6.

Film Forum Freiburg

Ethnologie und
Afrika / Amerika / Asien / Ozeanien

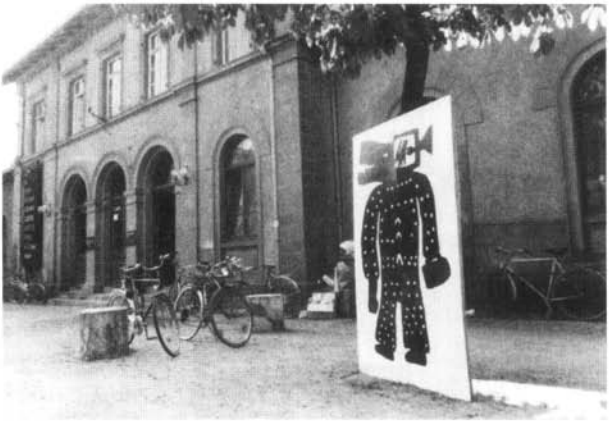
23. bis 28. Mai 1995

Kommunales Kino
im Alten Wiehrebahnhof
Urachstraße 40
D-79102 Freiburg
Telefon + 49 / 761 / 70 90 33
Fax + 49 / 761 / 70 69 21

6.
Film Forum Freiburg
Ethnologie und
Afrika / Amerika / Asien / Ozeanien
23. bis 28. Mai 1995

Impressum:
verantwortlich für Organisation und Auswahl
des Gesamtprogrammes:
Detlev Kanotscher, Werner Kobe, Barbara Lüem,
Claire Naveau, Andrea Wenzek
Gestaltung und DTP–Produktion:
Büro MAGENTA, Freiburg
Druck: Druckwerkstatt im Grün, Freiburg
Freiburg, im April 1995

Herausgeber:
6. Film Forum Freiburg
Kommunales Kino Freiburg
Urachstraße 40
D-79102 Freiburg
Tel. +49-761-709033; Fax 706921



Film Forum 1989 (Foto: Jo Walker)

Foto: Françoise Huguier

"Der Film gibt nicht vor, die Realität zu ersetzen oder sich über andere Formen der Veröffentlichung zu stellen; seine Kraft besteht darin, daß er zu sehen gibt."
(Jean-Paul Colleyn)

■ Seit zehn Jahren nun gibt es in Freiburg Bilder über und von den Fremden zu sehen. Eine Zeitspanne, in der sich die Diskussion um die 'Visuelle Anthropologie' im deutschsprachigen Raum beständig weiterentwickelt hat. Das 'Film Forum Freiburg' ist ein Ort an dem diese Entwicklung mitgeschrieben wurde, ein Ort der Diskussion, an dem man Filme sieht und ihre ethnologischen Aussagen analysiert, um die uns fremden Kulturen besser zu verstehen. Das 'Film Forum' sieht sich aber nicht nur als Ort des wissenschaftlichen Austauschs - hier begegnen sich DokumentarfilmerInnen und filmende EthnologInnen, die ästhetische Konzepte von Filmen mit "exotischen Themen" diskutieren. Auch die Annäherung dieser beiden "Gilden" hat dazu geführt, daß der ethnographische Film sich mehr und mehr vom Ruch des Exotischen befreien konnte, ohne das Spezifische einer Kultur zu entzaubern.

FilmemacherInnen aus Afrika, Amerika, Asien, und Ozeanien nehmen schon seit Jahrzehnten die Kamera selbst in die Hand. In den letzten zehn Jahren bot das

'Film Forum' dem Publikum die Möglichkeit, Filme dieser Art aus diesen Ländern zu sehen, und sie mit den FilmemacherInnen zu diskutieren. Der indigene filmische Blick steht auch dieses Jahr wieder im Mittelpunkt des 'Film Forums': Erstmals stellen indische EthnologInnen und FilmemacherInnen ihre Filme über Minderheiten und bestimmte sozio-kulturelle Phänomene in Indien vor.

In 'community based video projects' benutzen Inuit in Alaska und die Kayapo in Brasilien die Kamera als interkulturelles Kommunikationsmittel für ihren politischen Kampf um Selbstbestimmung.

Zu drei weiteren Themenblöcken haben wir Filme zusammengestellt:
Die Filme der Ethnologin und Filmemacherin Melissa Llewelyn-Davies liefern eine beeindruckende Langzeitstudie über die Maasai in Kenia. Ihr ist eine Retrospektive gewidmet. Zu dem Thema 'Masken in Afrika' stellen wir genreübergreifend Filme aus unterschiedlichen Epochen vor, um den "Mythos Maske" von 'innen' und 'außen' zu beleuchten. Erstmals sind in Europa Filme über Minoritäten in Vietnam aus dem Dokumentarfilmstudio Hanoi zu sehen.

Jenseits der themenorientierten Programme, zeigen wir, wie in den Vorjahren, neuere Dokumentarfilme mit einem ethnologischen Bezug als Einzelfilme.

■ Das Kommunale Kino als Veranstalter des 'Film Forum Freiburg' ist in erster Linie der Europäischen Gemeinschaft zu Dank verpflichtet, ohne deren finanzielle Unterstützung wir auch dieses Jahr das 'Film Forum' nicht in dieser Form hätten durchführen können. Dem Team des Kommunalen Kinos, den Mitarbeitern der 'freien künstlergruppe freiburg' und des Cafés im 'Alten Wiehrbahnhof' sowie Eva Gerhards vom Völkerkundemusem Freiburg schulden wir ebenfalls unseren Dank. Für die beiden Programme mit Filmen aus dem Dokumentarfilmstudio Hanoi zeichnet Johannes Rühl veranwortlich, der auf zwei Reisen nach Vietnam dort das Material sichtete und auswählte. Den AutorInnen der namentlich ausgewiesenen Texte zu den Themenblöcken danken wir ebenfalls: Anna Grimshaw, Cat Vu, Sylvia Huggel, Ruth Wolfensberger, Karsten Krüger, Armgard Goo und Jo Walker.

Eine Vielzahl von AutorInnen, ProduzentInnen und VerleiherInnen, Filmfestivals und weiteren Institutionen standen uns bei der Beschaffung der Filmkopien mit Rat und Tat zur Seite. Ihre Namen sind bei den einzelnen Filmen genannt.

Detlev Kanotscher, Werner Kobe, Barbara Lüem, Claire Naveau und Andrea Wenzek

Von der filmenden Ethnographie zur 'Visuellen Anthropologie'

Das Werk von Melissa Llewelyn-Davies
von Anna Grimshaw

■ Gegenstand dieses Aufsatzes ist die Arbeit von Melissa Llewelyn-Davies, einer Ethnologin, die in den letzten zwanzig Jahren überwiegend für das Fernsehen gearbeitet hat. Melissa Llewelyn-Davies ist uns weitgehend als Dokumentaristin der Maasai, ostafrikanischer Viehnomaden, bekannt. Die Maasai leben in Loita, einem Landstrich, der sich an der kenyanisch-tanzanischen Grenze erstreckt. Der Maasai-Filmzyklus von Llewelyn-Davies wird im Mittelpunkt dieser Abhandung stehen. Er beginnt mit den beiden frühen Filmen MASAI WOMEN (1974) und MASAI MANHOOD (1975); es folgen THE WOMEN'S OLAMAL (1984) und die fünfteilige Filmserie DIARY OF A MAASAI VILLAGE (1984); und wird vorläufig von dem letzten Film, MEMORIES AND DREAMS (1993) abgeschlossen.

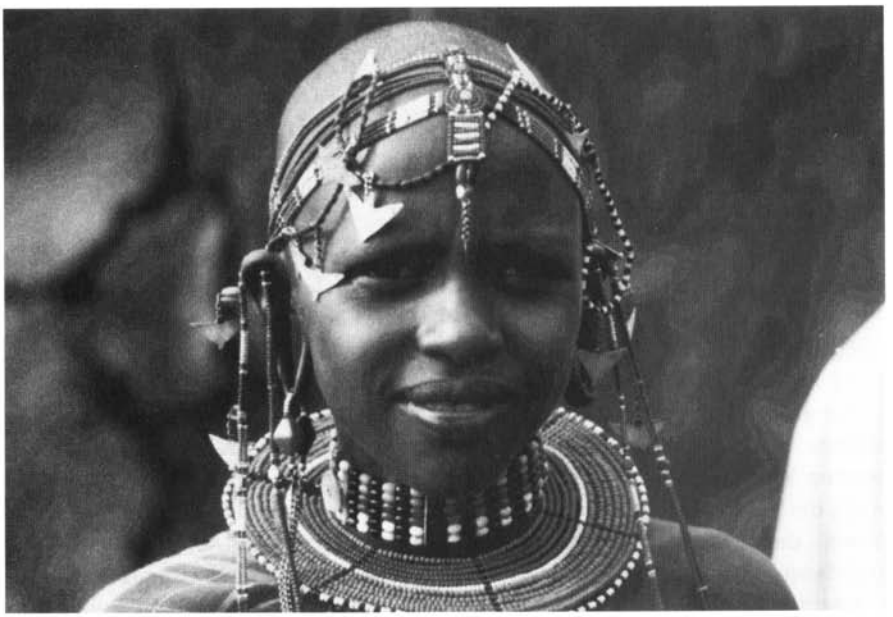
Erstaunlicherweise werden die Filme von Llewelyn-Davies unter Ethnologen selten diskutiert. Llewelyn-Davies, die sich dieser Tatsache bewußt ist, macht es an dem Umstand, daß sie für das Fernsehen arbeitet, fest. Teil des Problems ist, daß sich Ethnologen nicht darüber im Klaren sind, was sie mit Filmen erreichen wollen. Oftmals werden Filme als Illustration für Thesen benutzt, welche durch konventionelle Methoden gewonnen wurden. Obwohl die Filme in den Fachbereichen zu Lehrzwecken in Einführungskursen der Ethnologie eingesetzt werden, werden sie selbst in höheren Semestern kaum kritisch hinterfragt. Außerdem sind Ethnologen, wie die meisten Akamdemiker, beunruhigt über die Beziehung zwischen ihrer spezialisierten Wissenschaftsdiskurse und dem, was sie als Medium populärer Unterhaltung wahrnehmen.

Die Karriere Melissa Llewelyn-Davies als Filmemacherin ist deshalb interessant, weil ihre Arbeit durch diesen Widerspruch vorangetrieben wurde. Das Fernsehen hat Llewelyn-Davies einen kreativen Spielraum eröffnet, der es ihr gestattete, sich der Begrenztheit der wissenschaftlichen Ethnographie zu entziehen und mit einer bemerkenswerten Bandbreite von Genres zu experimentieren, die vom dokumentarischen Exposé über dramatische Erzählungen bis hin zur 'soap opera' und Erkundungen des Un-

bewußten reicht. Im Laufe dieser Entwicklung hat sie nicht nur neue Themen im Fernsehen etabliert, sondern auch die formalen Konventionen des Mediums in Frage gestellt.

Intellektuelle lehnen üblicherweise das Fernsehen ab; man kann sich kaum noch daran erinnern, daß ihm ursprünglich enorme kreative Möglichkeiten zugeschrieben wurden. Aber für Dokumentar-Filmemacher der 60er (wie Denis Mitchell oder Richard Leacock) und eine ganze Anzahl von Dramatikern und Schriftstellern (z.B. Dennis Potter) bot das Fernsehen eine neue Art der Herausforderung; und das Arbeiten für ein Massenpublikum stimulierte Einzelne, Innovationen in Form und Inhalt für ihre Arbeiten neu zu entwickeln.

Ich glaube, daß es das ungewöhnliche Nebeneinander der Sensibilität einer Ethnologin und der Disziplin eines öffentlichen Mediums ist, welche die Arbeit von Melissa Llewelyn-Davies ermöglichte. Obwohl Llewelyn-Davies sich seit zwanzig Jahren außerhalb der akademischen Welt bewegt hat, ermöglichen es ihre Werke den zentralen Diskussionen innerhalb der Ethnologie neue Perspektiven anzubieten. Ich würde sogar sagen,



MASAI WOMEN

daß die fünf verschiedenen Teile des Maasai-Filmzyklus die Veränderung widerspiegeln, welche die Disziplin nach dem zweiten Weltkrieg durchgemacht hat, und die in einer fundamental neuen Betrachtungsweise der hergebrachten Paradigmen und Konzepten gipfelte.(...)

Durch die genaue Untersuchung der sich wandelnden Machart des Maasai-Filmzyklus kann auch ein Wandel altmodischer ethnographischer Auffassungen zu einer offeneren Erforschung des Menschen in der Geschichte ausgemacht werden, welche die fortschrittlichere Entwicklung der Sozialanthropologie im späten zwanzigsten Jahrhundert widerspiegelt.

Die vier Filmprojekte können paarweise betrachtet werden, jedes gegensätzlich zum anderen und Gegensätze in sich tragend. Die Variablen dieser Gegensatzpaare wären: Autorenschaft und Autorität ('Zeigen' und 'Erzählen'); die Zuschauer als aktive und passive Beobachter; geschlossene oder offene Welten; Norm und 'Realität'; das Sichtbare und das unsichtbare Innere; die Beziehung zwischen Text, Bild und Ton; Erzählung und Collage. Es gibt natürlich weitere Themen, welche aufgegriffen werden können, jedoch liegt die Betonung der Filme auf der Beziehung zwischen dem Ethnologen/Filmemacher und Subjekt sowie dem Rezipienten als Betrachter im Sinne eines Mikrokosmos der Gesellschaft im Allgemeinen, und eröffnet dem Film den Spielraum zur Erforschung des Lebens einer solchen Gesellschaft mit experimentellen Mitteln.

MASAI WOMEN und THE WOMEN'S OLAMAL sind beides Filme über die mutmaßlich geschlossene Welt einer selbstbewußten Maasai-Gesellschaft. Jeder hat eine narrative Sequenz, jedoch wird in MASAI WOMEN die 'first story' durch die Ethnologin mittels eines erklärenden 'voice-over'- Kommentars eingeführt, in THE WOMEN'S OLAMAL dagegen tritt sie mehr durch die Ereignisse selbst in Erscheinung. Daraus läßt sich folgern, daß normative Verallgemeinerungen in MASAI WOMEN durch die Handlungen der Menschen in THE WOMEN'S OLAMAL ersetzt werden. Vom Publikum, das im ersten Film als passiver Zuschauer behandelt wird, wird dagegen im zweiten eine aktivere Rolle bei seiner Interpretationsarbeit erwartet. Dieser Wandel des kinematographischen Stiles vom Erzählen zum Zeigen reflektiert den Kontrast zwischen Didaktik und einer mehr beobachtenden Annäherung durch den Vorgang des Filmens. Obwohl die Filmemacherin noch immer die Autorin eines konstruierten Ganzen ist, werden die Mittel zur Übermittlung ihrer Aussagen immer indirekter; und die Bilder, welche einem gesprochenen Kommentar in MASAI WOMEN untergeordnet sind, gewinnen im zweiten Film eine größere Bedeutung.

Auf diese Weise zeigt sich, wie sich Llewelyn-Davies von der professionellen Orthodoxie beider Disziplinen, der Ethnologie und dem Dokumentarfilm, wegbewegt. Konsequenterweise erschließt sie sich Themen einer ungewisseren und konfliktbelasteteren Welt, die sie in ihrem feministischen Engagement stärker zum Ausdruck bringt.

Die beiden folgenden Filmprojekte brechen mit dem erzählenden Realismus der ersten beiden Filme, obwohl in THE DIARY halbherziger als in MEMORIES AND DREAMS. Beide Filme stellen die Einbeziehung der Maasai in die Komplexität einer modernen Welt dar, so ordnet Lleweyn-Davies die Zeitangabe für den Film auf eine Weise zu, die die orthodoxe Ethnologie derzeit als völlig unpassend empfindet. Die Idee einer fortschreitenden Entwicklungslinie ist gebrochen, und stellt sich durch die Collagetechnik fragmentarisch (DIARY) und die Montage (MEMORIES AND DREAMS) dar. DIARY, von einigen wie eine 'soap opera' gesehen, stellt Belange des täglichen Lebens neben Ereignisse aus der "Jetztzeit" des Drehens. Dem Zuschauer wird durch eine lineare Erzählung normalerweise eine Hilfe gegeben, denn die zusammengefügte Handlung gibt ein "verschwommeneres Bild" des dörflichen Lebens wider. So stellt Llewelyn-Davies eine übliche dokumentarische Praxis, die 'Krisen-Situation', vor, die die Turbulenzen des menschlichen Lebens unter ihrer Oberfläche zu Tage treten läßt.

Llewelyn-Davies verfolgt diese Linie in einem radikalerem Schluß in MEMORIES AND DREAMS: Die Durchdringung der Oberfläche führt uns in die Tiefen des seelischen Lebens. Die Welt der Träume und Erinnerungen, einer intimen Subjektivität und individuellen Persönlichkeit, wird als Gegenstück erkundet zu der sich in Bewegung befindlichen Außenwelt, in der die Maasai sich nicht länger selbstbewußt bewegen können. Darin besteht die bedeutende Innovation dieser Serie: eine Einführung in Geschichte, ein Nebeneinandersetzen von Vergangenheit und Gegenwart, ausgedrückt in der Montage. (...) Ihre Anwendung als eine Technik, bringt Gegensätzliches zusammen (Hier und Jetzt , Dort und Dann) und kreiert so etwas Neues. Einen Höhepunkt dessen liefert Llewelyn-Davies in ihrem letztem Film MEMORIES AND DREAMS: als das Äußere einer Hütte für zeremonielle Anlässe gezeigt wird, spielt die Tonspur zwanzig Jahre alte Geräusche - wir sollten den Maasai-Filmzyklus als ein Ganzes betrachten. (...)

Auszug aus: Anna Grimshaw: Conversations with Anthropological Film-Makers:
Melissa Llewelyn-Davies, Prickly Pear Press, Cambridge 1995, S. 8-16
(Übersetzung aus dem Englischen)

MASAI WOMEN

Regie: Chris Curling; Ethnologin: Melissa Llewelyn-Davies; Kamera: Charles Stewart; Schnitt: Dai Vaughan, UK 1974 / 16 mm
OmeU / 52 min
Verleih: Royal Anthropological Institute, 50 Fitzroy Street, GB- London W1P 5HS; Tel. +44 - 171 - 3870455, Fax 3834235

■ Die Frauen aus dem Dorf des Propheten erzählen über ihr Leben, ihre Ehemänner, ihre Nebenfrauen und ihre Kinder. Geschildert wird das Eintreffen einer neuen Braut im Dorf und der anschließenden 'Eunoto'- Zeremonie der Frauen - einem 'rite de passage', mit dem deren Söhne und Brüder ihre Heiratsfähigkeit feiern.

MASAI MANHOOD

Regie: Chris Curling; Ethnologin: Melissa Llewelyn-Davies; Kamera: Charles Stewart; Schnitt: Dai Vaughan, UK 1975 / 16 mm
OmeU / 53 min
Verleih: Royal Anthropological Institute, 50 Fitzroy Street, GB- London W1P 5HS; Tel. +44 - 171 - 3870455, Fax 3834235

■ Der Film begleitet eine Gruppe junger 'Moran'- Krieger durch verschiedene Zeremonien, mit denen die jungen Maasai-Männer die gesellschaftliche Legitimation zur Heirat und Haushaltsgründung erreichen. MASAI MANHOOD schildert auch die Spannungen, die zwischen den jungen und älteren Maasai-Männern bestehen.

DIARY OF A MAASAI VILLAGE

Part I: THE PROPHET'S FAMILY

Regie: Melissa Llewelyn-Davies & Chris Curling
UK 1984
OmeU / 50 min

■ Wir werden in das Dorf und in einige im Filmzyklus dokumentierten Geschichten eingeführt:

Der Prophet hat ein Dutzend Frauen und eine Vielzahl von Kindern. Rerenko, einer seiner Söhne, sitzt in Nairobi wegen Viehdiebstahles im Gefängnis. Ein anderer muß den Kauf eines Jungtieres organisieren und dem Propheten als

Abbitte darbieten, den er und ein Gleichaltriger beleidigt haben. Ein weiterer Sohn, Miisia, hofft auf die Heirat mit einer vierten Frau. Die bereits verheirateten Frauen kommen in Interviews zu Wort.

Part II: TWO WAYS OF JUSTICE

Regie: Melissa Llewelyn-Davies & Chris Curling
UK 1984
OmeU / 52 min

■ Das Jungtier wird erworben und übergeben. Rerenkos Fall in Nairobi scheint einer Lösung nicht näher gekommen zu sein.

THE WOMEN'S OLAMAL:
The social organisation of a Maasai fertility ceremony

Regie: Melissa Llewelyn-Davies & Chris Curling
UK 1984
OmeU / 113 min

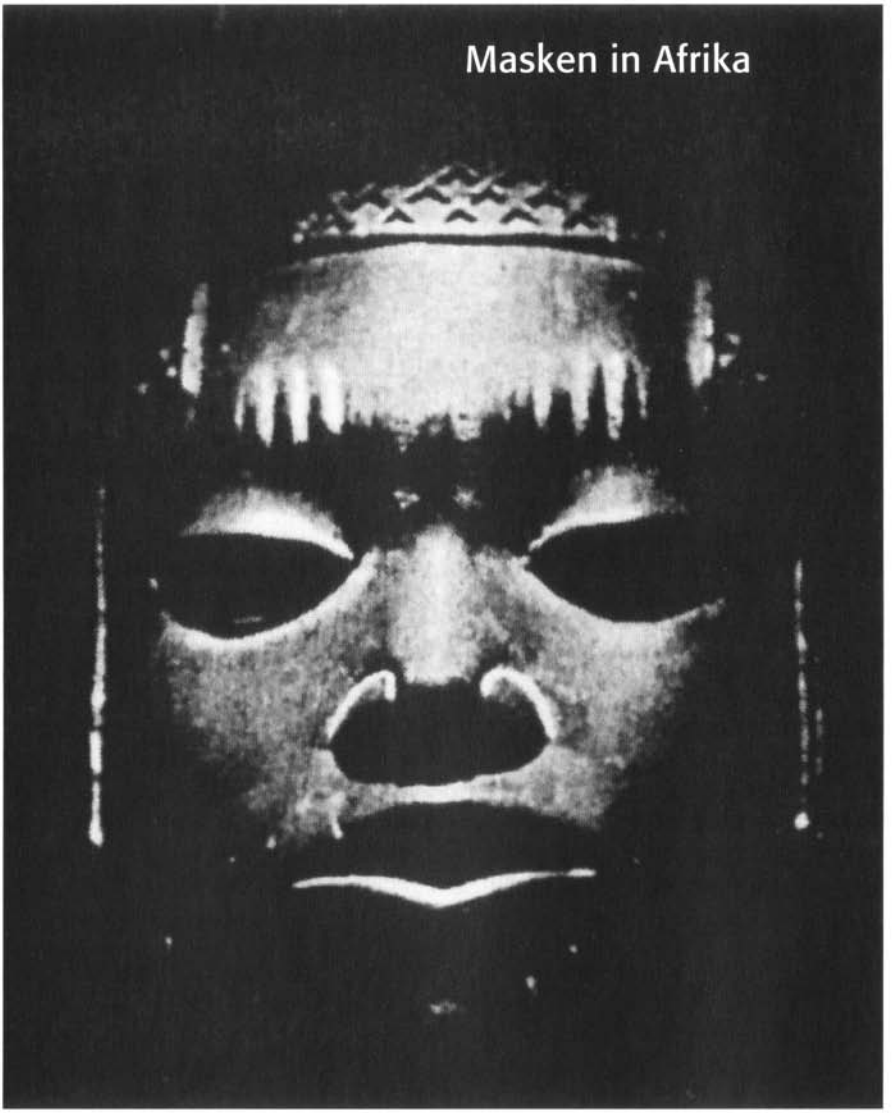
■ Die Frauen von Loita beschließen, eine Zeremonie, die eine Steigerung ihrer Fruchtbarkeit bewirken soll, abzuhalten. Die Männer hingegen entscheiden, daß diese Zeremonie der Frauen wegen einer Verurteilung eines Mörders, einer Männerangelegenheit, nicht durchgeführt werden kann. Die Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern wird immer heftiger und erbitterter geführt. Sie ist nur aufzulösen, indem die Frauen zu einer verzweifelten Maßnahme getrieben werden...

MEMORIES AND DREAMS

Regie: Melissa Llewelyn-Davies
UK 1993
OmeU / 93 min

■ Der Prophet ist verstorben. Die Filmemacherin Llewelyn-Davies kehrt in das Dorf zurück, um herauszufinden, wie ihre Freunde mit dem Älterwerden umgehen, und ob sie zufrieden oder enttäuscht sind von dem sich wandelndem Leben.

Eine von Miisias Frauen ist fortgelaufen. Wir finden sie in einem kleinem Dorf mit einem neuen Mann. Miisia hat zum fünften Mal geheiratet. Die Bewohner des Dorfes passen sich den sich ändernden Lebensbedingungen zunehmend an; wodurch die Kultur der Maasai und deren zukünftiges Glück und Wohlergehen immer mehr in Frage gestellt scheint.



LES STATUES MEURENT AUSSI

■ Ich erinnere mich an das erste Mal, als ich 1989 afrikanischen Masken in Burkina Faso begegnete: Durch die ethnologische Literatur dementsprechend vorbereitet, stand ich den tanzenden und mit Peitschen knallenden Masken zunächst ehrfürchtig gegenüber, mußte aber feststellen, daß für die Bevölkerung in der Großstadt die "Maskensaison" mittlerweile einen Karnevalscharakter angenommen hatte. Kinder provozierten die Maskentänzer, sie mit der Peitsche schwingend, durch die Straßen zu jagen. Ich war richtig enttäuscht, dachte ich doch, der Respekt der Bobo vor ihren Masken würde sie ängstlich erschauern lassen.

Die Masken sind nicht nur für Europäer mythenumrankt, sondern auch für die "maskenlosen" Nachbarethnien: Gesagt wird, sie seien außerordentlich gefährlich, stellten sie doch eine Bindeglied zum Ahnenreich her, von dem auch das diesseitige Leben der Menschen kontrolliert werde. Für Frauen seien Kenntnisse über die Masken absolutes Tabu. Auch sei es sehr gefährlich, die Träger der Masken identifizieren zu wollen. Der Aufenthaltsort der Masken sei geheim, sowie auch die Herstellung derselben. Die Mitglieder der Maskengesellschaft seien eine verschworene Gemeinschaft, denen man möglichst nicht zu nahe treten sollte.

Dies sind Verallgemeinerungen, die für einige ethnische Gruppen gültig sind, für andere wiederum nicht. Als ich das erste Mal mit den Masken der Nunuma in Burkina Faso in Berührung kam, war ich erstaunt, daß ich als Frau überhaupt dazu eingeladen wurde, mir die Masken außerhalb der "Tanzsaison" anzusehen. Ich durfte feststellen, daß sogar eine Frau den Vorstand einer Maskengesellschaft inne hatte, und daß die Gattinnnen der Mitglieder unserer Konversation über die Masken gelangweilt zuhörten. Der Aufenthaltsort der Masken sei auch allen Dorfbewohnern bekannt, und die Maskentänzer des Ortes legten es sogar darauf an, hinter ihrer Verkleidung erkannt zu werden, denn mit einer herausragenden Tanzdarbietung kann man durchaus auch Mädchen und Frauen beeindrucken.

Und doch: Als ich den Vorsteher einer Marka-Maskengesellschaft um ein Interview anfragen ließ, erntete ich eine entrüstete Absage. Die Masken umgebe so ein Geheimnis, daß es einer Gotteslästerung gleichkäme, überhaupt darüber zu sprechen.

Dies ist das entscheidende Stichwort: Die Masken umgibt ein Geheimnis. Sogar christianisierte oder islamisierte Westafrikaner, die an den Maskenkulten nicht mehr unmittelbar teilnehmen, fürchten eine eventuelle zukünftige "maskenlose Zeit". Oft finanzieren sie heimlich die Durchführung der Maskenkulte - meist die annualen Toten-, Fruchtbarkeits- und

Erntedankfeste, sowie Feste mit besonderen Masken in größeren zyklischen Abständen -, oder nehmen sogar offen an ihnen teil. Sie wissen, daß mit dem Fehlen der Maskenkulte eine wichtige *afrikanisch* verwurzelte Verbindung zu den Ahnen abgeschnitten würde. Wie kann gewährleistet werden, daß ohne den Schutz der Ahnen, die alljährlich durch die Auftritte der Masken geehrt werden, das Dorf oder seine oft in mehreren Erdteilen verstreuten Bewohner ohne weitreichende Komplikationen überleben können? In dem Dorf Tchériba in Burkina Faso wurde mir folgende Geschichte dazu erzählt: Als vor Jahrzehnten afrikanische "Antiquitätenhändler" im Auftrag von Museen und Kunstsammlern durch die Dörfer zogen, um alle erdenklichen Objekte, Hauptsache sie sind alt genug, aufzukaufen, ließ sich auch der Vorsteher einer Maskengesellschaft dazu verleiten, die bedeutenste Maske seiner Lineage heimlich zu verkaufen. Er gab vor, die Maske sei gestohlen worden. Kurze Zeit später konnte man die Maske, öffentlich ausgestellt im Historischen Museum in Ouagadougou, betrachten. Aber, so der Erzähler, die Maske habe sich schon vor der Entdeckung der Missetat gerächt: Der Maskenchef erblindete und wurde taub. Nach und nach ereilten seine Lineage mehrere Unglückfälle.

Die Entweihung der Masken haben mehrere Filme, die wir zu diesem Thema für das 'Film Forum' zusammengestellt haben, zum Inhalt. So sind Alain Resnais und Chris. Marker in LES STATUES MEURENT AUSSI in die Museen gegangen, um die "Geburt" afrikanischer Kunst als Kunstgegenstand und deren gleichzeitige Entweihung als sakrales Objekt zu kommentieren. Ilisa Barbash und Lucien Taylor gehen in IN AND OUT OF AFRICA noch weiter: Sie beobachten die internationalen Verstrickungen des modernen Kunsthandels mit afrikanischen Objekten.

Sicherlich ist es einfacher die Entweihung eines Geheimnisses auf Zelloloid zu bannen, als die Aura um das Geheimnis selbst. Im Spielfilm TANOWE DES LAGUNES des Ivorers Sijiri Bakaba erahnen wir etwas davon: Der amerikanische Freund des Protagonisten filmt mit der Videokamera unerlaubterweise eine Maske; er muß eine Kuh als Opfer schlachten lassen, um die Entweihung der Maske rückgängig zu machen.

Welche religiösen Funktionen haben Maskenkulte in einer afrikanischen Gesellschaft? Dieser Frage geht Jean Rouch in seinem Klassiker AMBARA DAMA bei den Dogon in Mali nach.

Gerhard Kubik gehört zu den wichtigsten Erforschern der Maskenkulturen im bantu-sprachigen Afrika. Er stellt uns Kurzfilme von Maskenauftritten in Angola und Malawi vor, Regionen, deren Masken bisher noch nie filmisch dokumen-

tiert wurden. Auch Guy le Moal, einer der großen Kenner des westafrikanischen Maskenwesens, zeigt uns dokumentarische Kurzfilme über die Herstellung zweier verschiedener Maskentypen bei den Bobo-Fing in Burkina Faso.

Jean-Paul Colleyn versucht sich dem Mythos der westafrikanischen Maske in seinem neuesten Film SECRETS D'INITIÉS vergleichend anzunähern. Aus den unterschiedlichsten Kulturen benutzt er Filmmaterial, um gerade die Unterschiedlichkeit der verschiedenen Maskentraditionen herauszustellen.

Der Filmemacher Flora Gomez aus Guinea-Bissau erzählt in seinem fiktionalen Kurzfilm LE MASQUE, wie sich die Maske in seiner Bedeutung auch ändern kann: Die Einwohner aller Viertel in der Stadt fiebern dem Karneval entgegen. Jedes Jahr werden in einem Wettbewerb neue Masken für den großen Auftritt geschaffen. Die Masken umrankt kein religiöses Geheimnis mehr, dafür aber das Geheimnis ihres Aussehens. Die Gruppen, die an der Konkurrenz teilnehmen, spionieren sich gegenseitig aus, um möglichst die schönste und sensationellste Maske zu präsentieren.

Andrea Wenzek

Karneval in Guinea-Bissau
Foto: Bouna Medoune Seye

LES STATUES MEURENT AUSSI

(Die Statuen sterben auch)

Regie, Drehbuch: Alain Resnais und Chris. Marker; Kamera: Ghislain Cloquet; Schnitt: Alain Resnais; Musik: Guy Bernard; Frankreich 1953 / 35mm frz Fassung / 30 min

Produktion: Présence Africaine und Tadié-Cinéma, 25 bis rue des Ecoles, F-75005 Paris, fax: +33-1-43 25 96 67

■ "Statuen aus Stein, von der Witterung zerfressen. Afrikanische Kunst im Museum; eine schwarze Maske/das Gesicht einer Besucherin. Dokumentaraufnahmen aus Afrika. Martialisch wirkende Kleinplastiken, Menschenköpfe, Tierköpfe, Kampfszenen, Begräbnisriten, Grabbeigaben, Figuren und Figurinen, Magisches. Ein Mann schwimmt in einem Fluß, Frauen tanzen: sie stampfen mit den Füßen rhythmisch in hohen Mörsern. Viele Totenmasken, schnell hintereinandergeschnitten; zu Schreckbildern verzerrte Masken, die immer abstrakter und zum reinen Ornament werden. (...)

Schwarze arbeiten in einer Werkstatt unter Anleitung eines Weißen; sie stellen Kunst(gewerbe)gegenstände her für den Tourismus. (...)

Es müßte eine ausführliche Wiedergabe des kommentierenden Textes (Chris. Marker) folgen und eine einläßliche Darstellung der Musik. Erst dann könnte der

MPUMPU, die ranghöchste Maske bei den Mbwela der Provinz Kwandu-Kuvangu, Südostangola (Foto: Gerhard Kubik)

Versuch unternommen werden, die drei weitgehend autonomen Diskurse (die Bilder, der Kommentar, die Musik) aufeinander zuzuführen, sie miteinander zu verbinden und, vielleicht, zu vereinigen. Das könnte ein Nachschreiben der dissonanten Montage sein. Denn das ist das ästhetische Prinzip, der ästhetische Prozeß dieses Films."

(Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hrsg): Alain Resnais, München 1990)

Die Filmemacher sind in die Museen gegangen; was sie sehen, ist der Verfall der afrikanischen Kunst durch die Durchdringung der europäischen Kolonisation und Zivilisation. Erst als die Statuen gestorben waren, konnten sie in Europa Kunst werden.

Der Film ist eine bemerkenswerte Montage von Archivdokumenten, verbunden mit einem parteiischen Kommentar, der dem Film Schwierigkeiten mit der französischen Zensur verschaffte.

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

IN AND OUT OF AFRICA

Regie: Ilisa Barbash, Lucien Taylor; Recherche: Christopher Steiner
USA 1992 / Betacam SP
OmeU / 59 min
Produktion: Ilisa Barbash, 90 Poplar Avenue, Berkeley, CA 94708, USA

■ Ein ironischer Dokumentarfilm über Leute, die in den transnationalen Handel mit afrikanischen Statuetten und Masken verwickelt sind. Der Film begleitet den nigerianischen Händler Gabai Baare aus dem ländlichen Gebieten der Elfenbeinküste bis nach Long Island, USA, wo er Geschäfte tätigt, und dabei teils bedeutungsvolle, teils amüsante Unterschiede zwischen westlicher und afrikanischer Kunstinterpretation sichtbar macht. Das westliches Interesse an afrikanischer Kunst spiegelt meist ein spezifisches Interesse an authentischen Objekten und einem "authentischen" präkolonialen Afrika wider. Afrikanische Künstler und Händler reagieren darauf: z.B. trimmen Holzschnitzer ihre Objekte in einer Werkstatt in Abidjan mit einem ausgeklügelten Verfahren auf 'antik', anders können sie der steigenden Nachfrage nicht mehr nachkommen.

IN AND OUT OF AFRICA zeigt, wie unterschiedlich in verschiedenen Kulturen Kunst bemessen wird. Die Kunstobjekte wandeln sich in Bedeutung und Wert, indem sie von Hand zu Hand gehen.

AMBARA DAMA

Regie: Jean Rouch & Germaine Dieterlen; Buch: Jean Rouch
Frankreich 1981 / 16mm
frz Fassung / 50 min
Verleih: CNRS - audiovisuel; 1, Place Aristide Briand; F-92 195 Meudon Cedex; Tel. +33-1-45 07 57 93; Fax 33-1-45 07 58 60

■ Alle fünf Jahre organisiert die Maskengesellschaft der Dogon aus Sanga (Falaise de Bandiagara, Mali) eine großes 'dama' - ein Totenfest. Ein Jahr nach dem Tode Ambaras, einem der wichtigsten Informanten Marcel Griaules und einem der sieben Ältesten, werden bei diesem 'dama' alle alten Masken durch neue ersetzt. Die gleiche Zeremonie hatte Griaule 40 Jahre zuvor beobachtet und ausgewertet. Das 'dama' dauert drei Tage. Die neuen Masken defilieren, um die Seelen der Verstorbenen des Dorfes zu ehren.

Zwei Filme von Guy Le Moal:

MASQUES DE FEUILLES

(Masken aus Blättern)
Regie & Ethnologie: Guy Le Moal
Frankreich 1961 / 16 mm
frz Fassung / 37 min
Verleih: CNRS - audiovisuel; 1, Place Aristide Briand; F-92 195 Meudon Cedex; Tel. +33-1-45 07 57 93; Fax 33-1-45 07 58 60

■ Der Film behandelt die Rolle der Kinder-Masken bei den Bobo-Fing in Burkina Faso und die Vorbereitung auf die Eröffnung der religiösen Saison während der Trockenzeit im Januar. Wie werden die Masken aus frischem Blattwerk hergestellt? Abschließend werden Maskentänze gezeigt.

LE GRAND MASQUE MOLO

Regie & Ethnologie: Guy Le Moal
Frankreich 1968 / 16 mm
frz Fassung / 20 min
Verleih: CNRS - audiovisuel; 1, Place Aristide Briand; F-92 195 Meudon Cedex; Tel. +33-1-45 07 57 93; Fax 33-1-45 07 58 60

■ Guy Le Moal gehört zu den wichtigsten Erforschern westafrikanischer Masken. In den sechziger Jahren hat er mehrere Filmdokumente über die Masken der Bobo-Fing in Burkina Faso veröffentlicht.

Der Kurzfilm beschreibt die rituellen Techniken einer aus Holz geschnitzten Maske: das Fällen des Baumes, grobes und feines Schnitzen der Maske aus dem Rohling, sowie die Dekoration. Der Herstellungprozeß wird von mehreren Opfergaben begleitet.

Litumbu, Maske der Vambwela im Kuitu-Flußgebiet, Südostangola (Foto: Gerhard Kubik)

Maskentraditionen im bantu-sprachigen Afrika

Vier Filmdokumente von Gerhard Kubik

■ Der Ethnologe Gerhard Kubik forscht seit 1959 in Afrika südlich der Sahara und befaßt sich mit Musik, oraler Literatur, Tanz, Spielen und im besonderen mit den Maskentraditionen in den bantu-sprachigen Gebieten. Besonders interessieren ihn dabei die konzeptionellen Zusammenhänge der Kultur, in die diese Maskentraditionen eingebettet sind. Seit mehr als 30 Jahren benutzt Kubik zur Dokumentation in seinen Forschungen auch 16mm-Film. Er selbst beschreibt den Ansatz in seiner filmischen Arbeit wie folgt:

"(...) mein Engagement mit der ethnomusikologischen und ethnologischen Kinematographie hat im Oktober 1962 im nördlichen Mosambik begonnen, als ich während meiner Feldarbeit nach einer Methode suchte, um afrikanische Musik für ethnomusikologische Analysen auf Papier zu transkribieren. Ich beschloß, ganz auf die Transkription von Tondokumentationen eines musikalischen Ereignissses zu verzichten und stattdessen eine Methode für eine Transkription von visuellen Dokumentationen musikalischer Ereignisse zu entwickeln und die Bewegungen "frame by frame" zu evaluieren. (...) Parallel dazu entwickelte sich mein Interesse an der filmischen Dokumentation im Allgemeinen. (...) Schon in der frühesten Phase meiner Arbeit, bemühte ich mich aber, nicht in die Falle einer Ideologie für "Unterhaltungsfilme" zu geraten. Genauso, wie wir Tonaufnahmen, die wir aus dem Felde zurückbringen, nicht auseinanderschneiden, sollten wir logischerweise visuelle 'footage' nicht schneiden und edieren (...)"

(Auzüge eines Thesenpapiers zum Kongreß 'Música e Antropologia' 1994 in Lissabon; Übersetzung aus dem Englischen)

■ John Baily, selbst Ethnomusikologe und Filmemacher, schreibt über Kubiks spezielle Aufnahme und Montagetechnik: "Rituale und zeremonielle Veranstaltungen können stundenlang dauern und eine Kondensierung der Aufnahmen wird unumgänglich. 'To edit in the camera' ist Kubiks persönliche Lösung dieses Problems. Er wählt die Sequenzen seiner 'shots' sorgfältig und hängt die einzelnen Rollen später chronologisch aneinander, ohne aber am Schneidetisch zu montieren. In einem konventionellen Sinne montiert Kubik nicht eigentlich, sondern er erzielt den ungestörten Fluß in seinen Filmen durch seine spezielle Aufnahme-

technik , bei der er das Ende des einen und den Anfang des nächsten 'shot' zeitlich so genau aufeinander abstimmt, daß die Integrität des musikalischen Ablaufes erhalten bleibt. Einige der Tonschnitte in seinen Filmen sind so fließend, daß es kaum zu glauben ist, daß sie in der Kamera zustandegekommen sind."

(zitiert aus ICTM COLLOQUIUM ON FILM AND VIDEO, Yearbook for Traditional Music, N.Y.1988, S.195; Übersetzung aus dem Englischen)

MASKENTRADITIONEN IN SÜDOSTANGOLA

Kamera & Ethnologie: Gerhard Kubik
Österreich 1965 / 16mm
stumm / 7 min

■ Filmdokumente aus Kambonge, Kabalata, Sakatete bei den Cowke, Mbwela und Nkhangala.

MASKENAUFTRITT IN SANGOMBE

Kamera: Gerhard Kubik; Ethnologie: Gerhard Kubik & Moya A. Malamusi
Österreich 1987 / 16mm
15 min

■ In diesem Dokument werden Maskenauftritte der Cokwe, Lwena und Lucasi in dem Ort Sangombe im Grenzgebiet Sambia/ Angola (Kabompo) gezeigt.

GULE WA CHIMANG'ANJA/ GULE WA ACHIPETA

Kamera: Gerhard Kubik; Ethnologie. Gerhard Kubik & Donald J. Kachamba
Österreich 1982 / 16mm
12 min

■ Ein 'chikubutso' (Erinnerungsfest) an ein verstorbenes Mitglied des 'nyau'-Maskenbundes in Singano (Blantyre District, Malawi).

NYAU-MASKENBUND-ZUSAMMENKUNFT

Kamera: Gerhard Kubik; Ethnologie: Gerhard Kubik & Donald J. Kachamba
Österreich 1994 / 16mm
20 min

■ Auszüge aus einem Filmdokument über die Zusammenkunft des o.g. 'nyau'-Maskenbundes.

TANOWE DES LAGUNES

Regie: Sijiri Bakaba; Buch: Ayala Bakaba; Kamera: Philippe Berard; Schnitt: Franck Amblard; Musik: Hervé Cohen; mit Sijiri Bakaba, Hanny Tchelley Brigitte, Desiré Bamba, Bitty Moro, u.a.
Elfenbeinküste 1994 / Betacam SP
frz Fassung / 87 min
Verleih: Afriki Production, 49, rue de la Fauvette, F-51200 Epernay; Tel & Fax: + 33 - 26 54 11 94

■ TANOWE DES LAGUNES ist eine Entdeckungsreise in eine afrikanische Großstadt: Abidjan in der Elfenbeinküste. Der Film berichtet von den Ängsten der Einwohner, die tagaus tagein an der verdrekkten Lagune leiden und an ihr sterben.

Julien, ein junger afrikanischer Manager, möchte die Politiker des Landes von seinem Plan überzeugen, die Ebrié-Lagunen reinigen zu lassen und das Wasser in den wasserarmen Norden zu leiten, aber sein Plan kann wegen der ökonomischen Krise nicht vollendet werden.

Julien erlebt danach eine doppelte Initiationsreise in die Maskenkultur des Nordens und in den mythischen Glauben an Tanowe, eine Wasser-Gottheit. Er begegnet Séwa, einer jungen Priesterin des Tanowe-Kultes. Ein Freund schlägt ihm vor, ein öffentliches Schreibbüro in dem Lagunenviertel zu eröffnen. Er schreibt Briefe für die Fischer, Marktfrauen, Bauern, Arbeitslosen und erlebt so die unmittelbaren Folgen der Kaffee- und Kakao-Krise, den Mangel an Medikamenten, die verdeckte Existenz von Aids und den beständigen Mangel an Geld. Seine Nächte verbringt er nun mit seinen neuen Freunden im Lagunen-Viertel. Eines Morgens, nach einem Malariaanfall, phantasiert er von großen Geiern, die ihn bedrohen. Er sucht Zuflucht in den Gewässern der Lagune. Aber Tanowe lehnt sein Opfer ab, und eine unsichtbare Kraft drückt ihn zurück an das Ufer. In ihm brennt jetzt ein seltsames Feuer, er weiß nun, er wird die Kraft finden, die Lagune zu retten - mit der Hilfe seiner Freunde und Tanowe.

LE MASQUE

(Die Maske)

Regie: Flora Gomez; Kamera: Dominique Gentil; Ton: Moctar Ba; Guinea Bissau 1993 / Betacam SP
frz Fassung / 20 min
Produktion: La Huit, 218, rue de Charenton, F-75012 Paris; Tel: +33-1-43439554, Fax +33-1-43437533

■ Dieser Dokumentarfilm zeigt in seiner ganzen Pracht und Kreativität den Carneval in Guinea-Bissau.
Der Carneval ist ein großes Volksfest. Zwei Wochen vorher mobilisiert die Vorbereitung der Masken und Lieder Kinder, Jugendliche und Erwachsene in allen Vierteln der Stadt. Das Geheimnis, das die Herstellung der Masken umgibt und das gegenseitige Ausspionieren beweisen

Sijiri Bakaba

den Wunsch eines jeden, die schönsten Kreationen zu präsentieren.

Bartolomeu, der beste Maskenkünstler Bissaus, möchte dieses Mal einige Neuerungen einbringen, indem er an die großen Carnevalsereignisse der 50er Jahre anknüpft, während seine Freunde an den Modellen der letzten drei Jahre festhalten wollen. Er wird deswegen aus seiner Gruppe ausgestoßen und schließt sich einer anderen an. Es gelingt ihm, die Aufmerksamkeit der 'Spione' abzulenken und eine Maske zu kreieren, die seine Gruppe zur Siegerin des Carnevals werden läßt.

SECRETS D'INITIÉS

(Geheimnisse der Initiierten)

Regie: Jean-Paul Colleyn; Ethnologie: Jean-Paul Colleyn, Youssuf Cissé
Belgien/Frankreich 1994 / Betacam SP
frz Fassung / 50min
Verleih: ACME-Films, 10 rue Jean-Pierre Timbaud, F-75011 Paris

■ SECRETS D'INITIÉS handelt von Geheimgesellschaften in Westafrika. Die Maskengesellschaften gehören mit zu den wichtigsten Geheimbünden verschiedener Ethnien in diesem Gebiet. Dieser Film besteht aus Ausschnitten mehrerer Filme, die Jean-Paul Colleyn z.T. gemeinsam mit Catherine de Clippel zu diesem Thema gemacht hat: LES FILLES DU VAUDOU, LES DIEUX-OBJECTS und SORTIE DES MASQUES in Togo, NAITRE BIJAGO und LES VOYAGES DES ÂMES bei den Bijago in Guinea-Bissau, SOGOW bei den Bambara in Mali, LES CHEMINS DE NYA, LE TYI-WARA und JOURS DE FÊTES bei den Minyanka in Mali und neuere Aufnahmen bei den Yoruba aus Nigeria. SECRETS D'INITIÉS stellt diese Filme in einen neuen Zusammenhang.

»Die verschiedenen in dem Film gezeigten Kulturen sind zwar unterschiedlich, aber sie machen gemeinsam deutlich, was ein afrikanischer Weiser folgendermassen beschrieben hat: Heilige Objekte und Masken sind weder Menschen noch Tiere, noch die Götter selbst; sie sind Geheimnisse. Sie zeigen uns zwar Bilder, aber sie zeigen auch die Unmöglichkeit, Gottheiten zu beschreiben, denn das Geheimniss verbirgt sich immer tiefer, je weiter das Wissen darum vordringt.«
(Jean-Paul Colleyn)

Dreimal 'Piparsod' - Leben in einem indischen Dorf

Filme von Jean-Luc Chambard,
Sayed Mirza und Raymond Depardon

PIPARSOD UN VILLAGE INDIEN

■ »Die Idee des kulturellen Austausches war das tragende Moment: zwei Filmemacher, ein Inder und ein Franzose, sollten ihren ganz persönlichen Blick auf das gleiche Objekt werfen dürfen. Die gleichen zeitlichen und technischen Voraussetzungen galten für beide...

Der Inder und der Franzose repräsentieren zwei extreme Situationen: Der Blick des Fremden bleibt an der Oberfläche der Dinge haften, er beschreibt die Erscheinungen, wie sie sich ihm beim ersten Blick darstellen, ohne Vorbereitung, ohne Kenntnis der Sprache; die Kamera wird dabei zum Instrument dieser Entdeckung und 'naiven' Inszenierung - vergleichbar der Kamera Albert Kahns Anfang des Jahrhunderts. Zwei Kulturen treffen sich vor und hinter diesem 'mechanischen Auge', am Nullpunkt einer kinematographischen Sprache. Nur Raymond Depardon, Reporter, Photograph und großer Filmemacher des 'cinèma direct', ist dazu imstande, diese sehr schwierige Rolle zu spielen. Auf der anderen Seite Sayed Mirza, ein Filmemacher, der mit den Realitäten des indischen Lebens vertraut ist und der sich gleichzeitig als engagierter Filmemacher einen Namen machte.

Das Thema wurde aus zwei Gründen gewählt: zum einen, weil die Mehrzahl der indischen Bevölkerung in Dörfen wohnt ('Indien, das sind die Dörfer', wie Nehru sagte), zum anderen, weil Piparsod einer weitreichenden ethnologischen und sozialen Untersuchung von Jean-Luc Chambard unterzogen wurde. Chambards Untersuchungen Anfang der 60er Jahre brachten einen detaillierten Atlas des Dorfes sowie einen 30-minütigen Film hervor.« *(Jean-Luc Chambard)*

PIPARSOD I: KALAWATI OU L'ART D'ÊTRE FEMME EN INDE

(Kalawati oder Die Kunst, Frau in Indien zu sein)

Regie, Kamera und Ton: Jean-Luc Chambard; Schnitt: Philippe Luzuy
Indien/Frankreich 1961 / 16mm
frz Fassung / 35 min
Produktion: Ministère des relations extérieures, Bureau d'animation culturelle, Paris

■ In Piparsod, einem Dorf in Madhya Pradesh, werden die Arbeiten von Frauen beschrieben: Wasser aus dem Brunnen ziehen, Wäsche waschen, die Mauern bemalen, auf den Feldern arbeiten, die kunstvolle Bemalung der Böden vor den Häusern.

Beschreibung zweier Feste, bei denen die Frauen eine wichtige Rolle spielen: das Holi-Fest und ein Fest zu Ehren einer Göttin.

PIPARSOD II

Regie: Sayed Aktar Mirza; Kamera: Sunil Sharma; Ton: Rajan Rajkhowa; Schnitt: Elisabeth Kapnist
Indien/Frankreich 1982 / 16mm, OmfU / 27 min
Produktion: Ministère des relations extérieures, Bureau d'animation culturelle, Paris

■ Das Leben im indischen Dorf Piparsod - aus der Sicht eines indischen Filmemachers.

PIPARSOD III

Regie, Kamera und Ton: Raymond Depardon; Schnitt: Elisabeth Kapnist; Indien/Frankreich 1982 / 16mm frz Fassung / 26 min
Produktion: Ministère des relations extérieures, Bureau d'animation culturelle, Paris

■ Das Leben im indischen Dorf Piparsod - aus der Sicht eines französischen Filmemachers.

Aus dem Tagebuch von Jean-Luc Chambard:

Donnerstag, den 4. Februar 1982.

■ Wie gewöhnlich fährt mein Zug, den ich normalerweise zur Fahrt in 'mein' Dorf Piparsod benutze, um 7.30 Uhr morgens vom Bahnhof Nizamuddin (New Delhi Süd) ab. Heute begleiten mich zwei Filmteams, die zwei Filme im gleichen Dorf drehen wollen. Erster Zwischenaufenthalt in Gwalior. Hier steigt Sayed Mirza zu, ein Filmemacher aus Bombay, bekannt durch seine durchaus experimentellen Filme; begleitet wird er von Sharma, seinem Kameramann und Raju, seinem Tonmann. Sharma ist Brahmane, was ihm helfen wird, in Brahmanen-Familien im Dorf zu drehen. Auf französischer Seite: Jean-Pierre Beauviala, Erfinder und Hersteller einer 'time-code'-Kamera, mit der gedreht werden soll, und Marie-Laure de Decker, eine Photographin, die durch ihre Aufnahmen in Biafra und Tschad bekannt wurde. Während der ganzen Fahrt stehe ich Rede und Antwort über 'mein' Dorf und seine Bewohner. In Gwalior erreichen wir gerade den Bus nach Shivpuri, einer Stadt ungefähr 120 km südlich, und verbringen dort eine angenehme Nacht im 'Bombay Koti', einem alten Bungalow, der dem Maharadja von Gwalior gehört. In der Nähe liegt das Mausoleum seiner Familie ('Chhatri'), den Gründern Shivpuris im Jahre 1920.

Freitag, der 5.
Sayed Mirza fährt mit dem ersten Bus allein nach Piparsod. Als Inder möchte er ohne Team zuerst ein paar Tage Kontakt mit den Menschen des Dorfes aufnehmen. Ich bitte ihn nur, meinen Freund Brahman Shivprasa 'Azad', eine wichtige Person des Dorfes, aufzusuchen; er wird sich sehr gut mit ihm verstehen und die Konzeption seines Filmes mit ihm zusammen festlegen.

Samstag, der 6.
Wir fahren mit dem letzten Bus ins Dorf; wie gewohnt ist der Bus überfüllt, und wir erreichen nach 45 Minuten Fahrt auf holpriger Straße bei einbrechender Nacht das Dorf. Der 'Sarpanch', Vorsitzender des 'Panchayat' (Gemeinderat) begrüßt uns und kündigt an, daß er entschieden habe, uns im Sekretariat des Gemeindehauses zu beherbergen.

Sonntag, der 7.
Sayed Mirza beginnt zu drehen; er filmt abends die Rückkehr der Kühe von der gemeinschaftlichen Wiese.

Mittwoch, der 10.
Jean-Pierre Chambard, mein ältester Sohn, kommt an. Er kommt als Photograph und kommt zum ersten Mal wieder ins Dorf, nachdem er zwei Jahre seiner Kindheit dort zugebracht hatte.

Donnerstag, der 11.
Wir gehen zusammen mit Beauviala nach Shivpuri, um Raymond Depardon abzuholen. Wir finden ihn in einem indischen Hotel, da er schon am Vorabend ankam und sich dort einquartierte. Aufs neue der vollbesetzte Bus nach Piparsod, in dem sich die Leute zum Essen zusamengefunden haben. Für uns ein französisches Ratatouille, zubereitet von meinem langjährigen 'Koch' und Informanten Nathuram, dem Frisör. Depardon erklärt uns sein Prinzip des Filmens.

Freitag, der 12.
Das ganze Dorf ist auf den Beinen. Man sieht Depardon, seine Kamera geschultert, ein Tonband umgehängt - er bildet ganz allein das Filmteam -, filmend, oder manchmal auch nur simulierend. Ich freue mich, die beiden Filmgruppen im Dorf zu sehen, die auf so unterschiedliche Weise die Bauern dieses Dorfes auf Film und Photo bannen.

Sonntag, der 14.
Abfahrt mit dem Bus, gefilmt von Raymond Depardon und von Sayed Mirza mit seiner Equipe. Großer Bahnhof.

(aus: Pascal-Emmanuel Gallet: Piparsod, Un village indien, Collection Regards Croisés, Ministère des relations extérieures - Bureau d'animation culturelle, Paris 1984)
(übersetzt von Werner Kobe)

»Dieses Projekt ist der Ausgangspunkt eines permanenten Austausches zwischen einer neuen Generation indischer und französischer Filmemacher, die dokumentarisch und gleichzeitig fiktiv arbeiten. Es soll kein Austausch im 'klassi-

schen' Sinne sein, wir wollen die neuen Möglichkeiten der 16mm-Kameratechnik austauschen, die gerade für Inder von Interesse sein kann, die bisher fast ausschließlich mit der schweren 35mm-Technik arbeiteten.« *(Jean-Pierre Beauviala)*

MOKSHA

(Das Heil)

Regie & Drehbuch: Punkaj Butalia; Kamera: Piyush Shah; Schnitt: Sameera Jain
Indien 1992 / 16mm
OmeU / 82 min
Produktion: Punkaj Butalia, B 26 Gulmohar Park, New Delhi 110 049

■ Nach dem Tod ihres Mannes ändert sich das Leben einer Frau in der hinduistischen Gesellschaft radikal. Die Witwe soll in Keuschheit leben, und jegliche Nahrung, die ihren Körper erwärmen könnte, ist ihr verboten. Denn wer Wärme sagt, meint Vergnügen. Sie ist auch gezwungen, sich für den Rest ihrer Tage in Weiß zu kleiden. Eine Tradition Bengalens will, daß Witwen zum Gebet für ihr Heil (moksha)- in die großen Pilgerstätten, wie Vrindavan, geschickt werden.

MOKSHA entwirft das Porträt von fünf Witwen, die von ihren Familien verstoßen wurden und deren Leben sich fortan auf Gebet und Armut beschränkt.

Auf brutale Weise von jeglichem sozialen Status heruntergesetzt, werden die Witwen, ob jung oder alt, marginali-

MOKSHA

siert und von ihren Kindern und ihrem Bekanntenkreis verstoßen. Unfähig, die Folgen ihrer Verwitwung und die Erniedrigung, der sie ausgesetzt sind, zu ertragen, haben viele dieser Frauen keine andere Wahl, als Zuflucht in den Pilgerorten zu finden, wo sie versuchen, im religiösen Eifer aufzugehen. Sie werden in einem riesigem Ashram abgestellt, verkindlicht und gezwungen, vier Stunden am Tag zu beten, wofür sie jeden Abend eine Handvoll Reis erhalten - und dies bis ans Ende ihrer Tage.

THE WOMEN BETRAYED

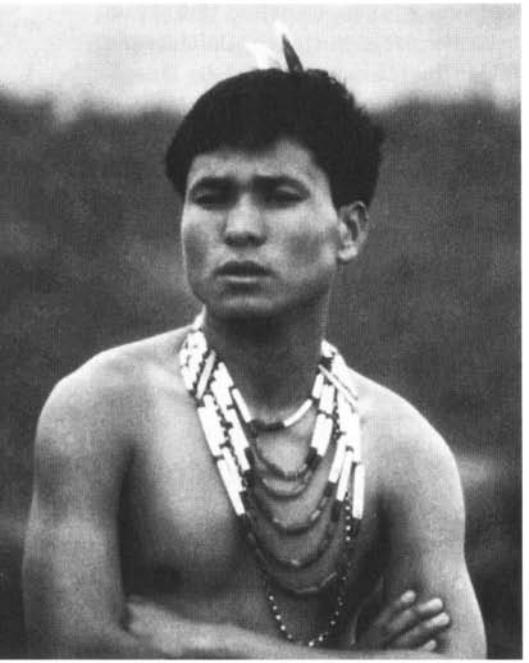
(Die verratenen Frauen)

Regie: Sehjo Singh; Kamera: Jugal Debta; Ton: Neel Kanth;
Indien 1993 / 16mm
OmeU / 40min

Produktion: Sehjo Singh und Anwar Jamal, D-3173, Vasant Kunj, New Dehli 110070, India; Tel. +91 - 11 - 6890604; Fax 6898836

■ Hexe steht als universales Synonym für Haß, Angst und Mißtrauen den Frauen gegenüber. Hexenjagd ist keine bloße Redensart, sondern bedeutet für viele Frauen der marginalisierten Stammesgesellschaften Indiens eine alltägliche Bedrohung. Der Film stellt ein Beispiel vom Kampf gegen Hexenjäger innerhalb eines Stammes dar, ohne die Frauen als passive Opfer zu porträtieren.

Die Dokumentation schildert die Zusammenhänge zwischen der einseitigen,



nationalen Entwicklungspolitik Indiens, der Umweltzerstörung, der sich verschlechternden Situation der Armen am Rand der Gesellschaft und dem Brauch der Hexenjagd. Gezeigt wird, wie der Zorn gegen die Armut sich gegen die schwächeren Mitglieder der eigenen Gemeinde entlädt, gegen die Frauen, und insbesonders die Witwen.

Einige diesen Frauen haben sich für den Kampf entschieden. Auf eigene Faust kämpfen sie gegen Ignoranz und Aberglauben, trotz der Gleichgültigkeit der Regierung und der Apathie ihrer Mitbürger. Die Filmemacherin erzählt die Geschichten dreier Frauen, die zu den Gemeinden Matho, Ho und Santhal gehören, und die wissen, daß ihr Kampf ungleich ist.

THE NAGAS

Regie, Buch: Pan Nalin; Kamera: Piyush Shah;
Indien 1995 / Betacam
OmeU / 50 min
Verleih: Marathon International, 27 rue de la Faisanderie, F-75116 Paris; Tel. +33- 1-44 34 66 00, Fax 44346605

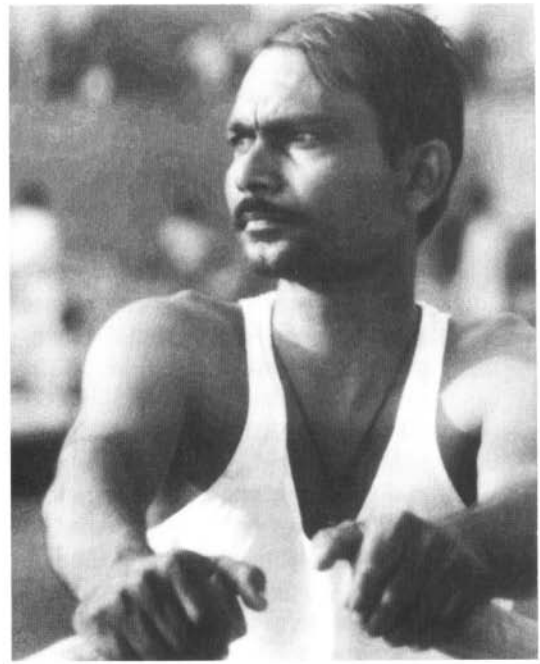
■ Die Nagas, tibeto-mongolischer Herkunft, leben im Nordosten Indiens und gleichen durch ihren Schmuck, ihre Tänze und ihre Rituale auf frappierende Weise den Indianern Amerikas. 1949 wurde ihr Siedlungsgebiet von der indischen Regierung zum Sperrgebiet erklärt. Dennoch konnte der Film nach mehreren heimlichen Aufenthalten und dank regelmäßiger Kontakte zu den Nagas, besonders durch den Historiker Visler Sanyu, realisiert werden. Die Nagas widerstehen seit Jahrzehnten der indischen Zentralregierung, und Sanyu kämpft für die Anerkennung und die Autonomie seines Volkes. Dieser Film ist das erste ausführliche Dokument über die Nagas, deren Kultur uns durch die Geschichte einer jungen Naga-Frau enthüllt wird.

Die Nagas bestehen aus 16 verschiedenen Stämmen, die in den bewaldeten

THE NAGAS

Bergen an der Grenze zwischen Indien und Birma leben. Die isoliertesten von ihnen hegten bis vor kurzem die Tradition der Kopfjagd. Unter dem Einfluß der achtzigjährigen Königin Zèmi Naga, Rani Gandiliu, wurde sie nach und nach durch beeindruckende Zeremonien ersetzt, in denen sich Tänze mit Ritualen und Turnieren abwechseln. Währendessen rivalisieren die jungen Nagas der verschiedenen 'morung' (Junggesellenhäuser), geschmückt mit Federn, imposanten Halsbändern und prächtig gewebten Schals, miteinander.

Die einzigartige Kultur der Nagas verschwindet unter dem Einfluß der indischen Besatzungstruppen und den religiösen und ökonomischen Einflüssen des Subkontinents.



THE BOATMAN

Regie & Buch: Gianfranco Rosi; Schnitt: Jacopo Quadri
Italien/USA 1993 / 16 mm
OmeU / 56 min
Verleih: Jane Balfour Films; Burghley House, 35 Fortress road, London NW5 1AD(UK); Tel: +44 - 71 - 267 5392 Fax 267 4241

■ Der Fährmann Gopal steuert sein Boot durch das träge dahinfließende Wasser des heiligen Flusses Ganges, der Benares durchfließt, die Stadt Shivas. Die Ufer des breiten, trägen Flusses sind bevölkert mit den Bewohnern der Stadt, Touristen und gläubigen Hindus, die nach Benares pilgern, um im heiligen Wasser des Ganges ein reinigendes Bad zu nehmen.

Wenn er rudert, beobachtet Gopal das alltägliche Leben am Fluß und erzählt vom ewigen Kreislauf des Lebens und des Todes. Mit Steinen beschwerte Körper der verstorbenen Armen werden im Ganges versenkt, während die Bessergestellten auf Scheiterhaufen an den Ufern verbrannt werden, bevor ihre Asche im Ganges verteilt wird. Jegliches menschliche Leben kehrt zum Ganges zurück.

Das Verschwinden des Vietnamesischen Dokumentarfilms vom internationalen Podium

von Cat Vu

■ Die vietnamesische Filmkunst ist aus dem Dokumentarfilmschaffen hervorgegangen. Seinen Anfang nahm der vietnamesische Dokumentarfilm 1948 in Südvietnam mit dem Film DIE SCHLACHT VON MOC HOA. Einige Jahre später, am 5.März 1953, rief Präsident Ho Chi Minh in einem Palmenwald in Viet-Bac mit einer Verordnung die Vietnamesische Filmkunst ins Leben.

In den folgenden 27 Jahren waren zahlreiche Dokumentarfilme aus vietnamesischer Produktion international sehr erfolgreich. Von 18 auf ausländischen Festivals erhaltenen Preisen waren 15 für Dokumentarfilme. Die meisten dieser Filme wurden vor dem Befreiungstag, dem 30. April 1975, produziert.

Die Filme spiegelten vor allem den Invasionskrieg der Amerikaner wider. Die Bilder zeigten, wie die Amerikaner ihre viele Millionen Bomben über das Land gestreut haben und versuchten, das kleine Vietnam zu zerstören. Die Bilder sollten die Widerstandskraft des vietnamesischen Volkes stärken. Zwei Filme hatten eine überragende Bedeutung: DER WEG NACH VORN von dem Volksregisseur Hong Sen zeigt die Entschlossenheit der Vietnamesen, die Souverenität ihres Landes zu verteidigen, und der Film DER STAHLWALL IN VINH LINH des ausgezeichneten Regisseurs Ngoc Quynh beschreibt die Leiden, die dem vietnamesischen Volk durch die Luftangriffe der Amerikaner zugefügt wurden.

Um solche authentischen Bilder zu erhalten gingen viele Kameramänner direkt an die Front. Oft kamen nur die Filme zurück, während die Filmemacher im Kampf ihr Leben gelassen haben. Die Aufopferung des Vietnamesischen Volkes während des Krieges haben viele Menschen in der Welt gerührt. Deshalb spielte der Dokumentarfilm vor 1975 solch ein große Rolle. Diese Filme waren auch ein Hilferuf an die Menschheit, die Vietnamesen zu unterstützen. Nicht zuletzt durch diese Unterstützung hat das Vietnamesische Volk den Krieg am 30.4.1975 gewonnen.

Trotz der Freude über die Befreiung warteten auf Vietnam in der Nachkriegszeit viele neue Probleme. Nach über 30 Kriegsjahren hatte Vietnam schier unüberwindliche Probleme zu bewältigen. Nicht das ganze Volk stimmte mit den notwendigen Neuerungen überein, die sich aus der langen Teilung des Landes ergaben. Es war eine große Herausforderung für die Führung, die vielen unterschiedlichen Vorstellungen von einem Leben nach dem Kriege zu harmonisieren. Auch die Dokumentarfilmemacher sahen sich nach jahrelanger Kriegsberichterstattung vor völlig neue Aufgaben gestellt. Es durften nur noch Filme produziert werden, die im Einverständnis mit der Führung deren Politik unterstützten. Viele Regisseure hatten mit diesem passiven Verhalten ihre Schwierigkeiten. Das Land hatte wie ein menschlicher Körper gerade eine schwere Krankheit überstanden und war noch zu schwach, um eine kritische Reflektion der Verhältnisse zu ertragen. Des weiteren wurde jede Kritik unterbunden, weil jederzeit die Gefahr einer Wiederbelebung des alten Widerstands bestand. Dies ist der Grund, warum die heutigen Dokumentarfilme ihre kämpferische Kraft, das Wesen dieses Filmgenres, verloren haben.

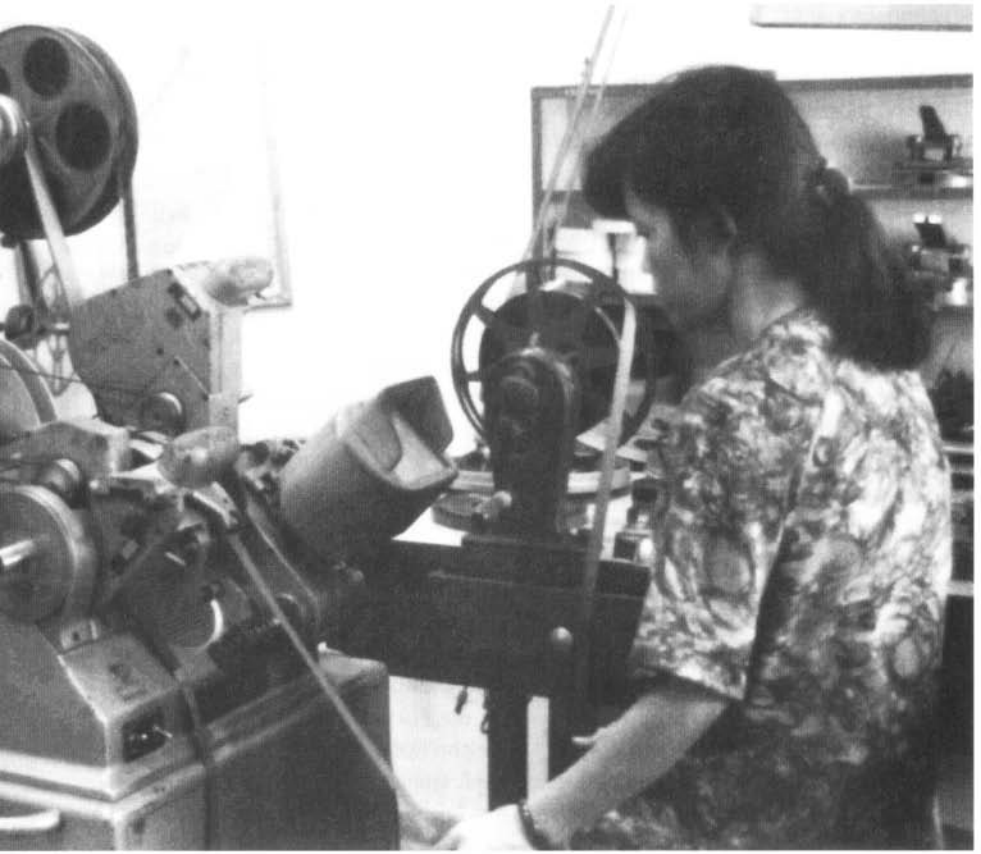
In den letzten 15 Jahren sind vor allem zwei Dokumentarfilm-Regisseure aufgefallen. Der Nordvietnamese Tran Van Thuy mit seinen Filmen HANOI IN DEN AUGEN EINES ANDEREN, DIE SORGFÄLTIGE GESCHICHTE und DIE SEELE und der Regisseur Van Le aus Ho Chi Minh Stadt mit DAS ECHTE UND DAS FALSCHE oder DAS GUTE UND DAS BÖSE. Diese Filme gehören zu den seltenen Beispielen, in denen eine im Frieden lebenden Gesellschaft auch negative Erscheinungen freimütig äußert. Diese Bestrebungen sind zu begrüßen, zumal die Regisseure diese Themen gerne aufnehmen. Ob dann am Ende gute oder schlechte Filme entstehen, das hängt allerdings letztlich von der persönlichen Befähigung der Regisseure ab.

Ein weiterer Grund, warum die Qualität des vietnamesischen Dokumentarfilms so rapide gesunken ist, ist der Mangel an Spielstellen. Früher interessierte sich jeder wegen ihrer Aktualität für die Filme. Heute sind die internationalen Ereignisse attraktiver, während die lokalen kaum mehr von Interesse sind. Diese Zurückhaltung vermindert auch den Enthusiasmus der Filmemacher. Desweiteren hat die zunehmende Verbreitung der kommerziellen Filme den Dokumentarfilm verdrängt. Auch das Verhältnis zwischen Kino- und Fernsehproduktion ist für die Zukunft noch nicht entschieden. Welche Rolle der Dokumentarfilm in Zukunft spielen wird, steht noch nicht fest. Aus dieser Agonie heraus läßt sich

erklären, warum es in Vietnam zur Zeit so wenig interessante Dokumentarfilme gibt.

Zur Rettung des Dokumentarfilms hat das Vietnam Cinema Department erste Schritte unternommen. Erste Tagungen und Seminare wurden abgehalten, und 1995 wird es erstmals einen Preis für den besten Dokumentarfilm geben. Aber all das ist noch viel zu wenig.

Die Autorin Cat Vu ist Filmkritikerin der Zeitschrift 'Tuoi Tre' und des Filmmagazins 'Tap Chi Phim' in Ho Chi Minh Stadt
(Übersetzung: Nguyen Huu Huan)



Filmlabor in Hanoi

Dokumentarfilme über ethnische Minderheiten in Vietnam aus den Hanoier Filmstudios

von Johannes Rühl

■ Die vorliegenden Filme über vietnamesische Kulturen sind in den letzten 15 Jahren entstanden. Sie wurden in erster Linie im Auftrag des Staates produziert, um das friedliche Zusammenleben der 'Gemeinschaft der vietnamesischen Nation' (community of vietnamese nation) zu demonstrieren. Neben den Vietnamesen (Kinh) die 80-90% der Bevölkerung ausmachen, leben innerhalb der Staatsgrenzen von Vietnam weitere 53 Volksgruppen, die sogenannten Minderheiten. In Vietnam selbst weiß man und spricht es auch offen aus, daß es sich bei den alten Filmen über Minderheiten um Propagandafilme handelt. Es ist noch nicht lange her, als Filmbrigaden, bepackt mit schweren 35mm Projektoren, durch die Dörfer zogen, um mit Filmen die Menschen für die sozialistische Idee zu begeistern.

Der lange Krieg und die schwierige Zeit danach haben in Vietnam wie in den Nachbarstaaten Laos und Kambodscha in den letzten 40 Jahren jede ethnologische Forschung unmöglich gemacht. Das ethnologische Wissen über Südostasien stammt aus der Zeit der französischen Kolonisation, und spätere ethnologische Forschung der Amerikaner im südlichen Landesteil wurde für Kriegszwecke instrumentalisiert. So wissen wir auch heute nicht, welche Spuren die jüngste Geschichte in den Lebensverhältnissen dieser Menschen hinterlassen hat. Die hier vorgestellten Filme geben über diese Fragen (noch) keine Auskunft. Dennoch zeigen sie, daß ethnische Minderheiten in Vietnam in keiner Weise als kulturell minderwertig angesehen werden. Alle Gruppen der vietnamesischen Gesellschaft werden gleichermaßen in den angestrebten Modernisierungsprozeß mit eingebunden.

Angesichts der ethnischen Konflikte auf dem Balkan oder in den Staaten der ehemaligen Sowjetunion ist man in Vietnam durchaus vorsichtig, was eine Liberalisierung der Informationspolitik in Bezug auf die Minderheiten angeht. Ethnische Konflikte sind wohl das Letzte, was Vietnam in einer Zeit der völligen ökonomischen Umstrukturierung gebrauchen kann. Um so mehr muß jede

Maßnahme der Öffnung gewürdigt werden. Den ausländischen Besuchern ist es seit zwei Jahren gestattet, sich überall im Lande frei zu bewegen, also auch in den Bergregionen, in denen ethnische Minderheiten bisher in völliger Isolation lebten.

Die Filme, die gezeigt werden, sind alle von ausgebildeten Regisseuren im Hanoier Dokumentarfilmstudio und im 'Armee Film Studio' produziert worden. Die meisten Filmemacher wurden an den Filmhochschulen in Potsdam, in Moskau oder Havanna ausgebildet. In der Regel sind die Filme Auftragsproduktionen des Staates. Die Regisseure suchen sich ihren Stoff, der bestimmten formalen und inhaltlichen Kriterien genügen muß, selbst aus. Selbstverständlich durchlaufen alle Filme die Zensur. Das in Freiburg gezeigte Material ist eine Auswahl unter etwa 40 gesichteten Filmen. Leider waren viele dieser Filme in einem nicht mehr vorführbaren Zustand. Das ORWO-Farbmaterial aus der DDR erwies sich als tropenuntauglich, und viele Kopien sind schon nach wenigen Jahren unbrauchbar. Die Filme wurden ausschließlich stumm in 35mm gedreht, in Einzelfällen wurde nachsynchronisiert. In der Regel ist dem Material Musik und ein Kommentar unterlegt.

Unabhängig von der propagandistischen Absicht haben die Filme einen bestimmten Filmstil, der auch in den Spielfilmen wie in jeder anderen Form künstlerischen Ausdrucks in Vietnam wiederzufinden ist. Die poetische Verklärung des Selbst und ein politisch verordnetes harmonisches Bild der Kulturen untereinander, verhindern eine Abbildung der Wirklichkeit. Auf einem zweitägigen Seminar zum ethnologischen Film am 6. und 7. Januar 1995 in Hanoi (mehr dazu in meinem Artikel im 'journal film', Nr. 29) wurde u.a. der Film CELSO AND CORA von Gary Kildea gezeigt. Bei manchen Regisseuren stieß der Film auf Ablehnung, weil er offensichtlich die realen Verhältnisse in den Slums von Manila zeigte. Ein Film dürfe nicht nur die reine Wirklichkeit abbilden, er müsse auch ein "Kunstwerk" sein.

■ Mit den vietnamesischen ethnologischen Dokumentarfilmen haben wir erstmals nach vierzig Jahren die Gelegenheit, filmische Dokumente über die Menschen in den Bergregionen Vietnams zu zeigen. Gleichermaßen war das erwähnte Seminar die erste Möglichkeit für die Vietnamesen ethnologische Filme zu sehen. Die zweitägige Veranstaltung im Vietnam Cinema Department mit Filmen von Rouch, Gardner, Kildea und Conolly/Anderson stieß auf überaus großes Interesse. Wenn alles klappt, wird es im Frühjahr 1996 einen ersten Kurs in 'Visueller Anthropologie' an der Filmhochschule in Hanoi geben.

THE PATH OF THE RUC MINORITY TRIBE

(Con Duong Myuoi Ruc)

Produktion: Armee Film Studio - in der Quang Binh Provinz, Zentrales Hochland
dt. eingesprochen / 20 min

■ Nach dem Krieg überlebten nur noch wenige der Ruc-Bevölkerung. Entlaubungsmittel und Bombenschäden haben die Lebensgrundlage der Menschen zerstört. Der Film zeigt staatliche Bemühungen, den Menschen eine neue Heimat zu geben. Die Armee baut Häuser und bohrt Brunnen. Die Soldaten zeigen den Ruc neue landwirtschaftliche Techniken. Der Film stellt die Armee als Entwicklungshilfeinstrument für die unterentwickelten und im Elend lebenden Bergmenschen dar. Im letzten Teil des Films stöbert die Armee "Höhlenmenschen" auf, die in Armut, Nacktheit und Krankheit leben. Die Soldaten befreien die Menschen aus ihrem Elend.

THE GONG'S SOUND IN THE LAND OF MUONG MINORITY

(Tieng Cong tren dat Muong)

Muong Minorität, Zentral-Vietnam
1977, dt. eingesprochen / 10min

■ Der zwei Jahre nach Kriegsende gedrehte Film zeigt Szenen aus dem Alltag der Muong. Wir sehen und hören eine folkloristische Bühnenaufführung mit Tänzen und Gesängen der Muong und ein Lied zu Ehren Ho Chi Minhs. Am Ende sehen wir Bulldozer in der Landschaft, die einen Ausblick auf die Errungenschaften der modernen Gesellschaft geben.

Die Muong leben im nördlichen Bergland von Vietnam. Sie haben eine reiche literarische Tradition und sind bekannt wegen ihrer Lieder, die in Gruppen von 15-20 Sängerinnen und Sängern gesungen werden. Die Sängerinnen und Sänger haben einen Gong bei sich. Die singende Gruppe geht bei Hochzeiten und Festtagen von Haus zu Haus.

THE ART FESTIVAL OF VIETNAM NATIONALITIES

(Nghia que huong)

Regie: Ma Van Cuong , Minoritäten in den acht Provinzen des Nordens, 1979
dt. eingesprochen / 30 min

■ Die musikalische Tradition der Minderheiten in Vietnam und in den angrenzenden Nachbarländern ist nahezu unbekannt. Der Film vermittelt, trotz seiner mangelhaften Machart, einen beeindruckenden Einblick in die Vielfalt an Instrumenten und Klängen der im nördlichen Vietnam lebenden Kulturen. Nahezu das ganze Repertoire an Instrumenten und Stilen wird in kurzen Ausschnitten vorgestellt.

THE SCARF NAMED "P'IEU"

(Chuc Khan P'ieu)

Regie: Nguyen Luong Duc, Thai Minorität, Nord Vietnam, 1980
dt. eingesprochen / 10 min

■ Gegenstand des Filmes ist die Herstellung des Kopftuches der Thai-Frauen mit seinen komplizierten und symbolträchtigen Webmustern. Die Thai leben im Nordwesten Vietnams, aber auch in Laos, Thailand und Südchina. Die Thai sind in Vietnam besonders bekannt wegen ihrer feinen Webstoffe. Der Film ist eines der wenigen Beispiele nicht-propagandistischer Filmarbeit über eine Minderheit in den 80er Jahren.

THE H'MONG MINORITY WITH THEIR FIRELOCKS

(Nguoi H' mong - va Cay Sung Kip)

Regie: Vi Kien Hoa, H'mong Minorität, Nördliches Hochland, 1984
dt. eingesprochen / 20 min

■ Die H'mong leben verstreut im Hochland Vietnams, aber insbesondere an der Grenze zu China, sind aber auch in China, Laos, Burma und Thailand beheimatet. Sie jagen mit Flinten und Fallen nach Beuteltieren, Füchsen, Hirschen, Rehen, Bären und manchmal auch nach Tigern. Neben vielen anderen Produkten des täglichen Bedarfs stellen die H'mong ihre Gewehre selbst her. Der Film gibt einen knappen Überblick über die Kultur der H'mong, konzentriert sich aber in der Hauptsache auf die Herstellung und den Umgang mit den Gewehren.

THE K' PAN FESTIVAL PROCESSION

(Le Ruoc Kpan)

Regie: Phan Van Binh, K'pan Minorität, Bana (Ede), 1986
dt. eingesprochen / 10 min

■ Viele Minderheiten Vietnams haben ein reichhaltiges Arsenal an Musikinstrumenten. Dem Gong kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Der Klang des Gong begleitet die Menschen ihr ganzes Leben.

GOOD GIRLS IN THE HIGHLANDS

(Co Tam vung cao)

Produzent: Armee Film Studio, H'mong Minorität, Grenzregion zu China, 1989
dt. eingesprochen / 20 min /

■ Wegen ihrer Nähe zur chinesischen Grenze halten sich bei den H'mong viele Soldaten auf. Junge H'mong-Frauen helfen den Soldaten der Armee. Sie stehen ihnen, wo sie nur können, bei und pflegen die verletzten Soldaten.

Der ausdrucksstarke Film überschreitet alle Grenzen des Genres. Die gezeigten H'mong sind wirkliche H'mong und

die Soldaten sind wirkliche Soldaten. Aber die Geschichte ist frei erfunden. Trotzdem wird z.B. gezeigt wird, wie während der Filmaufnahmen ein Soldat versehentlich angeschossen wurde.

KHAN GIARAI

Regie: Van Le, Giarai Minorität, zentrales Hochland, 1994
dt. eingesprochen / 19 min

■ Wie viele ethnische Gruppen in Vietnam, trägt auch die Giarai-Kultur mutterrechtliche Züge. Besondere Bedeutung haben ein Wassergott und ein Feuergott, sowie der Wasserkönig und der Feuerkönig. Der Alltag der Menschen ist geprägt von unzähligen Ritualen. Sie haben eine umfangreiche orale Literatur, und die Giarai selbst sagen, solange Geschichten erzählt werden, wird die Kultur der Giarai nicht sterben.

Die Totenrituale der Giarai sind sehr aufwendig und dauern lange. Besonders aufwendig ist die Grabstätte und ihre Dekoration. Die Menschen werden durch den Tod in die Welt der Ahnen und Geister überführt, sind also weiterhin existent und lebendig. Das Auffälligste an den Gräbern der Giarai sind aber die großen, grob geschnitzten, hölzernen Skulpturen, die Frauen und Männer in alltäglichen Situationen darstellen. Stillende Frauen, kopulierende Paare, männliche Köche, aber auch eine vielfältige Tierwelt bevölkern die Umgebung der Grabhäuser.

Dieser Film ist einer der ersten vietnamesischen Filme über Minderheiten, der keine porpagandistische Botschaft hat.

TOLERANCE FOR THE DEATH

Regie: Tran Van Thuy
dt. eingesprochen / 47 min

■ Film über den Ahnenkult der Vietnamesen. Für alle Vietnamesen hat der Respekt vor den Ahnen eine größere Bedeutung als die Zugehörigkeit zu einer religiösen Gruppe. Der Ahnenkult ist das verbindende Element der vietnamesischen Gesellschaft. Der Regisseur bringt einige Beispiele extremer Beziehungen zu den Toten und will mit seinen Film die Notwendigkeit der Einbeziehung der Verstorbenen in den Alltag betonen.

MARKET FOR LOVERS

Regie: Tran Van Thuy
dt. eingesprochen / 45 min

■ Dokumentiert wird der Heiratsmarkt einer Minderheit. Einziger ethnologischer Film von Tran Van Thuy.

KHAN GIARAI

Community based film and video projects

von Barbara Lüem

■ Als Robert Flaherty 1920 seinen beiden Inuit-Protagonisten Allakariallak und Nuvalinga in der kanadischen Arktis jeweils die bereits entwickelten Rollen zu seinem Film NANOOK OF THE NORTH vorführte und mit ihnen das weitere Vorgehen besprach, da hat er sich in ein Projekt eingelassen, das wir heute auf die Kategorie der "community based film und video projects" einordnen würden. Die Idee, Filmprojekte in Zusammenarbeit mit der gefilmten Gemeinschaft durchzuführen, ist also so alt, wie der ethnographische Film selbst, und ebenso alt sind die Diskussionen in der Akademikergemeinschaft über die Probleme, die sich ergeben, wenn die Filmcrew und die am Projekt beteiligten Ethnologen ihre gestalterische Autorität mit den zu Filmenden teilen und die eigene technische Überlegenheit abbauen. Plötzlich wird es schwierig, die oft geforderte Objektivität zu definieren, und die Grenzen zwischen Dokumentar- und Spielfilmen verschwimmen. Jede Zusammenarbeit zwischen den Filmenden und den Gefilmten bringt unweigerlich eine mehr oder weniger bewußte Selbstdarstellung mit sich, und es taucht die Frage auf, an welches Publikum sich die Filme oder Videos richten sollen. Brisant wird diese Frage im Falle des ethnographischen Films, wo die Sehgewohnheiten des westlichen Publikums in den Hörsälen oder am TV daheim oft so unterschiedlich sind von denjenigen der lokalen Bevölkerungsgruppe, daß ein für beide Seiten akzeptabler Kompromiß schwierig wird.

Für puritanische Kritiker aus den Lagern der Ethnologie und der Cinéasten sind Produkte einer solchen Zusammenarbeit 'gestellt' und nicht 'echt' oder 'authentisch'.

Diese Probleme hatten die Bürgerbewegungen nicht, die in den 60er und 70er Jahren in England das neue Medium nutzten, um unterprivilegierte Gemeinschaften zu mobilisieren und an den größeren gesellschaftlichen Kommunikationsprozessen teilhaben zu lassen. Diese "community based video projects" wollten nicht objektiv sein, sie hatten klare politische Ziele. Die Gemeinschaft filmte für sich selbst, und das Projekt als solches war wichtiger als die Ästethik des Resultates.

Der Begriff aus jener Zeit ist geblieben und hat vorläufig keine deutsche Übersetzung gefunden, aber vor allem in der ethnologischen Diskussion ist er erweitert worden und schließt alle Videoprojekte mit ein, in denen Ethnologen in Zusammenarbeit mit der lokalen, betroffenen Gemeinschaft zusammenarbeiten. Wir wollen ihn noch ein Stückchen erweitern und neben Video- auch Filmprojekte miteinbeziehen, die irgendeine Form der Zusammenarbeit zwischen Filmenden und Gefilmten beinhalten. Über die Tatsache der Zusammenarbeit hinaus, sagt der Begriff aber nichts über deren Art oder Intensität aus.

Geändert hat sich dagegen die Einschätzung der Problemkreise, die sich bei diesen Projekten ergeben. Die Art der Selbstdarstellung, Fragen der Objektivität und unterschiedlicher Sehgewohnheiten, sowie die Reaktionen der verschiedenen kulturellen Gemeinschaften auf die neuen Medien und Technologien werden nur noch selten als Hindernisse betrachtet, vielmehr sind sie ins Zentrum des Interesses der 'Visuellen Anthropologie' gerückt.

John Adair und Sol Worth waren ziemlich einsame Pioniere, als sie 1966 eine Gruppe von Navajo-Indianern in die Geheimnisse von 16mm-Kamera und Schneidetisch einweihten und ein Projekt starteten, aus dessen Verlauf sie sich Aufschlüsse über Zusammenhänge zwischen Kultur, Sprache, visueller Wahrnehmung und Umgang mit neuen Technologien versprachen.

Heute, knapp 30 Jahre später, sind diese Fragen der interkulturellen Kommunikation im Zusammenhang mit dem weltumspannenden Einfluß des Satelliten-TV und des visuellen 'Global Village' von brennendem Interesse, sowohl für die Betroffenen selbst als auch für die Wissenschaft, die Wirtschaft und die Politik. Und nicht selten gehen die Interessen ineinander über und werfen neue Probleme auf.

So haben z.B. die arktischen Inuit und die Aborigines in Australien begonnen, eigene TV- Sendungen für ihre eigenen Leute zu produzieren und zu senden. Sie haben die Kontrolle über Technologie und Inhalt des neuen Mediums ganz übernommen. Sie stärken damit u.a. ihr eigenes Gruppenbewußtsein und grenzen sich gleichzeitig kulturell vom nationalen und internationalen Umfeld ab. Und während diese Entwicklung einigen Politikern ein Dorn im Auge ist, wird sie von Ethnologen und Vertretern der Kommunikationswissenschaft mit Interesse verfolgt. Diese beiden Bewegungen, bei denen Einheimische die ganze Kontrolle über das neue Medium übernommen haben, stehen am extremen Ende einer ganzen Skala von möglichen Arten der Zusammenarbeit. Ein anderes Beispiel ist das Minto-Projekt von Curt Madison. Seit

bald 20 Jahren arbeitet er mit einer Gemeinschaft von Athabasken in Alaska zusammen und produziert in ihrem Auftrag Videofilme über Aspekte des kulturellen und sozialen Alltages, die sie für ihre Nachkommen dokumentiert haben möchten. Die Bewohner und Bewohnerinnen der Gegend um Minto bestimmen zwar den Inhalt und zu einem gewissen Grad die Form der von ihnen gewünschten Videoproduktionen, die Kontrolle über die Technologie liegt bis heute aber ganz beim Außenseiter Curt Madison.

Ein ganz anderes Bild zeigt sich im Falle der Kayapo-Indianer im brasilianischen Regenwald. Sie gerieten, nachdem sie zuerst im Interesse des Ethnologen Terence Turner standen, in den Fokus eines BBC-Filmteams, das eine Serie "klassischer" Dokumentarfilme über diese Gruppe drehte. Aus diesem ersten Kontakt mit dem visuellen Medium Film ist eine eigentliche Bewegung geworden. Die Kayapo haben, begleitet durch Terence Turner, gelernt, mit Videocameras und Schneidegeräten umzugehen und das Medium für ihre eigenen, politischen und kulturellen Ziele einzusetzen. Sie begannen, ihre Rituale für sich und ihre Nachkommen zu dokumentieren und legten ein eigenes Archiv an. Die Kayapo haben aber auch sehr schnell erkannt, daß sie sich mit Hilfe der Video-Technologie in die nationalen und internationalen Medienprozesse der Meinungsbildung einfädeln können, und sie tun dies mit Bravour. Seit ein paar Jahren sind Nachbarstämme ihrem Beispiel gefolgt. Die Entwicklung hat aber nicht nur Sonnenseiten. So erfolgt zum Beispiel die Einführung der neuen Technologien nur in Ausnahmefällen entlang traditioneller Machtstrukturen, und nicht selten entstehen zwischen den meist jüngeren Videospezialisten und den traditionellen Führern der Gemeinschaft Spannungen, die deren Stärke mehr untergraben als stützen. Es stellt sich aber auch die Frage nach der Verantwortung des Ethnologen in diesem Prozess.

Jayasinhji Jhala und Rajkumari Roy sind beide sowohl Filmschaffende als auch ethnologisch ausgebildet. Durch ihre unterschiedliche ethnische Herkunft sind sie in ihrer Zusammenarbeit ganz persönlich mit den komplexen Problemen der zwischenkulturellen visuellen Kommunikation konfrontiert. Diese Betroffenheit schlägt sich sowohl in ihrem filmischen Schaffen als auch in ihren Publikationen zur Theorie der visuellen Kommunikation und über die Rolle und die Einflüsse von Film und Video in der indischen Gesellschaft nieder.

(Für weitere Informationen zu diesem Thema siehe Nigg, Heinz "Community media. Video, local TV, film, and photography as tools for community communication.", Zürich, ropress:1980. Worth, Sol und John Adair, "Through Navajo Eyes". Indiana University Press:1972)

Das Kayapo Projekt

von Sylvia Huggel und Ruth Wolfensberger

■ Im Sommer 1990 verbrachte Terence Turner sechs Wochen in Brasilien, um mit den Kayapo eine Video-Selbstdokumentation vorzubereiten. Zu diesem Zeitpunkt hatten bereits einige Kayapo gelernt, mit der Kamera umzugehen. Die Kayapo Brasiliens (ge-Sprachfamilie, ca. 2 600 Personen leben in sechs verschiedenen Ethnien vor allem im Gebiet des Xingu im ostbrasilianischen Bergland) sind in den letzten Jahren durch ihren bemerkenswert kühnen und erfolgreichen Kampf um ihr Land und ihre Rechte bekannt geworden. Audio-visuelle Medien spielten eine zentrale Rolle in den Aktio-

Kayapo in Brasilien

nen der Kayapo - nicht nur in der üblichen Form von Filmen und Videos, die brasilianische und andere Fernsehcrews aufnahmen, sondern vor allem in Form von Video- und Tonbanddokumenten, die die Kayapo selbst aufzeichneten.

Für Terence Turner ist dies Anlaß, den Wert der audio-visuellen Medien für die Kayapo-Kultur und -Politik, aber auch für die ethnologische Theorie und Praxis zu diskutieren. Die Kayapo unterteilen sich heute in 14 verschiedene Gruppen (communities), verstreut über ein Gebiet von etwa der Größe Englands.

Einige von ihnen stehen seit 40-50 Jahren "in friedlichem Kontakt mit den Brasilianern", was ihnen das gleiche katastrophale Angebot von Epedemien, Landverlust und Abhängigkeit brachte, wie es auch andere amazonische Gruppen erlebten. Die Kayapo aber, sagt Turner, konnten ihre eigenen sozialen Institutionen und Zeremonien erhalten und lernten gleichzeitig mit neuen Technologien umzugehen. Sie kämpften um ihr Land und gewannen an Selbstbewußtsein. In dieser Zeit besuchten verschiedene EthnologInnen, JournalistInnen und andere Außenstehende die Kayapo. Sie wurden so vertraut mit Fotografie, Film, Tonband, Radio und Video. Schon 1970 besaßen die Kayapo einige Kassettenrekorder und nutzten sie, um ihre Zeremonien aufzunehmen oder Nachrichten von Dorf zu Dorf zu schicken.

1985 hatte eine Gruppe brasilianischer Forscher (u.a. Monica Feitosa und Renato Pereira) damit begonnen, einige Kayapo aus Gorotire und Mentuktire in der Handhabung von Videokameras zu instruieren. Als erste lernten Nhakaykep, eine junge Frau, und Kinhiabeti, ein junger Mann, mit Video umzugehen. Sie erhielten für ihren Ort eine Videokamera, einen Videorekorder und einen Monitor und lehrten andere Kayapo, z.B. Mokuka von A' ukre, den Umgang mit Video.

Als Turner 1987 mit einem Granada TV- Team einen Film für die Reihe 'Disappearing World' drehte, gab er den Kayapo als Gegenleistung für ihre Kooperation ein weiteres Video-Set; 1989, während des zweiten Teils der Dreharbeiten, "bezahlte" Turner mit einer weiteren Kamera und einer Unzahl von Videobändern und Batterien.

Mittlerweile gibt es unter den Kayapo mehrere Videoexperten (-innen?), die einerseits das Medium einsetzen, um genaue Dokumentationen von Ritualen und Zeremonien aufzuzeichnen, d.h. Wissen zu dokumentieren und festzuhalten, andererseits demonstrieren sie damit auch die perfekte Beherrschung eine der wichtigsten westlichen Technologien. In diesem Spannungsbereich, sagt Turner, analysieren und konstruieren die Kayapo ihre Kultur und Identität (...) und erreichen einen Modus Vivendi mit der brasilianischen Gesellschaft.

Ein weiterer Teil des Videoprojektes war die Einrichtung eines Schnittplatzes, den die Kayapo selbst benutzen konnten. Die Lagerung der Videobänder war unter den klimatischen Verhältnissen im Regenwald außerst schwierig. Es drängte sich auf, auch ein klimatisiertes Videoarchiv einzurichten. 1990 konnte mit Unterstützung der Spencer Foundation im Centro de Trabalho Indeginista in Sao Paulo das Archiv und der Schnittplatz eingerichtet werden. Die Kayapo wurden mit der Technik vertraut gemacht, aber möglichst wenig bei ihrer Arbeit beeinflußt. Seit 1992 wurde auch ein tragbares Hi-8 Schnittgerät angeschafft.

PEACE BETWEEN CHIEFS

Kamera & Schnitt: Tamok - Mitglied des Kayapo-Projektes
Brasilien 1992 / Video
OmeU / 23 min

■ Die Kontroverse zweier führender Kayapo Häuptlinge wird bei einem Treffen der Führer in dem Dorf A'ukre beigelegt: durch einen formalisierten und doch ironischen Disput zwischen den Kayapoführern und den zu Besuch weilenden brasilianischen Beamten, sowie verschiedener Tanzzeremonien.

WOMEN'S CEREMONY

Kamera & Schnitt: Tamok - Mitglied des Kayapo-Projektes
Brasilien 1991 / Video
OmeU / 30 min

■ Eine außergewöhnliche Zeremonie, die Frauen anläßlich der Verleihung von Ehrennamen an kleine Mädchen in dem Kayapo-Dorf Kubenkakre durchführen.

Kamera und Schnitt dieses Videos offenbaren eindringlich den Zusammenhang zwischen dem Ritual und seiner filmischen Umsetzung.

Indianer in Alaska

HITTING STICKS - HEALING HEARTS

Regie & Schnitt: Curt Madison; Kamera: Tim Olsen; Ton Vern Irvine
USA 1992 / Betacam
engl.OF / 58 min

■ Der Film handelt von Tod, Trauer, Liebe, Gemeinschaft, Musik und Tradition. Er liefert einen tiefen Einblick in das Wesen eines Gedächtnis-Potlatch-Festes bei den Athabasken - Indianern in Alaska -, das zu Ehren eines ertrunkenen jungen Mannes abgehalten wird. Zwei Jahre lang haben seine Hinterbliebenen und Freunde gejagt, heilige Lieder komponiert, genäht und Elchleder mit Perlen verziert. Alles wurde für diese Zeremonie vorbereitet,

Willkommenstanz in Minto

die die bedeutsamste religiöse Zeremonie in Inneralaska ist. Sie ist zugleich ein Neubeginn, eine Reinigung des Geistes und ein Abgleichen alter Schulden. Diejenigen, die einen Gedächtnis-Potlatch veranstalten, sagen, es gäbe nichts Vergleichbares.

Dieser Film wurde auf Wunsch der Dorfältesten von Minto gedreht und ist in enger Kooperation entstanden.

SONGS IN MINTO LIFE

Regie: Curt Madison
USA 1986 / U-Matic
OmeU / 30 min

■ SONGS IN MINTO LIFE ist das erste von drei Videos, die Curt Madison in Zusammenarbeit mit einer kleinen Athabasken-Gemeinschaft am Tanana-Fluß im Inneren Alaskas produziert hat.

Dieser faszinierende Film dokumentiert zum ersten Mal die Sprache der Tanana-Athabasken und zeigt, welche zentrale Rolle deren Gesänge im täglichen Leben spielen. Das Leben dieser Gruppe ist eng mit der sie umgebenden Natur verwoben. Ihre Ernährung stützt sich fast ausschließlich auf Jagd und Fischfang. Nach der Tanana-Tradition sind die meisten Jagdlieder den Menschen von den Jagdtieren selbst in Träumen übermittelt worden.

Durch ihr Singen kann das Jagdglück beeinflußt werden. Andere Lieder sind Gedenkgesänge für berühmte Jäger, es gibt aber auch solche, die nichts mit der Jagd zu tun haben. Sie können moralische Anweisungen geben, an wichtige Begebenheiten erinnern oder die Verstorbenen ehren. Mit Alltags- und Interviewszenen und der Dokumentation von Gesängen gelingt es dem Video, das auch humorvolle Naturverständnis und Traditionsbewußtsein der Athabasken zu vermitteln.

Indien

A ZENANA: SCENES AND RECOLLECTIONS

Regie: Jayasinhji Jhala & Roger Scandall
Indien 1982 / 16 mm
engl Fassung / 36 min

■ In indischen Palästen liegen die Frauengemächer, Zenana genannt, in den unzugänglichsten Flügeln. Bis vor kurzem lebten die zum Palast gehörenden Frauen hinter abschirmenden Mauern und bronzenen Toren, die des nachts verriegelt wurden.

Der Film erzählt vom Leben der Frauen in Dhrangadra im nördlichen Indien, dem Sitz und Machtzentrum der Jhala Rajputs seit dem 11. Jahrhundert bis 1947. Der Film stützt sich auf Lieder, Tänze und Geschichten, welche die Frauen erzählen. Eine der Hauptfiguren ist die Maharani selbst, die Mutter des Filmemachers. Sie und die anderen stellen Überlegungen an zur traditionellen Frauenrolle, zu ihrem früheren Eingeschlossensein, der Purdah, und zum Ideal der weiblichen Reinheit und inneren Stärke. Die Maharani selbst hat die Purdah 1967 verlassen, um ihren Gatten im Wahlkampf um ein Regierungsmandat zu unterstützen.

Der Film zeichnet nicht nur ein sehr persönliches Bild einer ethnographisch und historisch interessanten Institution, sondern wirft auch die Frage auf, welche Konsequenzen es für einen Filmemacher haben kann, wenn er seine eigene Familie dreht und mit ihr zusammenarbeitet.

WHOSE PAINTINGS?

Regie: Jayasinhij Jhala & Rajkumari Roy
USA 1995 / Super VHS
engl Fassung / 45 min

■ WHOSE PAINTINGS? ist eine ethnographische Dokumentation einer Begegnung und Konversation zwischen Alwin Belak, einem amerikanischen Kunstsammler russisch-jüdischer Abstammung, der sich auf das Sammeln von Rajput-Miniaturen aus Indien spezialisiert hat, und Jayasinhij Jhala, einem - indischen 'Visual Anthropologist' aus Rajasthan, der an der Temple Universität in Philadelphia lehrt.

Teils Konfrontation, teils Zusammenarbeit, zeigt diese gemeinsame Betrachtung der Malereien in einem Appartement der Oberschicht in Philadelphia die unterschiedlichen Standpunkte, welche die beiden Protagonisten in ihrer Haltung zu diesen kulturellen Schätzen einnehmen. Die Ansichten der beiden ergänzen sich nur teilweise, oft reden sie aneinander vorbei. Diese Dynamik liefert spannende Informationen und Einsichten in so unterschiedliche Gebiete wie Kunsthandel, Kultur und Ästhetik der Rajputen und deren Geschichte. Der Diskurs wirft aber auch Fragen zur Problematik des kulturellen Erbes auf. Welches sind die Rechte und Pflichten gegenüber Individuen, Gemeinschaft, Nation und der Welt als Ganzes im Bezug auf Kunsttraditionen, deren Wert und Besitz?

Durch das Fenster dieser ganz speziellen Begegnung führt das Video die Zuschauer zu Fragen über Sammeln, Teilen, Schützen, Restaurieren, Veröffentlichen, Vermarkten und Besitzen von Objekten, deren Bedeutung eine andere war in der Kultur, in der sie geschaffen wurden, als in der, in der sie heute zu finden sind.

(Jayasinhji Jhala)

Einzelfilme

TRANSATLANTIK

Regie und Drehbuch: Hans-Ulrich Schlumpf; Kamera: Pio Corradi; Schnitt: Fee Liechti; Ton: Hans Künzi; Musik: Baden Powell
Schweiz 1983 / 35 mm
OmU / 108 min
Verleih: Filmcooperative Zürich, Pf 172, CH-8031 Zürich, Tel. 0041-1-2718800, Fax 2718038

■ Auf einer Linienfahrt des Ozeandampfers 'Eugenio C.' von Genua nach Rio de Janeiro lernt der Zürcher Ethnologe Roger Wiedmer die Brasilianerin Zaira Gelbert kennen. Er steckt in einer Lebenskrise und ist ausgebrochen aus seiner beengenden Umgebung. Er will die von Claude Lévy-Strauss in den 'Tristes Tropiques' beschriebene Reise zu den Indianern Amazoniens nach rund vierzig Jahren wiederholen und beginnt mit dem ersten Kapitel: 'La fin des voyages'. Zaira Gelbert kehrt nach einem zweijährigen Europa-Aufenthalt zu ihren Wurzeln in ihre Heimat zurück.

Die Liebesgeschichte zwischen den beiden - die die elf Tage der Überfahrt währte - wird zum Dialog zwischen zwei Kulturen. Die Begegnung mit Zaira öffnet Wiedmer die Augen, jetzt nimmt er wahr: das Meer, das Schiff und vor allem die Passagiere mit ihren Geschichten. Er begegnet Emigranten, Poeten, Erstklasse-Passagieren, Touristen, Arbeitern, Priestern. Ein blinder Passagier - ebenfalls Schweizer - geht ihm zunächst recht auf die Nerven. Am meisten berührt Roger die Begegnung mit seinem Spiegelbild José, einem argentinischen Ethnologen, der aus gelebter Erfahrung vom Sterben der Indianer in den Wäldern Lateinamerikas berichtet.

GBANGA TITA

Regie, Buch & Schnitt: Thierry Knauff; Kamera: Michel Baudour und A.M. Meert; Darsteller: Lenge Baka, Märchenerzähler;
Belgien 1994 / 35mm
OmeU / 7min
Verleih: Productions du Sablier, 15 av. de la Grande Boucle, B-1420 Braine L'Alleud; Tel. +02-354 40 11 Fax: +02-354 28 59

■ Der Film von Thierry Knauff erzählt von Lengé, einem Baka Pygmäen und Märchenerzähler seines Volkes, das im Regenwald des südostlichen Kameruns lebt.

Sieben Minuten lang filmt die Kamera wie in Schwerelosigkeit und in einer zugleich respektvollen und teilnehmenden Entfernung den leicht schwingenden Körper und das Gesicht des alten Mannes. Lengé kennt die Geschichten vom Beginn der Welt; die monotonen Lieder von Tibala, dem weißen Elefanten, von legendären Schildkröten, vom Vogel Fofolo, den er nach Sonnenstrahlen hat jagen sehen. Aus der Tiefe vergangener Zeitalter beschwören Lengés Gesicht und Stimme den Gott der Kalebasse – Gbanga-Tita – herauf.

Lengés Märchen ist eine Reise, eine magische und ruhige Trift auf einem Fluß, von dessen Ufer ihm manchmal rauhe Chöre antworten - unsichtbar, wie ein Echo der Welt. Die scheinbare Einfachheit deses Filmes trügt. Seine statische Einstellung, deren Schönheit ein sehr gelungen belichtetes Schwarzweiß verstärkt, wird von unmerklichem Zittern durchlaufen. Die Phrase des Erzählers, aus der Tiefe der Seele und des Kontinents, stimmt mit der visuellen Sichtweise des Filmemachers überein, klar und gelassen.

Durch den letzten Zwischentext von GBANGA-TITA erfahren wir, daß Lengé kurz nach den Dreharbeiten gestorben ist. Er war der letzte Erzähler in diesem Teil des Waldes.

JAGUAR UND REGEN

Eine Fahrt auf dem Rio Negro

Regie & Buch: Herbert Brödl; Kamera: Volker Tittel; Schnitt: Margot Neubert-Marić; mit Marlene Mendes, Pedro Garcia, Francisco Fontes, Sabino Dias, Firmino Gonçalves u.a.
BRD 1993 / 16 mm
DF / 92 min
Verleih: Baumhaus Film, Paul-Nevermann-Platz 1, D-22765 Hamburg, Tel. 040 - 380 03 20, Fax 389 87 82

■ Theodor Koch-Grünberg unternimmt Anfang unseres Jahrhunderts mehrere Reisen nach Brasilien und verbringt viele Jahre unter den Indianern Amazoniens. Er hat den Wunsch nach persönlichem Erleben und einer Erweiterung seines Horizonts, schreibt und fotografiert.

Ein Indianer läßt den Jaguar mit dem Regen sprechen. In seiner Vorstellung verknüpft er Heroen, Menschen, Tiere, Pflanzen und Steine. Koch-Grünberg sammelt diese Mythen der Indianer, mit denen er sich sein Leben lang verbunden fühlt.

1903 fährt er von Manaus an den Oberlauf des Rio Negro zum Äquator. Das Gebiet, in dem er zwei Jahre lebt, sieht auf der Landkarte wie ein Hundekopf aus, ist so groß wie Deutschland und grenzt an Kolumbien: ein Land aus Wasser und Wald.

Von dort kommen die Indios Pedro, Chico, Sabino, Firmino und Marlene, Passagiere des Schiffes 'Ana Paula', das 1993 von Manaus aus denselben Weg wie Koch-Grünberg nimmt. Sie fahren nach Hause. Drei Wochen wird ihre Reise dauern, zuerst auf diesem Schiff, dann mit einem Boot und schließlich im Kanu; Tage unter der Äquatorsonne und Regengüsse, Nächte unter dem Kreuz des Südens.

"1903 und 1993: verknüpfen, was Koch-Grünberg gesehen hat, mit dem, was die Reisenden auf der 'Ana Paula' sehen und erleben, vergangene und heutige Schicksale, Gedächtnis und Gegenwart, ein Austausch von Blicken, Augenspiel auf der Fahrt im Kosmos Amazonien." *(Herbert Brödl)*

OUR WAY OF LOVING

(Unsere Art zu lieben)

Regie: Joanna Head & Jean Lydall; Ethnologie: Jean Lydall; Kamera: Graham Johnston
UK 1994 / 16 mm
OmeU / 60 min
Verleih: 'Under the sun' BBC2-TV; Whiteladies Road, Bristol BS8 2LR, UK

■ Mit dem Film OUR WAY OF LOVING stellen die beiden Autorinnen den dritten Film ihrer Trilogie vor, die für der BBC-Reihe 'Under the sun' produziert wurde. Aufgenommen im südlichen Äthiopien, wurde in THE WOMEN WHO SMILE das Leben von Frauen aus dem Blickwinkel dreier Hamarfrauen geschildert. Im zwei-

ten Film TWO GIRLS GO HUNTING heiraten zwei Mädchen, die ihre zukünftigen Ehemänner nicht kennen.

Der neueste Film schildert, wie das Eheleben für eines dieser drei Mädchen, Duka, und ihren Mann Sago aussieht. Als junge Frau und Mutter einer kleinen Tochter ist Dukas Leben auf die häusliche Lebenssphäre begrenzt. Traditionell ist sie nicht nur ihrem Mann, sondern auch ihrer Schwiegermutter zu Gehorsam verpflichtet. Ihr Mann Sago ist sein eigener Herr und kann sich frei bewegen, jedoch ist er als Haushaltsvorstand einer Familie für die Wahrnehmung aller nichthäuslichen Angelegenheiten verantwortlich.

Duka und Sago kommentieren TWO GIRLS GO HUNTING, während sie sich das erste Mal im Film sehen. Weitere Ereignisse folgen: Sago geht zum Markt; eine Gruppe der Schwiegerfamilie kommt, um den Brautpreis einzufordern; Sagos Großmutter stirbt und wird feuerbestattet; Duka und Sago nehmen an Initiationsfeierlichkeiten teil, bei der eine rituelle Auspeitschung von Duka stattfindet.

THE TENTH DANCER

(Die zehnte Tänzerin)

Regie & Buch: Sally Ingleton; Kamera: Jenny Meany; Schnitt: Ken Sallows; Musik: Paul Schutze; Produktion: Sally Ingleton, Denise Patience
Australien 1993 / 16mm
OmeU / 52 min
Verleih: Singing Nomads Productions; 32 Jackson Street, Northcote Victoria 3070, Australien; Tel. +61 - 3 - 482 1990; Fax 482 3935

■ Unter dem Regime Pol Pots wurden 90% der KünstlerInnen Kambodschas ermordet, darunter fast alle klassischen Tänzerinnen des königlichen Hofballets.

Nur jede zehnte überlebte.

Der Film erzählt die Geschichte der "Zehnten Tänzerin". Nachdem Pol Pot entmachtet wurde, kehrte Em Theay nach Pnom Penh zurück, um als Lehrerin die Nationale Tanzcompagnie wieder aufzubauen. Sie trifft auf Sok Chea, eine ihrer

früheren Schülerinnen, die sie zu einer der Haupttänzerinnen aufbildet. Der Film thematisiert auch die Beziehung zwischen Lehrerin und Schülerin. Beide leiden immer noch an der Erinnerung an die 'killing fields' des Pol Pot Regimes. Der Film ist ein Gewebe aus Vergangenheit und Gegenwart, Erinnerung und Traum, und enthüllt eine Geschichte über das Überleben und die Bewahrung menschlicher Würde.

Die Regisseurin begleitet Em Theay bei den Vorbereitungen der Tänzerinnen für die kambodschanischen Neujahrsfeiern, die Zeit, den Göttern und Ahnen zu danken.

Sally Ingleton arbeitet seit 1984 als unabhängige Filmemacherin und Produzentin ihrer Filme. Sie realisierte Dokumentarfilme für das australische Fernsehen und IMPARJA TV (Aboriginal TV) u.a. über chinesische 'boat people' (THE ISABELLAS), umherziehende show boxing-Familien (SHOWMEN) und philippinische und thailändische Minderheiten in Australien (FOR BETTER FOR WORSE, BUDDHA WISH ME LUCK, MAYDAY).

LE ROI, LA VACHE ET LE BANANIER

(Der König, die Kuh und der Bananenbaum)

Regie: Mweze Ngangura; Kamera: Jean-Louis Penez; Schnitt: Marie-Hélène Mora
Belgien/Zaire 1994 / 16mm
OmfU / 60min
Verleih: Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles (CBA); 18 rue Jospeh II, 1040 Bruxelles; Tel. +32 - 2-218 40 80, Fax +32 - 2-217 91 97

■ Mweze Ngangura führt uns in seine Heimat, das Königreich Ngweshe, im östlichen Zaire gelegen. In dieser Region der großen Seen sind die äußeren Zeichen des Reichtums die Zahl der Kühe und die Größe der Bananenplantagen.

Der Filmemacher läßt zwei wichtige Zeugen zu Wort kommen. Der König, Mwami Pierre Ndatabaye Weza III, zeichnet den Alltag dieses traditionellen afri-

kanischen Königreiches und dessen Konfrontation mit dem modernen Leben nach. Der Märchenerzähler Makura beschreibt die zahlreichen Mythen, die sich um Kühe und Bananen ranken. Er ist der Hüter der Bashi-Kultur und des kollektiven Gedächtnisses und vermittelt den Kindern die Sprichwörter, Bräuche und Mythologien.

Wie schaffen es die Bashi, Kolonisierung, Unabhängigkeit und Fortschritt mit ihrer eigenen Geschichte in Einklang zu bringen?

Außerdem beleuchtet der Film die dramatischen Ereignisse im Nachbarland Rwanda: Ein Wahrsager kündigt Katastrophen in den angrenzenden Nachbarländern an.

LA NUIT DES INDIENS PUMÉ

(Die Nacht der Pumé-Indianer)

Regie: Jean Paul Colleyn & Catherine de Clippel; Ethnologie: Gemma Orobitg; Buch: Marc Augé & Daisy Barreto; Kamera: Peter Chapell; Ton: Patrick van Loo; Schnitt: Evelyne Bertiau

Belgien/Frankreich 1993 / 16 mm

OmfU / 70 min

Verleih: Acmé-films, 10 rue Jean-Pierre Timbaud, F-75011 Paris

■ Seit Ende der 50er Jahre wurden die Pumé-Yaruro in dem Ort Riecito angesiedelt. Einige Beamte sind damit beauftragt, sie in das »nationale Leben zu integrieren«. Aber die kreolischen Viehzüchter sind im Besitz des Bodens. Die Pumé leben mehr schlecht als recht von ein wenig Kleinhandel und der Arbeit in den Plantagen.

Während in Europa der exotische Mythos des »reinen« amazonischen Indianers - weit weg von industrieller Umweltverschmutzung und in Symbiose mit der Natur lebend - ein ideales Bild von ihm vermittelt, integrieren die Pumé-Indianer in Venezuela durchaus Flugzeuge, Lastwagen und andere Symbole der Moderne in ihre Träume über den Jaguar und die Geister in der Natur.

Fast jede Nacht, angeleitet von den Schamanen, nehmen die Pumé Kontakt mit den Mächten »aus der anderen Welt« auf. Während ihrer nächtlichen Zeremonien, singen sie gemeinsam und machen so ihre Reisen in eine Welt, in der Tradition und Moderne eng miteinander verflochten sind.

METAAL EN MELANCHOLIE

(Metall und Melancholie)

Regie: Heddy Honigmann; Buch: Heddy Honigmann und Peter Delpeut; Kamera: Stef Tidjink; Ton: Piotr van Dijk; Niederlande 1993 / 16mm OmU / 80 min

Produktion: Fortuna Films Postbus 15134, Prinsengracht 770, 1017 LE Amsterdam; Tel. +31-20-63 88 199, Fax +31-20-63 801 49

■ Verrostete klapprige Taxis verschiedener Größen und Farben durchstreifen Lima. Am Steuer sitzen Lehrer, Schauspieler, Ökonomen, Geheimdienstagenten und Putzfrauen. In der Hauptstadt Perus kann sich jeder für ein paar centavos das Schild mit dem magischen Wort 'Taxi' kaufen, es auf die Windschutzscheibe kleben und sich mit seinem alten Auto in den verrückten Verkehr der Siebenmillionenstadt werfen; einer Metropole zwischen Verrücktheit und Hoffnungslosigkeit, wo bis auf die Autos nichts mehr funktioniert! Die Konkurrenz ist knallhart, der Lohn kümmerlich, aber immer noch besser als die lächerlich niedrigen Beamtengehälter. Jeder Taxibesitzer pflegt eifersüchtig sein Fahrzeug; jeder hat sich unfehlbare Tricks ausgedacht, um es zu schützen.

In zahlreichen Anekdoten erzählen diese Überlebenskünstler vom wachsenden sozialen Chaos Limas. Hinter jeder Persönlichkeit verbirgt sich eine tragikomische Geschichte: »Ein spanischer Poet

hat gesagt, Peru bestünde aus Metall und Melancholie; Metall, weil die Leiden und die Armut uns die Härte des Metalls gegeben haben; Melancholie, weil wir auch weich sind und uns nach der Vergangenheit sehnen«.

NGOR, L'ESPRIT DES LIEUX

(Ngor, der Geist der Orte)

Regie: Samba Felix Ndiaye; Kamera: Long Lev, Bara Diokhane; Schnitt: Jean-Pierre Sanchez; Senegal / Frankreich 1994 / 35mm OmfU / 91 min

Verleih: KS Visions, 20 rue d'Aumale, F-75009 Paris, Tel. +33-1-42 80 69 57, Fax +33-1-42 80 19 15

■ »Die urbane Entwicklung Dakars seit dem Ende des zweiten Weltkriegs bis zur Unabhängigkeit des Landes 1960 hat die alten Viertel der Stadt vollkommen umstrukturiert. Diese galoppierende Entwicklung hat nahezu alle alten Stadtteile

(Medina, Ouakam, Yoff...), die von den Lebu (...) bewohnt sind, geschluckt. Die Lebu, die Begründer Dakars, sind die ersten Opfer dieser Urbanisierungspolitik. Ngor ist das einzig verbliebene intakte Dorf, das sich gegen das Stadtplanungsprojekt, dank der stabilen sozialen Organisation der Lebu, gewehrt hat. Der Film ist eine Chronik, die uns in das Alltagsleben der Bewohner Ngors eintauchen läßt. Er enthüllt uns einige Geheimnisse ihres hartnäckigen Widerstands...«
(S.F. Ndiaye).

THE OTHER SHORE

(Die andere Küste)

Regie: Mikael Wiström; Kamera: Peter Östlund
Schweden 1992 / 35mm
OmeU / 85 min
Verleih: Svenska Institutet, PO Box 7434, S-10391 Stockholm; Tel. +46-8-7892174, Fax 207248

■ Vor 17 Jahren hat der Fotograf aus Schweden die Familie, als er eine Dokumentation über ihre Arbeit auf einer Mülldeponie in Lima recherchierte, kennengelernt. Sie wurden zu Freunden, und kurz vor seiner Rückkehr nach Europa nahm er das Angebot, die Patenschaft für ihre kleine Tochter zu übernehmen an.
In all den Jahren ist der Fotograf nie nach Peru zurückgekehrt und hat nur sporadisch geschrieben. Er entschließt sich, nach Peru zu reisen und sein Patenkind zu suchen.

Es ist ein ungewöhnliches Wiedersehen. Die Familie und seine Patentochter erwarten ihn als Verheißung einer besseren Welt, und obwohl immer noch ein freundschaftliches Verhältnis besteht, wird dieses bald einer Prüfung unterworfen. Es geht um die Intentionen des reichen Europäers: Inwieweit verbirgt sich hinter seinen wohlwollenden Absichten nicht doch gönnerhaftes Verhalten?

Yang Guanghai und der chinesische ethnographische Dokumentarfilm

Einige persönliche Eindrücke von Karsten Krüger

■ Ich erinnere mich noch genau, als wäre es gestern gewesen. Es war im Mai 1989, ich kam gerade von einer Reise in den Südwesten Chinas, in die Provinz Yunnan, zurück nach Göttingen und erhielt einen Anruf eines befreundeten Ethnologen. Ob ich denn wisse, daß Chinesen zum 'Film Forum' nach Freiburg kämen, um dort alte ethnographische Filme zu zeigen. "Zum ersten Mal überhaupt für ein westliches Publikum!". Natürlich wußte ich dies nicht, aber nach dieser Nachricht war ich wie elektrisiert. Ich kannte die fraglichen Filme noch aus meiner Zeit in China Anfang der 80er Jahre und wenn diese Information wirklich wahr sein sollte, so wäre sie eine kleine Sensation. Diese Filme nämlich, die sämtlich in der Zeit von 1956/57 bis zum Ausbruch der Kulturrevolution 1966 in der VR China gedreht worden waren, wurden noch niemals in der Öffentlichkeit, nicht einmal in der chinesischen, gezeigt. Nur ausgewählte Forscher hatten Zugang zu diesen Filmmaterialien und nur bestimmte Politiker, die sich mit "Nationa-

litätenfragen" beschäftigen, konnten diese Filme sehen. Jahrzehnte wurden sie in Giftschränken versteckt gehalten.

Wir von der AG Film der DGV hatten ein zweitägiges Treffen organisiert, das wie das 'Film Forum Freiburg' ebenfalls im 'Alten Wiehrebahnhof' stattfand. Auf diesem Treffen lernte ich die dreiköpfige chinesische Delegation kennen. Ihr "Anführer" war der schillernde Feng Youli, der Herausgeber der Zeitschrift "China Screen". Als Halb-Chinese und Russe hatte er eine Sonderstellung inne. Diese wurde noch durch den Umstand verstärkt, daß er in den 30er Jahren in Beijing auf die deutsche Schule ging und zusammen mit Peer Fischer, der später deutscher Botschafter in China wurde, die Schulbank drückte. Mit ihm waren Xin Yinyi, ein junger Filmemacher aus Beijing, der einen Film in Tibet gedreht hatte, und Yang Guanghai in Freiburg. Yang Guanghai ist Bai d.h. eigentlich spricht er eine tibeto-birmanische Sprache. Sein Geburtsort liegt in der Provinz Yunnan, in der Nähe der Stadt Dali am Er-Hai See, einem der traditionellen Siedlungsgebiete der Bai. Die Bai gelten jedoch in China als weitgehend sinisiert. Viele sprechen Chinesisch und haben auch einige der Sitten und Gebräuche der Han-Chinesen angenommen.

In den beiden Tagen des Treffens zeigte Yang drei seiner frühen Filme. Es waren Filme über die Wa, die Kucong und die Li von der Insel Hainan. Da die offiziell vorgesehen Dolmetscherin aus irgendwelchen Gründen ausfiel, hatte ich das Glück und die Ehre, die Filmkommentare in einer Zusammenfassung ins Deutsche zu übersetzen.

Film Forum Freiburg 1989:
Delegation aus China

Im Anschluß an die Vorführungen machten wir dann gemeinsam mit Rolf Husmann Pläne, wie man die Anwesenheit Yangs in Deutschland nutzen könnte, um die Kontakte zu vertiefen und um zu überlegen, welche Projekte man gemeinsam anpacken sollte.

Es wurde die Idee geboren, die drei Chinesen zu einem Besuch nach Göttingen an das IWF einzuladen. Im Anschluß daran würde ich sie dann noch weiter nach Berlin begleiten, wo am Haus der Kulturen der Welt ebenfalls Vorführungen der Filme eingeplant waren.

In Göttingen wurde dann gemeinsam das Projekt "The Chinese Historical Ethnographic Film Series" aus der Taufe gehoben. 12 ethnographische Filme sollten vom Beijinger Institute of Nationality Studies für eine Re-edierung und Veröffentlichung im Westen zur Verfügung gestellt werden. Es dauerte jedoch noch einmal 3 Jahre, bis nach mehrmaligen gegenseitigen Besuchen der entsprechenden Institutsvertreter 1992 ein Vertrag über die Übernahme dieser Filme und ihre Veröffentlichung in Europa abgeschlossen werden konnte.

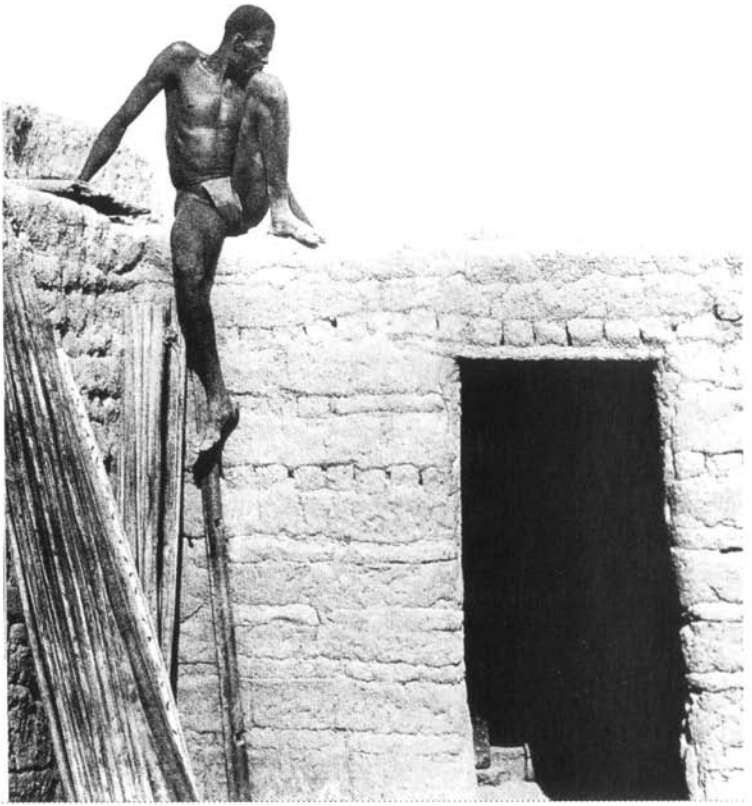
Mittlerweile haben wir in Göttingen die ersten 4 Filme über die Naxi, Mosuo, Dulong und Oroqen fertiggestellt, so daß sie dieses Jahr noch in den IWF- Verleih gehen werden. Weitere Film-Veröffentlichungen werden in diesem Jahr folgen, so daß nächstes Jahr die Reihe komplett vorliegen wird. Ein großer Erfolg, geboren während mehrerer intensiver Gespräche in Freiburg im sonnigen Mai 1989!

Mittlerweile sind die Kontakte zwischen dem IWF und dem Institute of Nationality Studies so eng, daß beide Institute sich entschlossen haben, als zweiten

Schritt in ihrer gemeinsamen Kooperation eine Internationale Tagung zum Thema 'Visuelle Anthropologie' im April 1995 in Beijing zu organisieren. Dies ist die erste internationale Veranstaltung dieser Art in China. Eine chinesische 'Gesellschaft für Visuelle Anthropologie' wird vom Institute of Nationality Studies gemeinsam mit anderen Instituten, die ebenfalls verstärkt im Filmbereich arbeiten möchten, gegründet werden. Natürlich wird Yang Guanghai, als Pionier des ethnographischen Films in China, der allein von den in den 50er und 60er Jahren produzierten 20 Filmen bei mehr als der Hälfte entweder als Kameramann oder Regisseur direkt beteiligt war, Ehrenvorsitzender werden.

Im Juli 1995 wird Yang Guanghai zu einem vierwöchigen Besuch am IWF in Göttingen erwartet. Wir werden unsere über die Jahre geführten Gespräche in Beijing und anderswo in China, dann hier weiterführen und vertiefen können. Es ist eine wirkliche Freundschaft enstanden, und ich betrachte es als große Ehre, daß mich Yang Guanghai zum Herausgeber seiner Biographie erkoren hat. Es werden hoffentlich noch viele gemeinsame interessante Arbeiten vor uns liegen, solange Yang die Kamera nicht aus der Hand legt (er hat sie in den letzten Jahren nur gegen eine Videokamera ausgetauscht), und andere jüngere chinesische Ethnologen/-innen und Filmemacher/-innen in seine Fußstapfen treten.

Es wäre eine gute Gelegenheit und eine einmalige Chance, das, was in Freiburg 1989 begann und heute in China Früchte zeigt, auch für das südliche Nachbarland Chinas, für Vietnam auf den Weg zu bringen.



Maon, Burkina Faso, 1936
(Foto: Pierre Verger)

Fotoausstellung Pierre Verger

Pierre Verger - Ein Lebenslauf
von Armgard Goo

■ "Le choix parmi les photos de Pierre Verger: un peu de sable, de terre, de chair et d'éther par delà le temps et les territoires." So bezeichnen Jean L. Pevin (Revue Noire, Paris) und Pascal M. Saint Léon (Musée de l'Elysée, Lausanne) die Fotos, die ihnen 1991 in Salvador de Bahia der fast 90-jährige Pierre Verger übergab. Es ist eine Auwahl eines Bestands von mehr als 65 000 s/w-Negativen, aufgenommen in einem Zeitraum von mehr als 50 Jahren. Eine Auswahl von 200 Aufnahmen wurde in Frankreich und der Schweiz gezeigt.

Als Sonderausstellung zum '6. Film Forum Freiburg' zeigt das Museum für Völkerkunde Freiburg rund vierzig seiner Fotografien in der Universitätsbibliothek in Freiburg.

Pierre Verger ist in Deutschland und auch in Frankreich nur wenigen bekannt, obwohl seine Arbeiten in mehreren Bildbänden publiziert wurden, die sein Freund und Förderer Paul Hartmann meistens herausgegeben hat. Geboren 1902 in einem großbürgerlichen Pariser Milieu, führte Verger bis zu seinem 30sten Lebensjahr , wie er selbst sagt, das dandyhafte Leben eines "jeune riche" - bis 1932 der Tod seiner Mutter eine Wende in seinem Leben auslöste: Er verläßt Paris und beginnt zu reisen; dabei hält er seine Eindrücke und die Menschen, denen er begegnet, auf Fotografien fest. In den nächsten drei Jahrzehnten ist die Fotografie und das Reisen sein Lebensinhalt: "Ne rien posséder, voyager, photographier." Er "durchkämmt" die Welt kreuz und quer, allein, nur spontanen Impulsen folgend. Reisen bedeutete in der Prä-Jet-Epoche lange unterwegs zu sein, sich mit Schiff, Bus, Zug, Auto, Kamel, Fahrrad oder zu Fuß fortzubewegen. Ein mühsames Unterfangen, doch war die Aufenthaltsdauer an den angestrebten oder zufällig ausgesuchten Orten dann auch proportional zu der Zeit, die es brauchte, diese Stellen zu erreichen.

Manchmal tauscht Verger seine Aufnahmen gegen Freifahrten ein, entweder bei Vertretern der französischen Regierung oder bei Transportunternehmern. So reist er 1938 in Vietnam mit Chauffeur in den Limousinen der Kolonialverwal-

tung, übernachtet aber, da er wenig Geld hat, in billigen Absteigen. Seine Bilder aus dieser Zeit zeigen sowohl die Reichen und Regierenden, als auch die arme Bevölkerung.

Ständiger Ortswechsel bestimmt sein Leben. Er kommt nach Polynesien, Nord- und Südamerika, Rußland, Korea, China, Japan, Indochina, Westindien, auf die Philippinen und zwischendurch reist er kreuz und quer durch Europa.

Tagesereignisse und "historische" Begebenheiten interessieren ihn jedoch nicht, und Zeit seines Lebens versteht er sich nicht als dokumentierender Fotojournalist oder Berichterstatter. Bindungen geht er kaum ein, er sucht die Nähe zu seinen Sujets:" Mieux découvrir pour chaque fois me sentir plus proche et mieux aimer des gens qui, a priori, ne me ressemblaient en rien."

Gelegentlich kommt er zurück nach Paris, um seine Fotos an Zeitungen zu verkaufen. Bei einem dieser Aufenthalte lernt er das Team des 'Musée d'Ethnographie' (heute Musée de l'Homme) kennen: Georges-Henri Rivère, Marcel Griaule, Germaine Dieterlen u.a., Vergers Interesse an der Ethnologie wird durch sie geweckt und läßt ihn Zeit seines Lebens nicht mehr los. Auch begegnet er Jean-Louis Barrault und Jaques Prévert, die ihn in den Kreis des sogenannten "bal nègre", die Gruppe der in Paris arbeitenden "colorés d'outre-mer", einführen.

1934 gründet er zusammen mit Kollegen die unabhängige Fotoagentur 'Alliance Photo', die bis zum Ausbruch des zweiten Weltkriegs sein Einkommen sichert und seine Reisen ermöglicht. Verger arbeitet fast immer freischaffend, feste Kontrakte oder Exklusivverträge schließt er nur in Zeiten äußerster Geldnot ab. Es ist ihm ein Greuel, sich durch Vorgaben und feste Verpflichtungen einschränken zu müssen.

Von 1939 - 1948 reist er in der westlichen Hemisphäre mit einer knapp einjährigen Unterbrechung: 1940 hatte er sich freiwillig für den Militärdienst im Senegal gemeldet und wurde der fotografischen Sektion der Kolonialregierung in Dakar zugeteilt.

Nach seiner Rückkehr nach Lateinamerika bezieht er das erste Mal seit langem einen festen Wohnsitz. Er beschäftigt sich jetzt mit den afrikanischen Einflüssen in Brasilien. Sein Interesse an diesem Thema wird von Roger Bastide (Leiter des 'Institut Français d'Afrique Noire'), gefördert. Von Bahia aus bereist Verger Süd- und Mittelamerika; er fotografiert Festivals und Zeremonien wie Samba, Codomblé und Lapoeira, sowie Volkskunst, Architektur und vor allem den Alltag der von den ibero-amerikanischen Schichten diskriminierten Schwarzen. Auf dem 'bal nègre' in Paris hatte er eine Ahnung von dieser Welt bekommen. Jetzt lernt er in Brasilien Voodoo und Can-

domblé kennen und ist fasziniert von der Lebendigkeit und schillernden Lebenskraft dieser Kulte, mit denen er sich nun langsam vertraut macht. Sehr wichtig ist für ihn die Begegnung mit zwei Voodoo-Priesterinnen: Es geschieht etwas, das er für sich bisher ablehnte, - er partizipiert und wird schließlich initiiert.

In Holländisch Guyana lernt er die Djukas, Nachkommen geflohener Ashanti-Sklaven, kennen, und stellt fest, daß ihre Dorfanlagen denen der Ashanti-Siedlungen der Goldküste ähneln, und macht Aufnahmen während einer Kromati-Zeremonie. Er beschließt, die Ursprünge dieser synkretistischen Kulte in Afrika selbst zu studieren, und erhält ein Stipendium der 'Ecole Française d'Afrique'. Vor seiner Reise erteilt ihm die Candomblé-Priesterin Dona Senhora Aufträge für sein Vorhaben, nachdem sie ihn in den Xango-Kult aufgenommen hatte.

Er hält sich danach wiederholt in Dahomey auf und wird dort in verschiedene Gemeinschaften initiiert. Dort stellte er fest, daß die Namen der in Sao Luis do Maranhao benutzten Voodoo-Gottheiten die Mitglieder, der als Sklaven nach Brasilien verschleppten königlichen Familie von Abomey bezeichnen. In Keton, von wo die Condomblé-Kulte Bahias ihren Ausgang nahmen, untersucht Verger deren Ursprungsformen.

Er erhält den Titel und Rang eines Babalawo, "Vater des Geheimnisses", und hat damit Zugang zu dem oral tradierten Wissen der Yoruba. Wegen dieser Position spielt er später in Bahia eine wichtige Rolle bei der Ausführung der Voodoo-Kulte, als Oju-Oba, dem "Auge des Königs".

Er publiziert mehrere Arbeiten, u.a. über den Orisha und Voodoo-Kult. Obwohl er der Ethnologie als wissenschaftlicher Disziplin immer sehr kritisch gegenüber steht, verfaßt er mit 64 Jahren (1966) seine Dissertation über den Sklavenhandel zwischen dem Golf von Guinea und Bahia de Todos Santas. Er wird Mitglied und dann Leiter des CNRS. Im Alter von 75 Jahren geht er als Gastprofessor an die Universität Ifé (Nigeria). Seit 1979 lebt er wieder in Bahia, wo er eine Professur an der Universität inne hat.

Im letzten Drittel seines Lebens distanzierte sich Verger zunehmend von der Fotografie und gibt sie schließlich ganz auf.

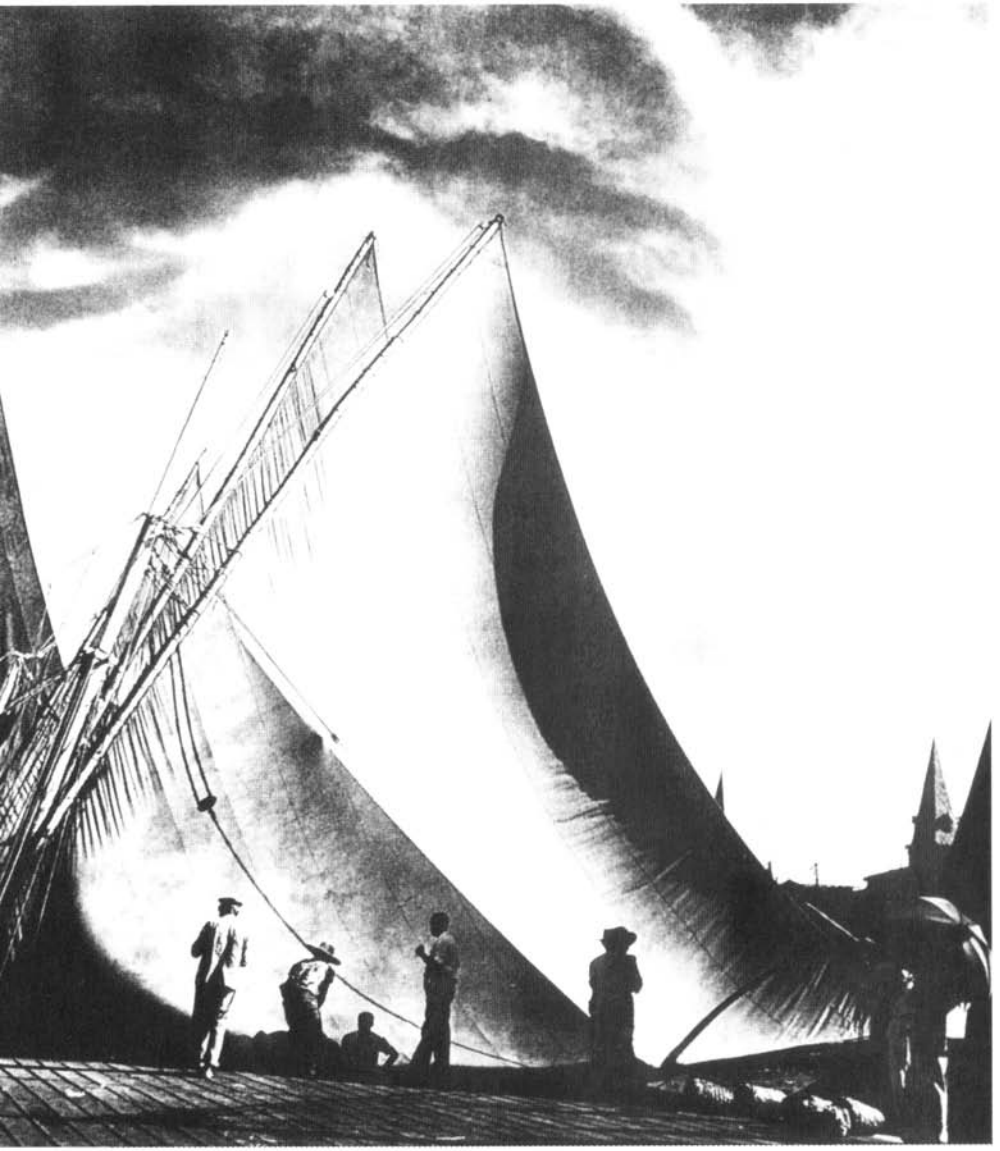
Die Rolle des Mittlers zwischen Afrika und der afro-amerikanischen Diaspora nimmt Verger sehr ernst. Neben seinen interkulturellen wissenschaftlichen Untersuchungen ist er auch Überbringer von Kenntnissen, Botschaften und symbolischen Geschenken und versucht, mit allen ihm als Einzelperson zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, die gewaltsam abgerissenen Beziehungen zwischen den beiden Kontinenten wieder herzustellen. Seinen fotografischen Arbeiten kommt

Ouidah, Bénin, 1949–54
(Foto: Pierre Verger)

dabei eine Schlüsselposition zu. Er sagt darüber:

"L'image pure provoque un émoi plus spontané que celui résultant d'un exposé soigneusement structuré s'adressant à la compréhension. Le message qu'elle transmet est directement ressenti et ne fait pas intervenir de 'savantes' explications. Nous avons (...) défini les vertus de la photographie comme éléments de fixation et de résurrection de la mémoire de moments cruciaux précis qui, sans ce témoignage, se seraient enfuis, chassés par le flot mouvant des impressions successives qui nous assaillent sans trêve au cours de notre existence. Nous étions d'accord pour définir la photographie dans les termes suivants: La photographie permet de voir ce qu'on n'a pas le temps de voir, car elle fixe. De plus, elle mémorise, elle est mémoire."

Die Fotografien von Pierre Verger sind vom 18. Mai - 9. Juni 1995 in der Universitätsbibliothek Freiburg ausgestellt.



Belem, Brazil, 1947 (Foto: Pierre Verger)

Martinique, 1936 (Foto: Pierre Verger)

Zehn Jahre 'Film Forum Freiburg'

Fotos von Jo Walker

■ Anläßlich des 10-jährigen Jubiläums des 'Film Forum Freiburg' stellen wir in Zusammenarbeit mit der 'freien künstlergruppe freiburg' Fotografien von Jo Walker, Freiburg, in der Galerie im 'Alten Wiehrebahnhof' aus. Walker hat alle fünf bisherigen Foren mit der Kamera begleitet. Dabei enstanden "Stimmungsbilder" von Publikum und Gästen, sowie zahlreiche Porträtaufnahmen von FilmemacherInnen und EthnologInnen aus aller Welt.

Jo Walker zu seiner Arbeit: "Fotografieren entsteht für mich immer aus einer Position teilnehmenden Beobachtens; die Fotos sind Dokumentation subjektiver Wahrnehmung - meine Sicht auf die Welt, meine Beziehung zu den Menschen und Dingen. Ihre Objektivierung erfahren die Fotografien durch die Betrachtung und Interpretation Anderer.

Gleichzeitig versuche ich über die reine Darstellung des WAS hinaus, die Dokumentation des Augenblicks, ein wenig das WIE, das Situative, mitzutransportieren. So sind auch die Fotos über das 'Film Forum' entstanden.

Am Anfang stand meine Liebe zum Kino, zum Dokumentar- und ethnographischen Film. Und so begleitete ich das 'Film Forum' organisierend, diskutierend und fotografierend.

Diese Veranstaltung wird von der sympatisierenden Neugierde und Kritik der Teilnehmenden getragen. Vielleicht ist ein bißchen von dieser lebendigen Atmosphäre in meinen Bildern wiederzufinden."

Film Forum Freiburg 1991: Mani Kaul (Foto: Jo Walker)

Film Forum Freiburg 1991
(Foto: Jo Walker)

Film Forum Freiburg 1993:
Timothy Asch, Douglas Lewis
(Foto: Jo Walker)

Film Forum Freiburg 1993:
Susanne Weiker, Asen Balikci, Sarah Elder
(Foto: Jo Walker)

A A ZENANA: SCENES AND RECOLLECTIONS **S. 48**
AMBARA DAMA **S. 18**
ART FESTIVAL OF VIETNAM NATIONALITIES, THE **S. 37**
B BOATMAN, THE **S. 31**
D DIARY OF A MAASAI VILLAGE - Part I **S. 10**
DIARY OF A MAASAI VILLAGE - Part II **S. 11**
G GBANGA-TITA **S. 51**
GONG'S SOUND IN THE LAND OF MUONG MINORITY, THE **S. 37**
GOOD GIRLS IN THE HIGHLANDS **S. 38**
GRAND MASQUE MOLO, LE **S. 18**
GULE WA CHIMANG'ANJA... **S. 21**
H H'MONG MINORITY WITH THEIR FIRELOCKS, THE **S. 38**
HITTING STICKS - HEALING HEARTS **S. 45**
I IN AND OUT OF AFRICA **S. 17**
J JAGUAR UND REGEN **S. 52**
K K'PAN FESTIVAL PROCESSION, THE **S. 38**
KHAN GIARAI **S. 39**
M MARKET FOR LOVERS **S. 39**
MASAI MANHOOD **S. 10**
MASAI WOMEN **S. 10**
MASKENAUFTRITT IN SANGOMBE **S. 21**
MASKENTRADITIONEN IN SÜDOSTANGOLA **S. 21**
MASQUE, LE **S. 22**
MASQUES DE FEUILLES **S. 18**
MEMORIES AND DREAMS **S. 11**
METAAL EN MELANCHOLIE **S. 56**

MOKSHA (Das Heil) **S. 28**

N NAGAS, THE **S. 30**

NGOR, L'ESPRIT DES LIEUX **S. 56**

NUIT DES INDIENS PUMÉ, LA **S. 55**

NYAU-MASKENBUND-ZUSAMMENKUNFT **S. 21**

O OTHER SHORE, THE **S. 57**

OUR WAY OF LOVING **S. 52**

P PATH OF THE RUC MINORITY TRIBE, THE **S. 37**

PEACE BETWEEN CHIEFS **S. 45**

PIPARSOD I **S. 25**

PIPARSOD II **S. 26**

PIPARSOD III **S. 26**

R ROI, LA VACHE ET LE BANANIER, LE **S. 54**

S SCARF NAMED "P'IEU", THE **S. 38**

SECRETS D'INITIÉS **S. 23**

SONGS IN MINTO LIFE **S. 47**

STATUES MEURENT AUSSI, LES **S. 16**

T TANOWE DES LAGUNES **S. 22**

TENTH DANCER, THE **S. 53**

TOLERANCE FOR THE DEATH **S. 39**

TRANSATLANTIK **S. 50**

W WHOSE PAINTINGS? **S. 49**

WOMEN'S CEREMONY **S. 45**

WOMEN BETRAYED, THE **S. 29**

WOMEN'S OLAMAL, THE **S. 11**

X

MOKSHA (Das Heil) **S. 28**

N NAGAS, THE **S. 30**

NGOR, L'ESPRIT DES LIEUX **S. 56**

NUIT DES INDIENS PUMÉ, LA **S. 55**

NYAU-MASKENBUND-ZUSAMMENKUNFT **S. 21**

O OTHER SHORE, THE **S. 57**

OUR WAY OF LOVING **S. 52**

P PATH OF THE RUC MINORITY TRIBE, THE **S. 37**

PEACE BETWEEN CHIEFS **S. 45**

PIPARSOD I **S. 25**

PIPARSOD II **S. 26**

PIPARSOD III **S. 26**

R ROI, LA VACHE ET LE BANANIER, LE **S. 54**

S SCARF NAMED "P'IEU", THE **S. 38**

SECRETS D'INITIÉS **S. 23**

SONGS IN MINTO LIFE **S. 47**

STATUES MEURENT AUSSI, LES **S. 16**

T TANOWE DES LAGUNES **S. 22**

TENTH DANCER, THE **S. 53**

TOLERANCE FOR THE DEATH **S. 39**

TRANSATLANTIK **S. 50**

W WHOSE PAINTINGS? **S. 49**

WOMEN'S CEREMONY **S. 45**

WOMEN BETRAYED, THE **S. 29**

WOMEN'S OLAMAL, THE **S. 11**

X

B Bakaba, Sijiri **S. 22**
Barbash, Ilisa **S. 17**
Brödl, Herbert **S. 52**
Butalia, Punkaj **S. 28**
C Chambard, Jean-Luc **S. 25**
Colleyn, Jean-Paul & Clippel, Catherine de **S. 55**
Colleyn, Jean-Paul **S. 23**
Curling, Chris **S. 10**
D Depardon, Raymond **S. 26**
G Gomes, Flora **S. 22**
H Honigmann, Heddy **S. 56**
I Ingleton, Sally **S. 53**
D Jhala, Jayasinhji & Roy, Rajkumari **S. 49**
Jhala, Jayasinhji & Scandall, Roger **S. 48**
K Knauff, Thierry **S. 51**
Kubik, Gerhard **S. 21**
L Le Moal, Guy **S. 18**
Llewelyn-Davies, Melissa **S. 10, 11**
Lydall, Jean & Head, Joanna **S. 52**

M Ma Van Cuong **S. 37**
Madison, Curt **S. 45, 47**
Mirza, Sayed **S. 26**
N Nalin, Pan **S. 30**
Ndaiye, Samba Felix **S. 56**
Ngangura, Mweze **S. 54**
Nguyen Luong Duc **S. 38**
P Phan Van Binh **S. 38**
R Resnais, Alain & Marker, Chris. **S. 16**
Rosi, Gianfranco **S. 31**
Rouch, Jean & Dieterlen, Germaine **S. 18**
S Schlumpf, Hans-Ulrich **S. 50**
Singh, Sehjo **S. 29**
T Tamok **S. 45**
Tran Van Thuy **S. 39**
D Van Le **S. 39**
Vi Kien Hoa **S. 38**
W Wiström, Mikael **S. 57**
Y

Inhalt

Seite	Thema
2	Impressum
4	Editorial
6	Von der filmenden Ethnographie zur 'Visuellen Anthropologie'
12	Masken in Afrika
20	Maskentraditionen im bantu-sprachigen Afrika
24	Dreimal 'Piparsod' – Leben in einem indischen Dorf
32	Das Verschwinden des Vietnamesischen Dokumentarfilms
35	Dokumentarfilme über ethnische Minderheiten in Vietnam
40	Community based film and video projects
43	Das Kayapo Projekt
45	Indianer in Alaska
48	Indien
50	Einzelfilme
58	Yang Guanghai und der chinesische ethnographische Dokumentarfilm
62	Fotoaustellung Pierre Verger
70	Zehn Jahre 'Film Forum Freiburg'
74	Register der Filmtitel
76	Register der RegisseurInnen

Inhalt

Seite	Thema
2	Impressum
4	Editorial
6	Von der filmenden Ethnographie zur 'Visuellen Anthropologie'
12	Masken in Afrika
20	Maskentraditionen im bantu-sprachigen Afrika
24	Dreimal 'Piparsod' – Leben in einem indischen Dorf
32	Das Verschwinden des Vietnamesischen Dokumentarfilms
35	Dokumentarfilme über ethnische Minderheiten in Vietnam
40	Community based film and video projects
43	Das Kayapo Projekt
45	Indianer in Alaska
48	Indien
50	Einzelfilme
58	Yang Guanghai und der chinesische ethnographische Dokumentarfilm
62	Fotoaustellung Pierre Verger
70	Zehn Jahre 'Film Forum Freiburg'
74	Register der Filmtitel
76	Register der RegisseurInnen