dieser Film niemals in Niger gezeigt werden würde.
Im Zusammenhang mit der Krise, von der das ganze Land betroffen ist, wurden die Aktivitäten der Frauen so sehr eingeschränkt, daß ich zeitweise befürchten mußte, den Film nicht machen zu können. Aber gerade diese Angst schärfte meinen Blick für die Kleinigkeiten, für die kleinen Ereignisse, die sich am Ende zu einer Geschichte verbinden. Bei den Geschäften geht es um drei Paprikaschoten oder zehn Pfannkuchen, die täglichen Einnahmen betragen 1 Franc; ein heftiger Streit entsteht wegen eines Zwischenhändlers, der 1,50 Franc verloren hat: Wirtschaftsleben 'en miniature', in dem nicht Profit, Leistung oder Reichtum zählt, sondern menschliche Bindung und die innere Kraft, mit der gegen Abstumpfung und Sinnlosigkeit gekämpft wird. Dieser Handel mit vier Pfenningen setzt Energien frei, bringt Waren in Umlauf, bewirkt ein Kommen und Gehen - macht das Leben aus.



CONTES ET COMPTES DE LA COUR

über die Dreharbeiten:
Neun Wochen lang (die Zeit in Niamey nicht mitgerechnet) lebte ich mit meinen Freundinnen zusammen. Zum Bild: Auf der Matte sitzend, die Kamera immer neben mir, plauderte und beobachtete ich, nahm Anteil, und sobald mich ein Gespräch interessierte, verfolgte ich es mit dem Auge am Sucher. Was passierte, hing ganz vom jeweiligen Tag ab. Es gab keinen Unterschied zwischen den Momenten, in denen ich filmte, und jenen, in denen ich einfach nur zuhörte.
Oft bat ich darum, mir dies oder jenes zu erklären, und genauso stellten mir die Frauen Fragen zu meiner Familie, meinen Lieben, meinem Zuhause, meinem Land. Die drei großen Abschnitte über die Eifersucht ergaben sich unmittelbar aus dem Moment, aus der Sponaneität unseres Austausches.
Zum Ton: Allein zu drehen war unmöglich; aber weder gelang es mir eine Frau für die Tonaufnahmen in Niger zu finden, noch konnte ich jemanden aus Frankreich auftreiben, der die eintönigen Tage in der Klausur verstanden oder auch nur ertragen hätte - vom Essen ganz zu schweigen. Deshalb bat ich um die Erlaubnis, einen männlichen Tontechniker mitbringen zu dürfen, der bereit war, zusammen mit seinen 'Abhängigen' anzureisen - das heißt mit seinen 'yara', seinen Kindern. Ich entschied mich für einen Tontechniker des landeseigenen Fernsehens. Lardia stand auf unserem Hof unter meinem Schutz. Das hat ihn aber keinesfalls beruhigt, er fühlte sich die ganze Zeit unwohl und fehl am Platz.

(23. Intern. Forum des Jungen Films, Berlin 1993)

Eliane de Latour, Filmemacherin und Ethnologin, Forscherin am CNRS Paris; Lehrtätigkeit an der Universität. Seit 1984 dreht sie Filme:
1984 LES TEMPS DU POUVOIR
1989 TIDJANE OU LES VOIES D'ALLAH
LA REFLET DE LA VIE
1993 CONTES ET COMPTES DE LA COUR

ANGANO ANGANO

Zwei Filme von Cesar Paes

ANGANO ... ANGANO - NOUVELLES DE MADAGASCAR

(Angano ... Angano - Neues aus Madagaskar)

Regie, Kamera, Schnitt: Cesar Paes; Frankreich 1989, Video, OmeU 63 min

"Gechichten, Märchen, Lügen. Ich habe sie nicht erfunden: es waren unsere Ahnen, die sie wieder und wieder erzählten und so dazu beitrugen, daß die Lügen immer größer wurden." Diese Worte eines alten Mannes des madegassischen Dorfes Fasina beschreiben den Umstand, daß die erzählten Geschichten der Alten ('Angano' auf madegassisch) vermischt sind mit Legenden, Mythen und wahren Anekdoten des täglichen Lebens.
ANGANO beschört die Wichtigkeit der oralen Traditionen für die Kulturen jener Gesellschaften - sie bewahren das kulturelle Erbe und die Traditionen, die immer mehr vom Verschwinden bedroht sind.

SONGS & TEARS OF NATURE

(Aux Guerriers du Silence)

Regie, Kamera, Schnitt: Cesar Paes; Buch, Ko-Autorin: Marie-Clémence Paes; Frankreich 1992, Video, OmeU 58 min

Saami: Volk des 'Großen Nordens' von Europa.
Fulni-: Ethnie im Nordosten Brasiliens.
Wir haben die Saami und die Fulni-gebeten, uns die Natur zu erzählen. Und sie haben uns in ihrer Sprache von ihrer Kultur, von ihrer Identität erzählt... In 'saami' steht das gleiche Wort für 'Natur' und 'menschliches Wesen'. Wenn Kertu und Risten, zwei Saami-Frauen, und Marilène-Wadja, eine Fulni--Frau, sprechen, scheint sie eine eigenartige Komplizenschaft zu vereinigen. Ohne sich jemals getroffen zu haben sprechen die Frauen in ähnlicher Form über die Überlebenskunst ihrer Völker, über ihre Vergangenheit, über das Eis, den Urwald, über das Land, das Klima, über die Häute der Tiere...
Ihre Stimmen verkörpern eine ursprüngliche Kraft, ihre eigene Zukunft vor sich zu haben.

(Cesar Paes)

Cesar Paes, geboren 1955 in Rio, Brasilien. Seit 1975 arbeitet er als Fotograf und Journalist. Seit 1979 lebt er in Paris wo er auch mit der Arbeit an seinen dokumentarischen Filmen begann

Die Teilnehmer des Workshops bei der Arbeit

VARAN in Neukaledonien: Die Filme des Video-Workshops

Die 'Atéliers Varan' - deren Arbeiten bereits bei den letzten Filmforen vorgestellt wurden - veranstaltete zwischen Januar und April 1992 zum ersten Mal einen Workshop in Neu-Kaledonien. Die Ausbildung, während der die Grundlagen für eine eigenständige Dokumentarfilm-Produktion zusammen mit Parntern in den Ländern selbst gelegt werden sollen, fand in Zusammenarbeit mit der 'Agence de Développement de la Culture Kanak' statt. Séverin Blanchet (Varan, Paris) und Martin Maden (vom 'Skul Bilong Wokim Piksa', Papua-Neuguinea) leiteten den Workshop.

Insgesamt 12 Filme wurden in der Zeit des Workshops fertiggestellt. 13 junge Frauen und Männer aus verschiedenen Landesteilen wurden für den Kurs ausgewählt. Nach 4 Wochen Grundausbildung (Kamera, Ton, Schnitt) bestimmten die TeilnehmerInnen ihre Themen, die sie filmisch behandeln wollten. Daran anschließend drehte jeder Teilnehmer innerhalb von 5 Wochen einen Film. Die Ergebnisse wurden immer wieder in der Gruppe diskutiert. Die Workshop-Leiter hielten sich dabei im Hintergrund: sie waren bei den Dreharbeiten zum Beispiel nicht dabei.

Die anschließenden 5 Wochen wurden damit verbracht, die Filme zu schneiden. Eine professionelle Cutterin konnte von den Kursteilnehmer zu Rate gezogen werden.

Séverin Blanchet stellt eine Auswahl der Arbeiten vor.

Die Filme:

LES VOIX DE LA CASCADE

(Die Stimmen des Wasserfalls)

Regie: Brigitte Whaap; Video 15 min

Die Kanaken in den Bergen: hierher wurden sie vertrieben, als die Weißen kamen, ihnen ihr Land wegzunehmen. Die von den Alten bedauerte Veränderung der Einstellungen der Jungen wird als Ergebnis eines westlichen Erziehungsmodells beschrieben. Das Wissen der Alten und Toten verliert sich mehr und mehr: die Häuser zum Beispiel, nach den Plänen der Weißen errichtet, halten den Wirbelstürmen nicht stand.

TCHAMBOU MAN TPA HO

(Tanz mit dem Kobold)

Regie: Auguste Cidopu; Video 15 min

Jeder Clan besitzt seine traditionellen Tänze mit Kostümen und rituellen Getränken. Eine bestimmte Anzahl von Jungen interessiert sich mehr für die 'von den Weißen' gebrachte Musik, eine anderer Teil wird von den Alten in die traditionelle Musik und die Tänze eingeführt.
Sie lernen dabei, die selbst hergestellten Percussions-Instrumente und die Harmonika zu spielen.

MORUA MIZAEL

(Großvater Mizael)

Regie: Marie-Madeleine Ayawa; Video 15min

Ein alter Mann stellt kanakisches Geld her - eine Art kleiner Stäbe aus ausgewählten Materialen, die zusammengebunden werden. Eine langwierige Arbeit, die er den Jungen zu vermitteln versucht.

LES DEUX PIROGUES DE SALOMON

(Die zwei Pirogen Salomons)

Regie: Marc-Arnaud Boussal; Video 28 min

Ein alter Mann spricht davon, wie er vor langer Zeit Pirogen für den Fischfang, zum Vergnügen und für die Kriegsführung benutzte. Er beschließt, zwei Pirogen zu bauen, so wie er es von seinem Großvater gelernt hat. Man wählt die Bäume aus, schlägt zwei davon, nimmt zwei sieben Meter lange Stämme um die Pirogen herzustellen. In Nouméa wird das nötige Handwerkszeug gekauft und man beginnt mit dem Bau nach alten Modellen, die im Museum stehen.

TWO GIRLS GO HUNTING

TWO GIRLS GO HUNTING

(Zwei Mädchen auf der Jagd)

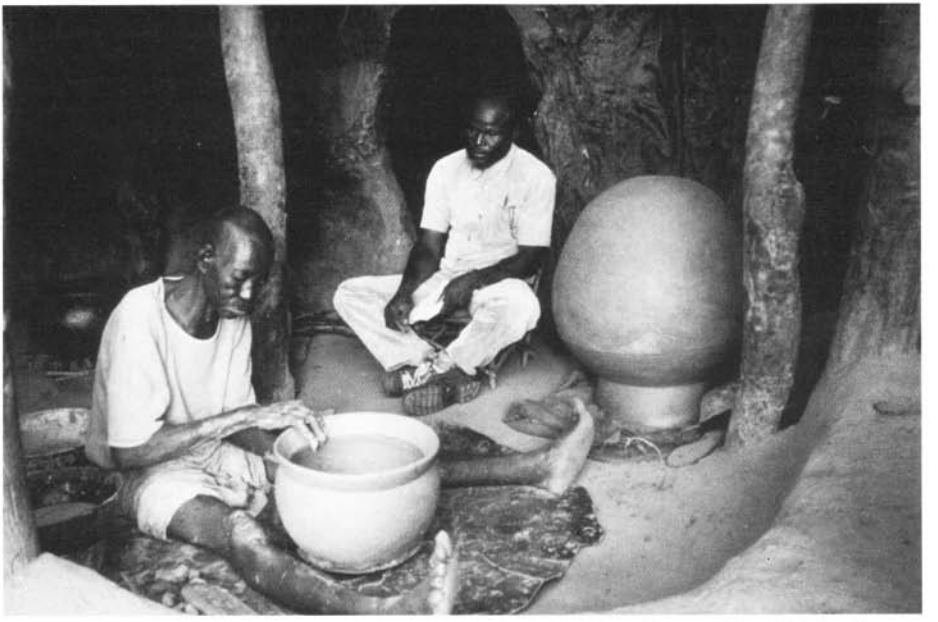
Regie: Joanna Head, Jean Lydall; Etnologie: J.Lydall; Kamera: Ned Johnston Produktion: Under the Sun BBC TV
GB 1991, 16mm OF 50 min

Der Film erzählt die Geschichte zweier Hamar-Mädchen - Duka und Gardi - die beide von ihren Eltern mit zwei jungen Männern verlobt wurden, welche sie aber noch nie in ihrem Leben gesehen haben. Alle Hamar Mädchen akzeptieren, daß sie heiraten müssen, jedoch wissen sie auch, daß ihr Hochzeitstag möglicherweise der traurigste Tag in ihrem Leben sein könnte: Sie müssen ihre Familie verlassen und unter Menschen leben, die ihnen gänzlich unbekannt sind.

Der Film begleitet die jungen Bräute bei den Vorbereitungen zu den Hochzeitszeremonien bis zu dem Augenblick, als ihre zukünftigen Schwiegermütter kommen, um ihnen die Haare zu scheren und sie in die neuen Familien einzuführen. Duka und Gardi erzählen, wie sich der Prestigegewinn als verheiratete Frau auf ihr künftiges Leben auswirken wird; sie sprechen von ihren Träumen und Ängsten, die die neue Veränderung in ihrem Leben betreffen.

Der Zuschauer erlebt und fühlt mit, wie es für zwei Mädchen ist, die behütete Welt der Kindheit hinter sich zu lassen und Bräute zu werden.

TWO GIRLS GO HUNTING ist die Fortsetzung der Arbeit Jean Lydalls und Joanna Heads bei den Hamar-Frauen. Duka ist den Zuschauern des FILMFORUMS schon aus THE WOMEN WHO SMILE (1990) bekannt, dem ersten Film der Autorinnen.



'Foutoura während des Interviews

FOUTOURA - EINE LOBI-TÖPFERIN ERZÄHLT

Regie: Beate Engelbrecht; Ethnologie: Klaus Schneider; Kamera: Manfred Krüger;
BRD 1993, 16mm 52 min

Die Töpferin Foutoura Sib spricht mit Binaté Kambou über ihr Leben. Schon als kleines Mädchen lernte sie von ihrer Mutter töpfern. Sie durfte zunächst nur Tonscherbenpulver herstellen und mußte den Ton für die Mutter kneten, bevor sie die ersten kleinen Töpfe anfertigen konnte. Als sie alt genug war, um mit den anderen Frauen Ton und Holz zu holen, formte sie Kochtöpfe aus Ton für Hirsebrei und besonders schön dekorierte Wassergefäße, mit denen die verheirateten Frauen ihre Zimmer schmücken. Nach ihrer eigenen Heirat stellte sie die großen Töpfe zum Bierbrauen her, die sie auf den Märkten mit gutem Gewinn verkaufen konnte. Die Töpferei ist für die Lobi-Frauen das wichtigste Handwerk, weil sie nur dadurch eine gewisse wirtschaftliche Unabhängigkeit von ihren Männern erreichen. Jede Töpferin arbeitet für sich und produziert immer nur soviel, wie sie selbst zum Markt transportieren kann. Zerbricht bei der Anfertigung, dem Brand oder Transport ein Gefäß, so muß ein Wahrsager über die Ursachen befragt werden.

Nun, als alte Frau, fertigt Foutoura Sakralgefäße an, die ein notwendiger Bestandteil jedes Altars für die Geistwesen der Lobi sind. Diese Wesen reglementieren das Zusammenleben der Menschen und beeinflussen durch vielfältige Gebote auch die Arbeit der Handwerkerinnen.

Heutzutage geht die Zahl der Töpferinnen immer mehr zurück, weil Tontöpfe durch haltbare Aluminiumgefäße und importierte Plastikgeschirre und Tonnen ersetzt werden. Foutoura sieht deshalb am Ende des Interviews keine Zukunftsperspektiven für die Töpferei der Lobi.

Der Ethnologe Klaus Schneider konzipierte den Film nach mehrjährigen Langzeitaufenthalten bei den Lobi in Burkina Faso zusammnen mit der Ethnologin und Filmemacherin Beate Engelbrecht.

NO WHITEPEOPLE CAN HELP US

Regie: Robert Fischer
Schweiz 1991, U-Matic 2 min 55

A Pitjantjatjara Message.
Ein ethno-linguistischer Kultur-Clip zum Thema des Übergangs von Kulturen mit oraler Tradtition zur audio-visuellen Medien-Gesellschaft. Wenn sich der Zuschauer während der kurzen Dauer dieser fernsehgerechten Aussage eines Aboriginals der Pitjantjatjara aus Zentralaustralien einige der folgenden Fragen stellt, hat der Clip seinen Zweck erfüllt: Was ist ein Pitjantjatjara? Welche Sprache spricht der Protagonist? An wen wendet sich der Protagonist? Soll der Zuschauer die Sprache/die Botschaft verstehen? Ist dies ein Fernseh-Statement? Warum und für wen sagt er den Satz 'no whitepeople can help us' auf englisch? usw...
Das Material wurde vom Autor während einer Feldforschung aufgenommen, während der es ihm u.a. darum ging zu prüfen, ob sich die miniaturisierten Video-Camcorder für den Ethnologen eignen, audio-visuelle Feldnotizen festzuhalten - um so mehr als es sich hier um Völker mit einer oralen Tradition handelt, die ohne alphabetische Codifizierung von Information in das Medien-Zeitalter übergehen.

TARHALAMT

TARHALAMT - DIE SALZKARAWANE

Regie: Michael Steineck; Kamera: Wolfgang Gaube; Ton: Otto Jicov; Führer: Rissa Mohamed
Niger / BRD 1991; Betacam S.P. 60 min

Jedes Jahr - zwischen September und März - ziehen die Karawanen der Tuaregs und Buzu zu den Oasen Fachi und Bilma, die im Nordosten des Staates Niger inmitten der Ténéré-Wüste liegen.
Während ihres fünftägigen Aufenthaltes in Bilma tauschen die Karawaniers die mitgebrachte Hirse gegen die begehrten Güter Salz und Datteln, die sich nach ihrer Rückkehr auf Märken des Sahels gewinnbringend verkaufen oder eintauschen lassen. Die Oasenbewohner, die Kanuri, sind auf die lebensnotwenigen Hirselieferungen der Karawanen angewiesen. Der Handel der Oasenbewohner wird von den Frauen getätigt. Der Film begleitet eine Karawane der Buzu aus Galé bei Keita nach Bilma, die im Verlauf von 64 Tagen eine Distanz von über 2 000 Kilometer bewältigt. Menschen und Tiere gelangen dabei an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit. Der Arbeitsalltag eines Karawaniers beträgt meist 20 Stunden. Selbst während den Mahlzeiten zieht die Salzkarawane weiter, da keine Zeit verloren werden darf. Die mitgeführten Wasser- und Viehfuttervorräte sind aufgrund der Begebenheiten äusserst begrenzt. Jeder Tag ist genau berechnet, bestimmt doch die Genauigkeit der Organisation, wann eine Oase, ein Brunnen oder der Heimatort erreicht wird. Der Film dokumentiert in ruhigen Bildern die gesamte Organisation und Karawanentechnik der Buzu.

CHRONIQUE D'UNE SAISON SECHE

(Chronik einer Trockenzeit)

Ein Filmzyklus über die Mynyanka

Der Filmzyklus basiert auf den ethnologischen Arbeiten (1972 - 1990) des Filmemachers und Ethnologen Jean Paul Colleyn bei den Mynyanka im Südwesten Malis. "Mynyanka" ist eigentlich eine Fremdbezeichnung der Nachbarethnien, die von den Kolionalisten registriert und von den Ethnologen übernommen wurde. Die Mynyanka, von denen ca. 200 000 in Mali leben, nennen sich selbst "Bamana", was zunächst eine wichtige Mande - Verkehrssprache Westafrikas bezeichnet, in diesem Falle aber auch eine Abgrenzung gegenüber ihren islamisierten Nachbarn. "Bamanaya" drückt den gegensätzlichen Lebensstil zu den Moslems aus, in dem Ahnenkult, Fetischmagie und Maskentänze jeglichen religiösen Assimilisierungsdruck überdauern konnten.
In vorkolonialer Zeit etablierten oder akzeptierten die Mynyanka niemals zentrale politische Autoritäten, auch wenn einige Mynyanka-Krieger am Hof von Segou den Königsthron besteigen konnten. Das Dorf oder ein Bund zwischen Dörfern war die höchste politische Einheit bei den Mynyanka.
Die soziale Ordnung wird auch heute noch von unterschiedlichsten Institutionen aufrechterhalten, so wird soziale und politische Autorität unter hunderten von Dörfern von ihren verschiedenen Vertretern, wie den Dorfchefs, Familienchefs oder den Oberhäuptern der Initiationsgesellschaften, ausgeübt. Trotzdem waren noch zu Beginn dieses Jahrhunderts Scharmützel zwischen den Dörfern üblich und wurden als Bestandteil des sozialen Lebens akzeptiert.
Wenn ein alter Mann stirbt, wird er mit seinem Köcher begraben. Ihm wird das Begräbnis eines Kriegers gewährt. Eine angemessene Ehre für einen Mann, der die Geheimnisse der Jagd, der Kriegsführung und des Kampfes gegen die Hexerei kennt. Die religiösen Praktiken der Mynyanka mit ihren Riten bezwecken die Stärkung männlicher Macht. Sie dürfen nur von Männern ausgeübt werden und ihr erstes Ziel ist, die Hexerei - eine weibliche Domäne - zu bekämpfen.

Neben den vier Filmen der "Chronik einer Trokkenzeit" realisierte Jean Paul Colleyn noch zwei weitere Filme bei den Mynyanka:
LES CHEMINS DE NYA (1983)
YIRI-FO, UN ENFANT MYNYANKA RECOIT SON NOM (1983)

Le Tyi-Wara

Die Filme:

LE TYI - WARA

Regie und Ethnologie: Jean-Paul Colleyn
Frankreich 1986, engl. Fassg., 16mm 40min

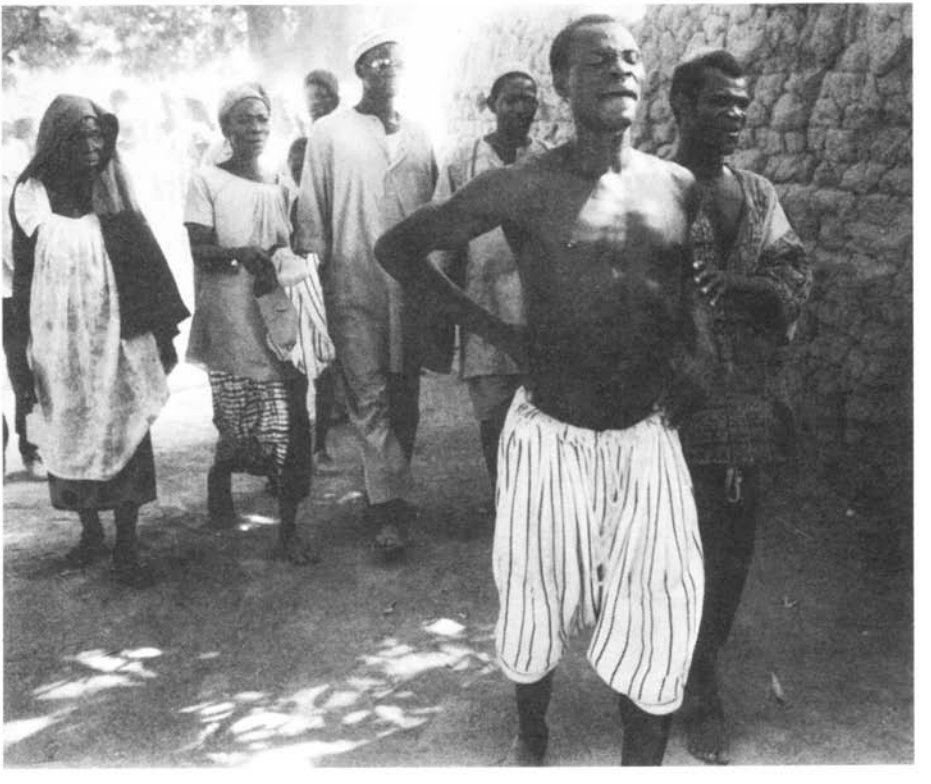
Im Zentrum des Tyi - Wara Kults stehen die berühmten Masken der Minyanka.
Die Zeremonie wird einmal im Jahr zu Beginn eines neuen Anbauzyklus abgehalten. Die religiöse Macht, die über den Ablauf des Festes wacht, wird durch zwei Maskentänzer repräsentiert, deren Körper von einem schwarz eingefärbten Pflanzenfaserkleid bedeckt sind. Auf den Köpfen thronen die pompösen hölzernen Maskenaufsätze, welche Antilopenköpfe darstellen. Ihr Tanz beschwört die Dämonen, die nach einem Mythos den Menschen den Felbau schenkten.

QUALITÉ DE LA MORT

(Totenfest)

Regie und Ethnologie:Jean-Paul Colleyn
Frankreich 1986, 16mm, engl. Fassg.46 min

Mynyanka Totenfeiern zeichnen sich durch einen stetigen Wechsel im Ausdruck von Trauer und Spott aus.
Die Trauer äußert sich im Singen pathetischer Lieder für die Toten und der Spott im Reißen derber Possen, begleitet von Tänzen in denen sich vitalste Energie entlädt.
Der Tod wird von den Mynyanka nicht negativ betrachtet. Er ist integriert in eine Kultur, die darauf basiert, daß eine Kommunikation zwischen dem Diesseits und der Welt der Ahnen und religiösen Mächte möglich ist. das Thema des Todes ist allzeit anwesend, sei es in den Spielen der Kinder oder in den Gedanken und Gesprächen der Ältesten.



POSSESSION

JOURS DE FETES

(Festtage)

Regie und Ethnologie: Jean-Paul Colleyn
Frankreich 1986, 16mm, engl. Fassg.41 min

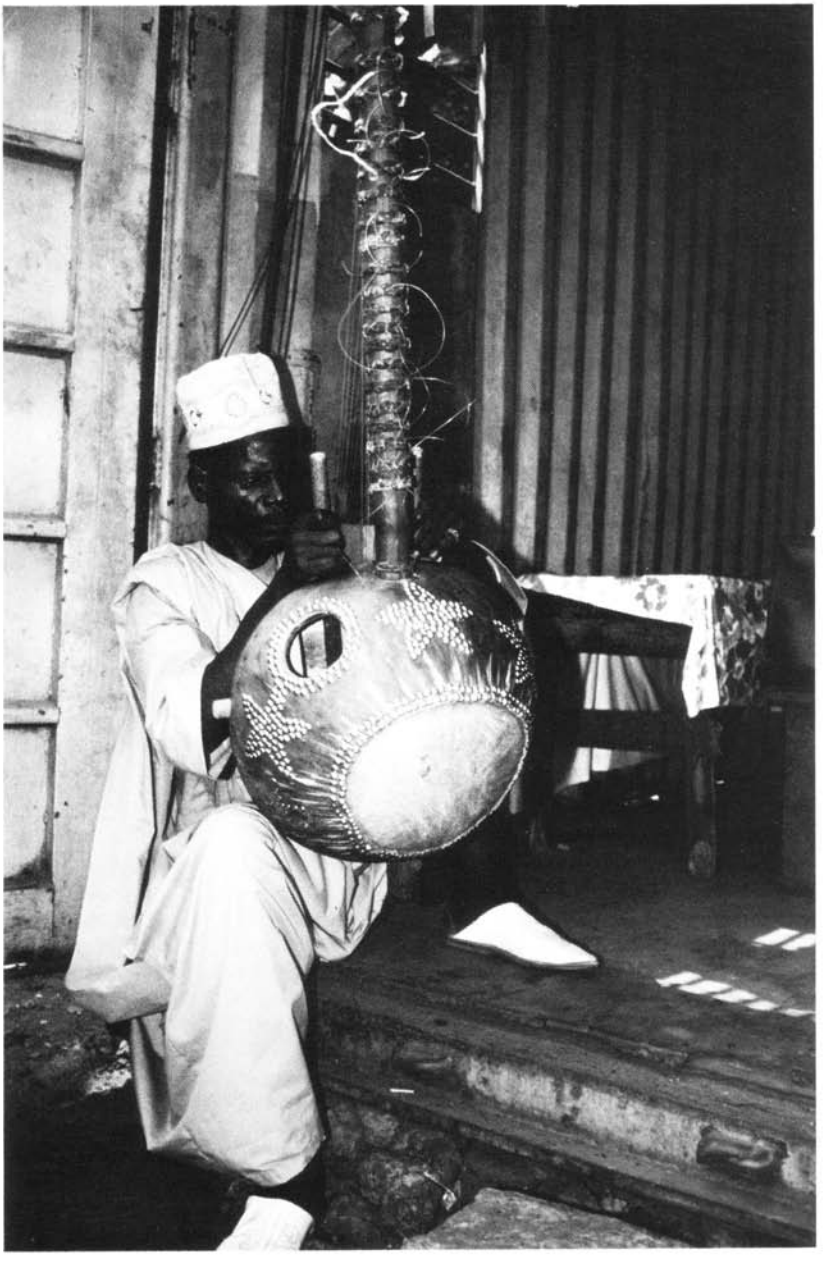
Um Koutiala, in einem großen Baumwollanbaugebiet Malis, erinnern Festlichkeiten mit ihren Liedern und ihrer Musik an die Zeiten, als das Jagen noch eine heroische Tat war und als die Schmiede noch selbst Eisenerz abbauten. Die Feste bieten auch den Possenreißern Raum, die jeden verärgern und beleidigen dürfen, ohne dafür bestraft zu werden.

POSSESSION

(Besessenheit)

Regie und Ethnologie: Jean-Paul Colleyn
Frankreich 1986, 16mm, engl. Fassg.54 min

Die Islamisierung hat in Mali schon vor Jahrhunderten begonnen und gewinnt in heutigen Tagen zunehmend an Einfluß. In den Mynyanka-Dörfern jedoch, spielen Besessenheitskulte immer noch eine gewichtige Rolle. Die Besessenen verlieren die Kontrolle über sich, fallen in Trance, und die Mächte 'Nya' und 'Nankon' sprechen durch ihre Münder.



Zur Rolle der Griots in Westafrika und Guinea

Von Kerstin Kilanowski und Andrea Wenzek

Meister des Wortes' oder 'Hüter der Geheimnisse' werden die Griots genannt. Um ihre Person (in den Mande-Sprachen 'Djéli') ranken sich Mythen und Legenden. Der Griot ist beliebt und gefürchtet zugleich. Die Berühmtesten waren in alten Zeiten Berater am Königshof, Bewahrer der Heldenepen und ausgleichende Vermittler zwischen den Entscheidungen der Herrschenden und dem Volk. In allen vorkolonialen Reichen der westafrikanischen Savanne hatten die Griots diese Rolle inne.

Die Griots der Mande-Gesellschaften fühlen sich jedoch als die Meister ihrer Zunft; die vom Klan der Koujaté betrachten sich als die Könige der Griots. Der Überlieferung nach, stammte der erste Griot von den Koujaté ab, aus einer Zeit vor der Gründung des Großreiches Mali (vor 1230). Die Koujaté waren die direkten Berater von Soundjata, dem Gründer des Reiches. Das Heldenepos Soundjata ist das bekannteste und beliebteste Vortragswerk der Mande-Griots. Soundjata war ein entschlossener Feldherr, der miteinander verfeindete Stämme einigte und den Grundstein für eine blühende Epoche legte. Er ist auch heute noch ein Synonym für Tapferkeit, Klugheit und Mäßigung - vorbildliche Eigenschaften für die Mande. Auch wenn der Griot in seinen Gesängen und Vorträgen auf aktuelle Fragen und Konflikte eingeht, er wird immer wieder auf Soundjata zu sprechen kommen.

Seine Vortragsweise variiert stark. Es liegt in der Kunst des einzelnen Griots, wie er seine Worte setzt, wo er seiner Erzählung retadierende Momente hinzufügt - welche Ereignisse er besonders betont.

Den Beruf des Griots kann man nicht wählen, man wird in ihn hineingeboren. Die Mande-Gesellschaft ist hierarchisch in kastenähnliche soziale Gruppen gegliedert. Die Griots geben ihr Wissen über den Bau und das Spiel von Musikinstrumenten und die Sanges- und Rezitierkunst seit Generationen weiter.

"Wenn man einen Griot sieht, so muß man ihm etwas geben", heißt es. Er hat deshalb den Ruf, "immer zu nehmen und nie zu geben". Die Eigenschaft des 'Nehmenden' haftet dem Griot seit seiner Geburt an, sie ist nichts ehrenrühriges. Sie äußert sich heutzutage zum Beispiel noch darin, daß wenn der Griot auf einem Fest den Namen eines Gastes positiv erwähnt, dieser dazu verpflichtet ist, dem Griot seine Dankbarkeit mit einem Geldgeschenk zu erweisen.

Das enorme tradierte Wissen der Griots, welches von ihnen seit Generationen weitergegeben wird, geht langsam verloren. Nicht etwa weil der Beruf des Griots im Verschwinden begriffen wäre, sondern weil man mit dem Singen von Heldenepen und dem Rezitierten von Genealogien heute kaum noch Geld verdienen kann. Die jüngeren Griots kaufen sich, soweit ihnen die finanziellen Mittel zur Verfügung stehen, Mikrophone, um die Vorträge lärmender zu gestalten. Oder sie statten ihre Musikgruppen mit einer elektrischen Gitarre aus (auf Kosten afrikanischer Instrumente) und spielen damit zu großen einträglichen Festlichkeiten auf.

Djeli Sidiki Yayo sagt: " Es gibt keine vornehmen Leute mehr, für die es sich lohnt Preislieder zu singen. Die Kunst des Griots verkommt zur Prostitution."

Einzelne berühmte, überregional bekannte Griots haben noch Gelegenheit mit ihrer alten Vortragskunst Geld zu verdienen. Diese Vorträge sind bestimmt für einen Mäzen, der den Griot zu sich bestellt. Der Griot seinerseits wird die Genealogie seines Auftragsgebers zum Besten geben, auf gute Taten seiner Vorfahren hinweisen und die Geschichte seiner Familie erzählen. Es

ist die Aufgabe des Griots, seinem Mäzen zu schmeicheln, ihn zu preisen und ihn dadurch zu einer vorbildlichen Lebensweise anzuhalten. Der Mäzen entlohnt den Künstler dafür im Idealfall reichhaltig. Es gibt Fälle in Westafrika, in denen der Griot mit einer Reise nach Mekka oder einer Villa bezahlt wird. Ein gut vorgetragenes Preislied fördert das Ansehen des Mäzen in seinem Ort; er entlohnt den Griot deshalb so großzügig, weil er durch diese Preisung seinen politischen Einfluß auf die Geschicke des Ortes steigern kann.

Griots haben gewisse Freiheiten, die andere Mitglieder westafrikanischer Gesellschaften nicht haben. Sie haben das Recht in ihren Vorträgen und Liedern nicht nur ihre Klientel zu rühmen, sondern auch zu schmähen, zu spotten und zu lästern - auch deshalb ist der Griot gefürchtet.

Griots, deren Lieder sich durch besonderen Witz auszeichnen, können heute durch die Verbreitung von Musikkasetten und das Radio zu nationalen Berühmtheiten werden. Djeli Sara Koujaté z.B. hat sogar unter dem diktatorischen Regime Lansana Kontés die "Freiheit" regimekritische, den Staat lächerlich machende Lieder zu singen.

Im Gegensatz dazu stehen die Griots einfacher Dörfer. Sie spielen mit ihren Instrumenten immer noch zu den traditionellen Festen auf, oder sie feuern die Bauern mit ihren Trommelrhythmen zur Feldarbeit an. Viele von ihnen wandern in die Städte aus, da sie nicht dazu berechtigt sind, Land zu bearbeiten und die verarmten Dorfgemeinschaften sie nicht mehr ausreichend entlohnen können, so daß ihr Überleben gesichert wäre. In der Stadt sind sie der Konkurrenz vieler anderer Griots ausgesetzt, die eifersüchtig um die Gunst der Kunden buhlen.

Nur Griots dürfen Musikinstrumente zur Hand nehmen, sie gehören zu ihrer Kunst und zu ihrem Handwerk. Das kunstvoll gesprochene oder gesungene Wort kann von verschiedenen Instrumenten begleitet werden. Der Griot spielt entweder selbst eines der Instrumente oder wird von anderen Musikern begleitet. Oft wird er von einer seiner Ehefrauen, einer 'Griotte' (Djeli Musso), die seine Worte singend kommentiert, begleitet. 'Griottes' dürfen, außer der 'Karmya' - ein metallenes Perkussionsinstrument, das den Gesang rhythmisch akzentuiert - keine Instrumente spielen. Manche von ihnen sind heute große Sängerinnen, deren Lieder über Fernsehen, Videos, Radio und Kassetten in ganz Westafrika verbreitet werden.

Neben verschiedenen Arten von Trommeln ist eines der wichtigsten Instrumente das Balaphon, ein hölzernes Xylophon mit Kalebassen als Resonanzkörpern.

Eine Geschichte erzählt, daß der König Soumaoro Kanté ein riesiges Balaphon in seinem Turm versteckt hielt. Mit dem Musikinstrument konnte er magische Kräfte heraufbeschwören, mit denen er seinen Gegenspieler Soundjata, den schon bekannten Gründer des alten Reiches Mali, attakierte.

Das Bolon ist eine einfache Baßharfe und war früher das Musikinstrument, mit dem die Griots in den Krieg zogen. "So wie Ihr in Europa beim Klang einer Fanfare an Soldaten denkt, assoziieren wir in Guinea das Bolon mit dem Krieg", sagt Djeli Sara Koujaté.

Königin aller Instrumente ist die Kora, eine 21-saitige Stegharfe. So wie der Griot seine Worte kunstvoll setzt und damit eine ganz bestimmte Athmosphäre schafft, wird der geübte Hörer die Nuancen des Kora-Spiels unterscheiden können. Die Kora 'spricht', sie ist kein Instrument für Tanz oder Unterhaltung. Normalerweise schafft der Griot mit der Kora einen Dialog, eine intime Athmosphäre, in der er bestimmte Situationen kommentiert.

Eine 'Griotte' singt (Foto: Kordula Kropke)

Fotoausstellung

'Wo immer ein Griot stirbt, stirbt eine Bibliothek'
Bilder von Cordula Kropke

Die Fotografien Cordula Kropkes entstammen einer Fotoreprtage, die sie über die landesweit bekannten älteren Griots Guineas machte, deren Kunst des Rezitierens von historischem Wissen im Verschwinden begriffen ist. Die Fotos zeigen die Griots beim Spiel und der Herstellung ihrer Musikinstrumente oder bei ihren Auftritten vor dem Puplikum.
Cordula Kropke wurde 1959 in Lübeck geboren. Nach ihrer Ausbildung zur Fotografin am Lette-Verein, war sie Assistentin bei Werbe- und Porträtfotografen in Hamburg. Seit 1988 machte sie Fotoreportagen in Brasilien, der Karibik, in Zimbabwe und Polen. Seit 1991 ist sie Mitglied in der Fotoagentur AGENDA.

Weitere Ausstellungen:
ROMA - VERFOLGT-VERGAST-VERTRIEBEN: 1939-1989
SPRACHLOSES EXIL - über Lebensbedingungen und Wohnverhältnisse von Flüchtlingen in Hamburg

Register

A BALINESE TRANCE SEANCE . . . S. 30
A CELEBRATION OF ORIGINS . . . S. 27
ANGANO ANGANO . . . S. 65
AT THE AUTUMN RIVER CAMP Part 1 . . . S. 16
AT THE AUTUMN RIVER CAMP Part 2 . . . S. 16
AT THE TIME OF WHALING . . . S. 20
BHAVANTARANA . . . S. 59
BLACK HARVEST . . . S. 34
BRASS UNBOUND . . . S. 57
CANADIAN ARCTIC EXPEDITION . . . S. 18
CHANTES TRADITIONELS DES ILES SEYCHELLES . . . S. 61
CHANGA CHANGA . . . S. 42
CONTES ET COMPTES DE LA COUR . . . S. 63
COWBOY AND MARIA IN TOWN . . . S. 37
DARSHAN . . . S. 52
DEUX PIROGUES DE SALOMON . . . S. 67
DJEMBEFOLA . . . S. 60
DRUMS OF WINTER . . . S. 20
EYES OF THE SPIRIT . . . S. 18
FIRST CONTACT . . . S. 33
FOLLOWING THE STAR . . . S. 18
FOUTURA, EINE LOBI-TÖPFERIN ERZÄHLT . . . S. 69
INUGHUIT - THE PEOPLE AT THE NAVEL OF THE EARTH . . . S. 21
JERO ON JERO: A BALINESE TRANCE SEANCE OBSERVED . . . S. 28
JERO TAPAKAN: STORIES IN THE LIFE OF A BALINESE HEALER . . . S. 28
JOE LEIGH'S NEIGHBOURS . . . S. 34
JOURS DE FETE . . . S. 74
KHAYAL SAGA . . . S. 58
KIN KIESSE . . . S. 42
LAST DAYS OF OKAK . . . S. 18
LUMUMBA - TOD DES PROPHETEN . . . S. 45
MEDIUM IS THE MASSEUSE: A BALINESE MASSAGE . . . S. 29
MIZIKE MAMA . . . S. 47
MORUA MIZAEL . . . S. 67
NETSILIK TODAY . . . S. 16
NO WHITEPEOPLE CAN HELP US . . . S. 70
OHREN AM BAUCH - CHERI SAMBA . . . S. 48
PARADIS VOLE . . . S. 44
PHOTO WALLAHS . . . S. 53
POSSESSION . . . S. 74
QUALITE DE LA MORT . . . S. 73
RELEASING THE SPIRITS . . . S. 31
SERENIKI CHRONICLE . . . S. 17
SONGS AND TEARS OF NATURE . . . S. 65
SPEAR AND SWORD . . . S. 30
TALA TALA . . . S. 44
TARHALAMT - DIE SALZKARAWANE . . . S. 71
TCHAMBOU MAN TPA HO . . . S. 67
TURNIM HED . . . S. 36
TWO GIRLS GO HUNTING . . . S. 68
TYI-WARA . . . S. 73
VIE EST BELLE . . . S. 43
VOIX DE LA CASCADE . . . S. 67
WATER OF WORDS . . . S. 31
WEDDING OF PALO . . . S. 18
YIRI KAN . . . S. 61
ZAIRE - LE CYCLE DU SERPENT . . . S. 46