

**Repräsentationen des kulturell 'Fremden'  
zwischen Schrift und Film:  
Ethnographie, Visualität und die frühen Filme Trinh T. Minh-ha als  
ästhetische Verfremdung des Wissenschaftsdiskurses**

**Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades  
am Fachbereich Literaturwissenschaft/Geisteswissenschaftliche Sektion der  
Universität Konstanz**

**Vorgelegt von  
Susanne Klöpping**

**April 2004**

- 1. Gutachter: Prof. Dr. Juriij Murašov**
- 2. Gutachter: Prof. Dr. Joachim Paech**

## Danksagung

Die vorliegende Arbeit wäre nicht zustande gekommen ohne die Unterstützung und Hilfe von vielen verschiedenen Menschen, von denen ich hier nur einige nennen kann.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Jurij Murašov, der mir in allen Phasen der Dissertationsarbeit mit inspirierenden und konstruktiven Gesprächen zur Seite stand. Meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Joachim Paech danke ich für die Unterstützung und den immer hilfreichen medienwissenschaftlichen Rat, ebenso wie Stefan Kramer.

Die KollegiatInnen des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur und Kommunikation“ haben in vielen anregenden Diskussionen zur Entstehung und Profilierung dieser Arbeit beigetragen.

Für logistische, finanzielle und moralische Unterstützung danke ich dem Frauenrat der Universität Konstanz, besonders aber Anke Väth. Mein Dank für finanzielle Unterstützung geht ebenso an die Landesstiftung Baden-Württemberg für die Gewährung eines Stipendiums an der Yale University, USA, wo ich reichhaltige fachliche Anregungen sammeln konnte, nicht zuletzt im Gespräch mit Prof. Dr. Dudley Andrew.

Für die Hilfe beim Korrekturlesen gilt mein Dank Marcus Hahn, Justine Haida, Annette Mühlendorfer, Riccardo Nicolosi, Ulrike Stamm und Anke Väth.

Für die Möglichkeit, mir mein theoretisches Basiswissen in der besten erdenklichen Diskussionsatmosphäre zu erwerben danke ich der Studiengruppe Feministische Philosophie der Universität Bielefeld.

In besonderer Weise danke ich Riccardo Nicolosi, ohne dessen geduldige Rundumbetreuung meiner Arbeit und meiner Person in fachlicher und emotionaler Hinsicht diese Dissertation nicht zustande gekommen wäre.

Nicht zuletzt gilt mein Dank meiner Mutter und meiner Familie für ihre Unterstützung und Geduld. Meinem Vater, der die Fertigstellung meiner Dissertation nicht mehr erleben konnte, widme ich diese Arbeit in größter Dankbarkeit für ein Vertrauen, das mich immer trägt.

# Inhalt

<b>0. Einleitung</b>	<b>7</b>
<b>I. Ethnographie und Schriftlichkeit</b>	<b>16</b>
<b>1. Malinowski zwischen Feld und Zelt</b>	<b>16</b>
1.1 Begründung der modernen Ethnographie als rhetorisches Problem	16
1.2 Oralität und Literalität	23
1.3 Die medientheoretische Problematik von Malinowskis Forschungsparadigma	25
1.4 Das Paradigma der Schrift als Rettung des Ethnographen	27
1.5 Das Zelt des Ethnographen als Raum der Schrift	30
1.6 'Feldsituation' versus 'Zeltsituation'	31
1.7 Schrift und Gewalt	34
<b>2. Lévi-Strauss und die Gewalt der Schrift</b>	<b>35</b>
2.1 Ethnographie als Flucht ins 'fremde' Eigene	36
2.2 Die Unschuld der Schriftlosigkeit	38
2.3 Zwischenfall: Die Gewalt der Schrift bei den Nambikwara	42
2.4 Derridas Lektüre der Szene der Schrift in den <i>Taurigen Tropen</i> als Unterschlagung medialer Differenz	45
2.5 Mediendifferenz als Differenz gesellschaftlicher Strukturen	48
2.6 Die Aporie des Ethnographen	50
2.7 Blindheit als Schutz und Schrift als Zivilisationskrankheit	51
<b>3. Kultur als Text und textuelle Selbstreflexion</b>	<b>52</b>
3.1 Clifford Geertz: Vom 'Beobachter' zum 'Leser'	53
3.2 <i>Writing Culture</i> und das Problem der Stimmen im Text	56
3.3 Mündlichkeit und Schriftlichkeit als grundlegend problematische Differenz der Feldforschungssituation	62
<b>II. Ethnographie und Film</b>	<b>64</b>
<b>1. Ethnographischer Film im Spannungsfeld von 'Unmittelbarkeit' und medialer Vermittlung</b>	<b>64</b>
1.1 Film als 'heißes' Medium und als Medium der Augenzeugenschaft	65
1.2 <i>Voice over</i> versus Untertitelung: Rettung der Stimmen durch den Film	67

1.3 Entmedialisierung: Film als Medium der 'Lebendigkeit' in Abgrenzung zur 'toten' Schrift	69
<b>2. Entwicklung des Genres 'Ethnographischer Film'</b>	<b>73</b>
2.1 Das Problem einer Definition	73
2.2 Ethnographischer Film als Genre des Dokumentarfilms	74
2.3 Speicherung: Félix-Louis Regnaults Chronographien und das Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF)	76
2.4 Rettung: Robert Flahertys NANOOK OF THE NORTH	80
2.5 Das 'Rettungsparadigma' als Grundlage der Bestimmung des Films als 'Realitätsmedium' in der Ethnographie	84
2.6 Manipulation: John Marshalls THE HUNTERS	87
2.7 Subjektive Evidenz: Aspekte des Filmkonzepts Jean Rouchs	90
2.8 Subjektive Transparenz: David MacDougalls 'nicht-privilegiertes Kamerastil'	95
2.9 Der filmische Blick der Anderen als anderer filmischer Blick?: Das Navajo-Projekt	97
2.10 Vervollständigung des ethnographischen Blicks: Indigene Medienproduktionen	99
<b>3. Entwurf eines mediengebundenen 'Feld'-Konzepts</b>	<b>103</b>
3.1 Problematisierung des 'Feldes'	103
3.2 Das Medium als Konstituent des 'Feldes'	105
3.3 Situative 'Fremdheit'	106
3.4 Ein kinematographisches 'Feld'	108
<b>III. Zu Trinh T. Minh-ha REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND</b>	<b>111</b>
<b>1. Die Filmemacherin und Theoretikerin Trinh T. Minh-ha</b>	<b>111</b>
1.1 REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND als Kritik am ethnographischen Wissenschaftsdiskurs	111
1.2 Die Sequenzanalyse	113
<b>2. REASSEMBLAGE</b>	<b>115</b>
2.1 Analyseaspekte	117
2.2 Re-Assemblage als Wieder-Zusammensetzung	119
2.3 Dissoziierung von Kontinuität und Verweigerung von Ganzheiten	121
2.4 Dezentrierung des beobachtenden Blicks	124
2.5 Reflexives Filmen als Verunsicherung von 'Objektivität' wie 'Subjektivität'	125
2.6 Konstruktion von Narrationen als Fiktionalisierungseffekt	127
2.7 Das offene Leitmotiv des Feuers	130

2.8	<i>Speaking about</i> versus <i>speaking nearby</i>	131
2.9	Der weiblichen Körper im Fokus des Kamerablicks: Ethnographie und Pornographie im Zusammenhang mit panoptischem und voyeuristischem Blick	136
2.9.1	Entzug der Sichtbarkeit des Körpers	137
2.9.2	Der technisch-apparative Blick auf den Körper	138
2.9.3	Der exzessive Blick auf den nackten weiblichen Körper: Kulturelle Codierung von Nacktheit	141
2.9.4	Positionen zum Zusammenhang von Ethnographie und Pornographie	144
2.9.5	Panoptismus und Voyeurismus	148
2.9.6	Pornographie als Frage der Betrachtungsweise	151
2.9.7	Der Blick auf den Blick	153
2.9.8	Die Lust am Schauen als Subversion von panoptischem und voyeuristischem Blick	154
<b>3.</b>	<b>NAKED SPACES – LIVING IS ROUND</b>	<b>159</b>
3.1	Analyseaspekte	161
3.2	Die Negierung des Kommentars als Sinn gebende Instanz	163
3.3	Kontrolle über Bedeutung: Encoding/decoding	165
3.4	Störung des Sinnkontinuums – Bruch mit dem Stereotyp	169
3.5	Das Konzept des Intervalls	171
3.6	Beschneidung der Blickmächtigkeit des Mediums	174
3.7	Das Problem des erwiderten Blicks: Félix-Louis Regnaults Chronophotographien	177
3.8	Inszenierung des erwiderten Blicks als Subversion der Differenz von Beobachter und Beobachteten	180
3.9	Offene 'Manipulation' als Verhinderung der Normalisierung des Blicks	182
3.10	Farbe-Sehen als symbolischer Akt – der Konnex von Ästhetik und Ideologie	186
3.11	Platons Höhlengleichnis: Sehen und Blindheit, Erkenntnis und Wahrheit	190
<b>4.</b>	<b>REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND im Verhältnis zum ethnographischen Film</b>	<b>195</b>
<b>IV.</b>	<b>Trinh T. Minh-ha und Dziga Vertovs Dokumentarismus zwischen Verfremdung, Literalität und Oralität</b>	<b>202</b>
<b>1.</b>	<b>Verfremdung als akustisch-visuelles Verfahren des Films</b>	<b>204</b>
1.1	Das Filmkonzept Dziga Vertovs	204
1.2	Verfahren der Verfremdung in Vertovs ENTHUSIASMUS	208
1.3	Verfahren der Verfremdung in Trinhs REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND	211

<b>2. Ton und Akustik als Impulse des Filmens</b>	<b>213</b>
2.1 Vertov: Der Film als Apparat, der Klänge fotografiert	213
2.2. Trinh: "my films are conceived musically"	217
2.3 Ideologie des Tons	221
<b>3. Verfremdung des Films als 'heißes', visuelles Medium</b>	<b>224</b>
3.1 Literale Organisation des Erzählens	224
3.2 Die Magie des Rituals und die 'fremde' visuelle Speicherung	227
3.3 Oralitätsstrukturen in REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND	229
3.4 Exkurs: Oralitätsstrukturen in ENTHUSIASMUS und DER MANN MIT DER FILMKAMERA	236
<b>4. Doppelte Mediengebundenheit als ethisch-ästhetisches Projekt</b>	<b>241</b>
4.1 Vertovs 'Abkühlung' des 'heißen' Mediums zur Konstituierung eines Gemeinschaftsethos'	241
4.2 Trinhs Filme zwischen 'heißer' Selbstreflexivität und Subversion der schriftgebundenen Prinzipien der Wissenschaft	243
4.3 Divergenzen der Ansätze Trinhs und Vertovs	244
<b>V. Repräsentation als Mimesis</b>	<b>247</b>
<b><u>Literaturverzeichnis</u></b>	<b>259</b>
<b>Verzeichnis der angeführten Filme</b>	<b>271</b>
<b>Einstellungsprotokolle</b>	<b>274</b>

## 0. Einleitung

In a world where seeing is believing and where the real is equated with the visible (the all-too-visible, the more-visible-than-visible), the human eye and its perfected substitute, the mechanical eye, are at the center of the system of representation. [...] Reality thereby is redefined in terms of visibility; and knowledge, in terms of techniques, information and evidences. [...] What then is media in this context of visibility? Is media mainly contained in film, television, or radio? [...] In the relentless task of attacking and correcting the other's representation through media images, the very question of media is often left intact.<sup>1</sup>

In diesem Zitat der vietnamesisch-amerikanischen Filmemacherin und Theoretikerin Trinh T. Minh-ha deutet sich an, dass zwischen Sichtbarkeit, dem Wissen um eine 'Realität', und Medien ein Zusammenhang besteht, der in seiner Relevanz für die Repräsentation des Anderen nicht hinreichend beachtet wird. Demzufolge wird, auch wenn die Formen der Repräsentation einer Prüfung und Kritik unterzogen werden, die Frage der Medien der Repräsentation häufig nicht berücksichtigt.

Aber "What then is media in this context of visibility?" lässt sich mit Trinh fragen: Will man die Rolle des Visuellen und seine Inanspruchnahme für einen Diskurs des Wissens bzw. für einen wissenschaftlichen Diskurs über das Andere – dieses wissenschaftlichen Diskurses – verstehen, so ist diese Problematik nicht von der Frage zu trennen, welche Medien in welcher Weise das Konzept von "seeing is believing" prägen, von dem Trinh spricht.

Der Film als "mechanical eye" und vorwiegend visuell verstandenes technisch-apparatives Aufzeichnungsmedium scheint sich hier in besonderer Weise anzubieten, die Repräsentation des 'Fremden', Anderen in Hinblick auf die mediale Sichtbarkeit zu untersuchen. Er steht aber in dieser Hinsicht in einem kulturellen und selbst medialen Kontext: Das Medium kann nicht abgelöst von dem kulturgeschichtlichen Zusammenhang mit der westlich-abendländischen Schriftkultur betrachtet werden, aus der es hervorgegangen ist.

So soll in der vorliegenden Arbeit zunächst deutlich gemacht werden, dass die Schrift ebenso als visuelles Medium zu verstehen ist, das die Verbindung von Sehen und Wissen und die Organisation der Repräsentation des Anderen nach visuellen Prinzipien bedingt, so dass sich die Schrift als bestimmend auch für den Gebrauch des Films in Bezug auf einen Zugang zum kulturell 'Fremden' erkennen lässt.

---

<sup>1</sup> Trinh T. Minh-ha, "The World as Foreign Land", in: dies., *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*, London/New York 1991, S. 185-199, hier: S. 192.

Die Ethnologie als "Wissenschaft vom kulturell Fremden"<sup>2</sup> ist dabei die klassische wissenschaftliche Disziplin – in einer abendländischen Wissenschaftsmatrix –, in der das 'Fremde' erforscht und repräsentiert wird.<sup>3</sup> Will man die mediale Repräsentation des 'Fremden' unter der Voraussetzung des Sehannes, der Sichtbarkeit, der Visualität als "center of the system of representation" untersuchen und dessen Verbindungen zu westlich geprägten Konzepten der Erkenntnis, des Wissens und der Rationalität, die die Darstellung und das Verständnis des Anderen determinieren, steht entsprechend insbesondere der Mediengebrauch in der Ethnographie in Frage.

Die vorliegende Arbeit stellt vor diesem Hintergrund zunächst eine Verbindung zwischen den Implikationen der Schrift in der modernen Ethnographie und den Entwicklungen des ethnographischen Films im Kontext seiner medialen Bedingungen her. Daran anschließend werden die beiden ersten Filme Trinh T. Minh-ha, REASSEMBLAGE (Senegal 1982) und NAKED SPACES – LIVING ROUND (West-Afrika 1985) untersucht: Diese beiden Filme reflektieren auf die medialen Voraussetzungen der Repräsentation des Anderen in ihrem Zusammenhang mit einem westlich geprägten wissenschaftlichen Kontext und damit gleichsam auf die Rolle der Visualität für den wissenschaftlichen Diskurs der Ethnographie und seine kulturellen Grundlagen.

Die Verknüpfung dieser Aspekte der Untersuchung und der Aufbau der Arbeit sollen im Folgenden knapp anhand der Zusammenfassung der einzelnen Kapitel dargestellt werden.

Die Form von Rationalität, die den Diskurs der Ethnographie fundiert, ist verbunden mit dem Medium Schrift und der abendländischen Schriftkultur, wie anhand der Lektüren bestimmter ethnographischer Texte im **ersten Kapitel** herausgearbeitet wird:

---

<sup>2</sup> vgl. Karl-Heinz Kohl, *Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung*, München 1993.

<sup>3</sup> Ethnologie und Ethnographie lassen sich dadurch unterscheiden, dass die Ethnographie als das Datensammeln über und Beschreiben von einer "fremden menschlichen Gruppierung" verstanden werden kann, die Ethnologie dagegen als die Auswertung und theoretische Verarbeitung der empirischen Daten (vgl. Kohl, *Ethnologie* 1993, S. 99). Wie sich denken lässt, ist diese Unterscheidung in der Praxis oft nicht aufrechterhalten und werden die Begriffe 'Ethnologie' und 'Ethnographie' regelmäßig synonym gebraucht. Der Begriff der 'Anthropologie' taucht dagegen meist im anglo-amerikanischen Kontext gleichbedeutend mit der *cultural anthropology* auf, in Abgrenzung zu einer naturwissenschaftlich ausgerichteten 'Lehre vom Menschen'. Die Tradition der *cultural anthropology* ist nicht zu verwechseln mit der deutschen Ausprägung der Philosophischen Anthropologie: Diese fragt in einer universalistischen Perspektive nach Gemeinsamkeiten 'des' Menschen, jene beschäftigt sich mit den unterschiedlichen Ausprägungen menschlicher Kulturen. Der Gebrauch des Begriffes 'Anthropologie' bezieht sich im Folgenden ausdrücklich nicht auf die deutsche Tradition der Philosophischen Anthropologie.



Sowohl die ethnographischen Texte von zwei der wichtigsten Repräsentanten der Ethnographie, Bronislaw Malinowski und Claude Lévi-Strauss, als auch Clifford Geertz' Ansatz einer 'dichten Beschreibung' bzw. von 'Kultur als Text' und die Argumentationslinien in der jüngeren *Writing Culture*-Debatte werden im Hinblick darauf untersucht, inwiefern sich eine zunehmende Problematisierung des Mediums Schrift und seiner Effekte für die ethnographische Repräsentation abzeichnet.

Verschiedene Studien haben sich mit den Merkmalen von oralen und literalen Kulturen auseinandergesetzt und gezeigt, dass sie sich u.a. durch ihre Konzepte von Logik, Rationalität, Selbst- und Weltbezug der in ihnen lebenden Menschen voneinander unterscheiden.<sup>4</sup> So treffen in der klassischen Ethnographie, die vor allem schriftlose Gesellschaften untersucht, zwei verschiedene Kulturen auch in ihrer unterschiedlichen medialen Organisation und mit den damit verbundenen Denkkonzepten und Formen der Rationalität und Selbstrepräsentation aufeinander.

Die Schriftkultur des Ethnographen trifft auf eine mündliche Kultur, und der Ethnograph bringt die fremden kulturellen Formen und Ausdrucksweisen auf seine Begriffe; er eignet sie seiner Form der Rationalität an, die durch Schriftlichkeit und Visualität geprägt ist. Auch das Paradigma der teilnehmenden Beobachtung, das sich mit Malinowski durchsetzt und den Zugang zu Informationen und Daten über die 'Untersuchungsobjekte' organisiert, ist mit einer bestimmten Form von Visualität verbunden, die das Verhältnis von Ethnograph und Ethnographierten definiert. Berg/Fuchs merken dazu an:

Die Anderen, so das ethnographische Selbstverständnis, werden befragt und beobachtet. Leitend, ganz im Sinne des vorherrschenden Erkenntnismodells, ist der visuelle Sinn, die Instanz des Beobachters. [...] Die Haltung des Wissenschaftlers, der soziale Praxis repräsentiert, gemahnt an einen Zuschauer, der, in letzter Instanz nicht unmittelbar betroffen und nicht wirklich existentiell involviert, sondern 'ausgeschlossen' aus dem 'realen Spiel der sozialen Praktiken', die sozialen Handlungen und Äußerungen der Anderen wie ein Schauspiel erlebt, das sich vor seinen Augen zuträgt und das er aus einem eher theoretischen Verhältnis zur Welt heraus hermeneutisch auslegt, interpretiert.<sup>5</sup>

---

logie, sondern auf die *cultural anthropology* des anglo-amerikanischen Kontextes. In diesem Sinne werden Ethnographie, Ethnologie und Anthropologie weitgehend synonym gebraucht.

<sup>4</sup> vgl. u.a. Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Oxford 1963; Ders., *The muse learns to write: reflections on orality and literacy from antiquity to the present*, New Haven 1986; Derrick deKerckhove: *Schriftgeburten: vom Alphabet zum Computer*, München 1995; Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York 1982; Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York/Toronto/London 1964.

<sup>5</sup> Eberhard Berg/Martin Fuchs, "Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation", in: dies. (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M. 1995, S. 11-108, hier: S. 33.

In diesem Sinne lässt sich schon bei Malinowski ein Problem im Verhältnis von Ethnograph und Ethnographierten erkennen, das auf der medialen Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit beruht, das aber von ihm selbst nicht reflektiert wird.

In den Überlegungen Lévi-Strauss' dagegen werden Alphabetisierung und Schriftlichkeit in Verbindung gebracht mit einem Verlust von Unschuld und der Einführung von Gewalt. Dieser Zusammenhang von Schrift als Medium und Gewalt lässt den Ethnographen, dessen grundlegende Tätigkeit eben das Schreiben ist, in eine Aporie geraten, ohne dass er diese selbst in seinem eigenen Schreiben expliziert.

Mit dem Aufgreifen von Clifford Geertz' Modell, in dem Kulturen als Texte behandelt werden, wird deutlich, dass sich auch dieser Ansatz nicht von den visuellen Grundlagen der Behandlung des Anderen löst, obwohl er sich von Malinowskis Beobachtungsparadigma abzugrenzen sucht: der 'Zuschauer' wird hier durch den 'Leser' ersetzt.

Eine veränderte Reflexion auf die visualistischen Grundlagen der Erkenntnismodelle in der Ethnographie findet dagegen in der sogenannten *Writing Culture*-Debatte statt. Es wird herausgearbeitet, inwiefern innerhalb dieser Diskussion nicht nur auf den 'Text', die Rhetorizität des Textes und seine Situiertheit in jenem mit Macht durchsetzten Gefüge einer ethnographischen Forschungskonstellation reflektiert wird. Es geraten darüber hinaus sowohl das Paradigma der teilnehmenden Beobachtung als auch von 'Kultur als Text' im Zusammenhang ihrer Verbundenheit mit westlichen Visualitätskonzepten in die Kritik. Diese Verbundenheit wird von James Clifford, einem der wichtigsten Vertreter der *Writing Culture*-Debatte, explizit als ein bedeutender Aspekt der gesamten Diskussion herausgehoben.

Eine weitere wichtige Auswirkung der anwachsenden politischen und theoretischen Kritik an der Anthropologie kann man kurz als Ablehnung des 'Visualismus' zusammenfassen.<sup>6</sup>

Entsprechend lässt sich in der Begrifflichkeit zur Beschreibung der alternativen Schreibweisen, die von den an der Debatte Teilnehmenden vorgeschlagen werden – seien es 'dialogische', 'diskursive' oder 'polyphone' Schreibweisen – der Versuch erkennen, die Mündlichkeit der Felderfahrung und die Gegebenheiten des Gesprächs in die textuelle Repräsentation zu integrieren. Die Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit wird in der selbstreflexiven Debatte innerhalb der Ethnographie also als relevant für die ethnographische Repräsentation auch jenseits der Differenz von

---

<sup>6</sup> James Clifford, "Halbe Wahrheiten", in: Gabriele Rippl (Hrsg.), *Unbeschreiblich weiblich. Texte zur feministischen Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1993, S. 104-135, hier: S. 116.

erforschten oralen Kulturen und erforschenden schriftlichen Kulturen bestimmt, indem der Feldforschungssituation grundsätzlich Merkmale der Mündlichkeit zugesprochen werden. So stellt sich das Problem der Umwandlung einer vielschichtigen und vielstimmigen, 'unmittelbaren' Erfahrung der Feldforschung in einen schriftlichen ethnographischen Bericht als *mediales* Problem dar – das zweifellos einen ethisch-politischen Hintergrund besitzt.

In diesem Zusammenhang wird es interessant, die Darstellung des 'Fremden' in einem Medium, das nicht wie die Schrift ausschließlich visuell ist, zu untersuchen. Die Erschließung der medialen Problematik in der schriftlichen Ethnographie bildet so die Voraussetzungen für die Untersuchung des ethnographischen Films im **zweiten Kapitel** der Arbeit.

Hier wird zunächst das spezifische mediale Spannungsfeld des ethnographischen Films herausgearbeitet. Der Film kann auf der einen Seite als 'heißes' Medium, als das ihn der Medientheoretiker Marshall McLuhan bestimmt,<sup>7</sup> als eine Fortführung der Schrift betrachtet werden, das bestimmte Effekte der Literalität übernimmt und entsprechend die Repräsentation des 'Fremden' nach literalen Parametern organisiert: vor allem in einer Isolierung des Augensinns, die die Dominanz des Visuellen bedingt, und in einer linearen, kausallogischen und auf allgemeine Prinzipien abstrahierenden Struktur. Gleichzeitig wird der Film aber gerade im Zusammenhang seines Gebrauchs in der Ethnographie sozusagen 'entmedialisiert', insofern er mit einer bedeutungstransparenten Speicherung vorfilmischer Realität und einem 'unmittelbaren' Zugang zum 'Forschungsobjekt' verbunden wird. Vor dem Hintergrund dieser gegenläufigen Tendenzen in der Konzeptualisierung des Mediums werden wichtige Entwicklungen des ethnographischen Films und die grundlegenden disziplinären Paradigmen, mit denen sie verbunden sind, dargestellt. Dabei wird deutlich, dass es innerhalb der verschiedenen Entwürfe eines ethnographischen Zugangs zum Anderen mithilfe des Films selbst jeweils einen Umschlagpunkt zwischen den beiden Polen des medialen Spannungsfeldes gibt, an dem auch entgegen der Intentionen von Medienreflektiertheit oder Entmedialisierung der Entwurf auf die gegenläufige Seite der medialen Polarität kippt.

---

<sup>7</sup> vgl. Marshall McLuhan, *Understanding Media*, New York/Toronto/London 1964, insbesondere Kapitel 2: "Media Hot and Cold", S. 22-32 und Kapitel 29: "Movies: The Reel World", S. 284-296.

Für die Schwierigkeit, den ethnographischen Film klar zu definieren, kann eben dieses Spannungsfeld verantwortlich gemacht werden. Jenseits einer Definition des ethnographischen Films ist es jedoch hilfreich, die Bedingungen der Bindung des Films an das wissenschaftlich-ethnographische Projekt mithilfe des 'Feld'-Begriffs zu verdeutlichen, der als Versicherung der disziplinären Identität der Ethnographie gelten kann. Daher wird am Ende des zweiten Kapitels ein Konzept des 'Feldes' im Zusammenhang der Konstituenten 'Medium', 'BeobachterIn' und 'wissenschaftlich-methodischer Ansatz' entwickelt. Dieser Entwurf des 'Feldes' ermöglicht es, den spezifischen Bezug der Filme REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND von Trinh T. Minh-ha, zum ethnographischen Film erkennen zu können, um die es in den folgenden Kapiteln gehen wird.

Im **dritten Kapitel** der Arbeit werden anschließend an die zuvor dargelegten Konzepte des ethnographischen Films und ebenso vor dem Hintergrund des Problems der visualistischen Grundlagen der Ethnographie die beiden ersten Filme der amerikanisch-vietnamesischen Filmemacherin und Theoretikerin Trinh T. Minh-ha, REASSEMBLAGE (Senegal 1982) und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND (West-Afrika 1985), untersucht.

Trinh T. Minh-ha stammt aus Vietnam und hat in den USA studiert und promoviert. Ihren ersten Film drehte sie, nachdem sie drei Jahre Musik in Dakar, Senegal, unterrichtet hatte. Indem beide Filme nicht-westliche Gesellschaften darstellen und von einer Beobachterin von 'außen', aus einem anderen Kulturkreis, gedreht sind, nehmen sie eine klassische Anordnung des ethnographischen Films auf. Weniger klassisch bzw. eine Grenzüberschreitung stellt in dieser Anordnung allerdings die Tatsache dar, dass Trinh nicht aus einem originär westlich geprägten kulturellen Zusammenhang stammt und als Frau aus der 'Dritten-Welt' selbst in der 'Dritten-Welt' filmt.

Zentral für die vorliegende Arbeit ist, dass speziell diese beiden Filme Trinh den Gebrauch des Mediums Film im Zusammenhang des ethnographischen Diskurses durch ihren eigenen Einsatz filmischer Verfahrensweisen für die Repräsentation 'fremder' Kulturen in den Blick rücken. Dies soll im dritten Kapitel anhand der Analyse einzelner Sequenzen ausgeführt werden, mittels derer vor dem Hintergrund der in den beiden vorangegangenen Kapiteln dargestellten medialen Problematik die Reflexion der Filme auf ihre eigene Medialität und auf Blickstrukturen, Visualität und

die visuellen – oder besser: visualistischen – Grundlagen der modernen Ethnographie untersucht wird. In diesem Zusammenhang wird auch die Problematisierung der Grundlagen erkenntnistheoretischer Konzepte einer abendländischen Wissenschaftstradition durch die Filme herausgearbeitet.

Im Anschluss an die Filmanalysen soll noch einmal die Frage in den Blick genommen werden, wie genau sich das Verhältnis von Trinh's Filmen zu ethnographischen Filmen bestimmen lassen kann.

Hier kommt das im zweiten Kapitel skizzierte Konzept des 'Feldes' zum Tragen, auf dessen Grundlage Trinh's filmische Verfahrensweisen als Verfremdung charakterisiert werden können: Das formalistische Konzept des Verfahrens der Verfremdung bezieht sich auf die Poesie, also einen Bereich der Ästhetik, und zielt darauf ab, ein 'neues Sehen' zu ermöglichen und die gewohnten Wahrnehmungsweisen zu entautomatisieren. In dieser Perspektive wird Trinh's Einsatz filmischer Stilmittel und ihr Umgang mit den – wissenschaftlich motivierten – Konventionen ethnographischer Filme erkennbar als ein Aufbrechen der automatisierten Wahrnehmung des 'Fremden' in der ethnographischen Repräsentation. Dies kann zugleich als Subversion des wissenschaftlich-methodischen Ansatzes, der zuvor als konstitutiv für die Herstellung eines 'Feldes' in der Ethnographie bestimmt wurde, durch ein künstlerisch-ästhetisches Verfahren charakterisiert werden. Somit wird deutlich, dass Trinh's Filme die Kritik an den wissenschaftlichen Grundlagen des ethnographischen Films über ihre Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Mediums ins Ästhetische wenden und damit die Entgegensetzung von 'Wissenschaft' und 'Kunst', die zu den Polaritäten des Spannungsfeldes des ethnographischen Films gehört, implodieren lassen.

Diese Perspektive wird im **vierten Kapitel** mit einer Verschiebung erneut eingenommen. Durch die Herstellung einer Verbindung von Trinh's filmischen Verfahrensweisen mit Dziga Vertov's Dokumentarfilmkonzept werden Trinh's Arbeiten nicht nur in einer filmgeschichtlichen Tradition situiert. Es kann darüber hinaus auch ihr Bezug zum avantgardistischen Entwurf der Kunst als Verfahren der Verfremdung genauer gefasst werden.

So wird deutlich, dass das Verfahren der Verfremdung in Trinh's Filmen nicht allein auf die Repräsentationsweisen des ethnographischen Films angewendet wird, son-

dern auch auf die Verwendung des Mediums Film selbst als 'heißes', schriftgebundenes und visuelles Medium. Dies geschieht sowohl bei Trinh als auch bei Vertov über ihren spezifischen Einsatz von Ton und Akustik in ihren Filmen, darüber hinaus aber auch, indem Strukturen der Oralität in die Filme aufgenommen werden. In beiden Fllen kann dieses ästhetische Programm mit einem ethischen Projekt in Zusammenhang gebracht werden.

In Bezug auf Trinhs Filme bedeutet dies, dass ihre verfremdenden Verfahrensweisen auf der einen Seite die visualistisch geprägten Grundlagen der wissenschaftlichen Repräsentation des Anderen subvertieren, dass sie auf der anderen Seite versuchen, Strukturmerkmale des 'Gegenstandes' in die Struktur der Filme aufzunehmen. Wenn Trinh als 'Inspirationsquellen' für ihr Filmen orale Traditionen, Musik, Rhythmus und Geräusche nennt,<sup>8</sup> so finden sich diese Elemente nicht nur auf der Darstellungsebene wieder, sondern die Filme werden durch sie strukturell organisiert.

REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND lassen sich auf diese Weise im **fünften Kapitel** mit einer Tradition der Mimesis kontextualisieren: nicht mit der – visuell fundierten – Mimesis-Tradition, die gemeinhin aus den platonischen Dialogen abgeleitet wird, sondern mit einer vorplatonischen, an orale Traditionen gebundenen Mimesis, in der die 'Darstellung' über Musik, Rhythmus und Tanz funktioniert und nicht als visuelle 'Nachahmung' gedacht wird. Für die Beschreibung dieser Form von Mimesis wird entsprechend ein Begriff von 'Teilhabe' relevant, der genauer dargestellt werden wird.

Diese Form der mimetischen Darstellung darf allerdings nicht als 'objektiver' oder 'unmittelbarer' als etwa die traditionellen Darstellungsweisen des ethnographischen Films missverstanden werden. Es wird aber mit den Mitteln des Mediums Film der visuell-rationalistische Diskurs der abendländischen Wissenschaftstradition zu unterlaufen versucht. Die Form der Darstellung ist dabei vollständig an die Möglichkeiten des Mediums Film gebunden und unternimmt keinen Versuch der 'Entmedialisierung', d.h. dass auch die Implikationen des Films als 'heißes' und schriftgebundenes Medium aufgenommen werden, ohne die die selbstreflexive Struktur der Filme so-

---

<sup>8</sup> vgl. Trinh T. Minh-ha, "Questioning Truth and Fact. Interview with Harriet Hirshorn", in: dies., *Framer Framed*, London/New York 1992, S. 181-187, hier: S. 182.

wohl auf der Darstellungsebene als auch in ihrer Reflexion auf ihre Medialität selbst gar nicht denkbar wäre.

Durch die Nutzung des Mimesisbegriffs wird also eine Repräsentationsstrategie erkennbar, die über die Nutzung der Möglichkeiten des Mediums Film eine Annäherung an den 'Gegenstand' zu unternehmen versucht, die sich dem begrifflichen, linearen und kausallogischen 'Wissen' entzieht und dennoch nicht das in einer allein negativen Relation zu ethnographischen Darstellungsweisen steht. Im Zusammenhang mit der ethnographischen Repräsentationsdebatte kann dies als ein ethisch-ästhetisches Projekt ausgemacht werden, das damit, ob intentional oder nicht, an die in den ersten beiden Kapiteln dargelegte Problematik auch medial anknüpft und die von Clifford postulierte "Ablehnung des 'Visualismus'" über die Verfremdung des Mediums in einem gewissen, medial bedingten Rahmen einzulösen versucht.

Eine letzte Bemerkung soll zu der Position vorausgeschickt werden, von der aus sowohl der Diskurs der Ethnographie als auch Trinh's Filme in den Blick genommen werden: Sie verbleibt selbst im westlichen Wissenschaftsdiskurs und bedient sich seiner Mittel. Mein Blick ist damit auch ein ethnographischer und geht nicht zuletzt ein Risiko ein, das 'von der anderen Seite' treffend beschrieben wird: "Maybe as you say you know, someone too knows better than you, and as you are bending down looking at someone's anus, someone is also bending down and looking at yours."<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> I Abdulai, zitiert nach: Trinh T. Minh-ha, "NAKED SPACES – LIVING IS ROUND. Filmscript", in: dies. (Anm. 8), S. 3-45, hier: S. 45.

# I. Ethnographie und Schriftlichkeit

## 1. Malinowski zwischen Feld und Zelt

### *1.1 Begründung der modernen Ethnographie als rhetorisches Problem*

Ethnology is in the sadly ludicrous, not to say tragic, position, that at the very moment when it begins to put its workshop in order, to forge its proper tools, to start ready for work on its appointed task, the material of its study melts away with hopeless rapidity.<sup>10</sup>

Schon zu Beginn der 'mythischen Charta'<sup>11</sup> der modernen Ethnographie scheint die zu begründende Wissenschaft vom Aussterben bedroht, weil ihr das Material abhanden kommt. Tragisch findet der Verfasser Bronislaw Malinowski das Schwinden der Einwohner 'unzivilisierter' Länder – wohlgemerkt in erster Linie für die Ethnologie. Denn "[j]ust now [...] the methods and aims of scientific field ethnology have taken shape" und sind "men fully trained for the work" – nämlich "men of academic training" – im Begriff, Forschungen "on native races" durchzuführen, die zeigen, dass "beyond doubt and cavil [...] scientific, methodic inquiry can give us results far more abundant and of better quality than those of even the best amateur's work".<sup>12</sup>

Mit dem 'Rettungsparadigma', das die Ethnographie auch die nächsten Jahrzehnte hartnäckig weiterverfolgen wird,<sup>13</sup> verbindet Malinowski die Dringlichkeit des Übergangs zur professionellen Feldforschung: Bevor das Material verschwindet, muss mit den neuesten – und besseren – wissenschaftlichen Methoden an ihm geforscht werden, so lange es noch möglich ist. Malinowski selbst verkörpert den Typus des modernen Feldforschers. Zwar hatte es schon zuvor Feldforschung gegeben, aber Malinowskis auch und vor allem rhetorische Selbstinszenierung in den *Argonauts* lässt ihn zur Gründungsfigur der modernen, erfahrungsbasierten Ethnographie auf der Grundlage der teilnehmenden Beobachtung werden.

Effectively appropriating to himself experience that had in fact been shared by others [...], at once archetypifying it and rendering it in concrete narrative form, Malinowski validated not only his own fieldwork but that of 'modern anthropology'.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, London/New York 1960 [1922], S. xv.

<sup>11</sup> vgl. George W. Stocking Jr., "The Ethnographer's Magic. Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski", in: ders. (Hrsg.), *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*, Madison 1983, S. 70-120.

<sup>12</sup> Malinowski, *Argonauts* 1960, S. xv.

<sup>13</sup> Das 'Rettungsparadigma' organisiert, wie im folgenden Kapitel deutlich werden wird, in besonderem Maße die Entwicklung des ethnographischen Films.

<sup>14</sup> Stocking, "The Ethnographer's Magic" 1983, S. 111.



Der inaugurierende, begründende, heroisierende Text – der, nach Stocking, die Magie, die er beschreibt, in gewissem Sinne für sich selbst beschwört<sup>15</sup> – sind die *Argonauts*, insbesondere das berühmte einleitende Kapitel zu "Subject, Method and Scope of this Inquiry". Das Buch erscheint 1922, nach einer Feldforschung Malinowskis auf den Trobriand Inseln von insgesamt etwa zwei Jahren zwischen 1914 und 1918. Schon vor dem methodischen Kapitel werden aber Strategien für eine bestimmte Positionierung der *Argonauts* deutlich.

Das oben angeführte Zitat aus dem Vorwort drängt nicht nur zur Übernahme der Methodik der Feldforschung, weil die potentiellen Gegenstände "under our very eyes"<sup>16</sup> aussterben, sondern ruft auch die Abgrenzung vom professionellen Feldforscher zum Amateurforscher auf, die für die Legitimierung von Malinowskis Methodik eine wichtige Rolle spielt und in der methodischen Einleitung mehrfach und nachdrücklich wiederholt wird. Das Erscheinen der *Argonauts* markiert den endgültigen Übergang von der 'arm-chair' zur 'open-air anthropology'. In ersterer gab es eine Trennung zwischen den Ethnologen, die sich aus ihrem Lehnstuhl und aus der eigenen Kultur nicht herausbewegten, und den 'Männern vor Ort' – meist Missionare, Händler, Kolonialbeamte oder Reisende –, die die empirischen Daten lieferten. Auf der Grundlage der Berichte dieser forschenden Amateure entwickelten die Ethnologen Theorien über Phänomene, die sie nie selbst gesehen bzw. miterlebt hatten.

Nach James Cliffords Beschreibung bedeutete diese Phase in der noch jungen Wissenschaft der Ethnologie nicht zwangsläufig die Rückständigkeit im Verhältnis zum Fremden, die ihr nach der Instituierung der teilnehmenden Beobachtung meist zugewiesen wurde. Er führt als Beispiel R.H. Codringtons *The Melanesians* von 1891 an, das

eine detaillierte Kompilation von Brauchtum und Sitten [ist], geschöpft aus dem relativ langen Forscherleben eines Missionars, der auf das engste mit indigenen Übersetzern und Gewährleuten zusammenarbeitete. Das Buch baut sich nicht um die 'Erfahrung' einer Feldforschung auf und bringt auch keine einheitliche Deutungshypothese vor [...]. Codrington weiß ganz genau um die Unvollständigkeit seines Wissens, und seiner Ansicht nach beginnt man erst nach etwa einem Jahrzehnt der Erfahrung und des Studiums, das Leben der Eingeborenen wirklich zu verstehen.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> vgl. ebd., S. 111f. Stocking bezieht sich auf folgende Passage der Einleitung: "What is then this ethnographer's magic, by which he is able to evoke the real spirit of the natives, the true picture of tribal life?" (Malinowski, *Argonauts* 1960, S. 6). In der deutschen Übersetzung, die 'Magie' mit "wunderbare Kraft" übersetzt, geht diese ironische Wendung verloren.

<sup>16</sup> Malinowski, *Argonauts* 1960, S. 15.

<sup>17</sup> James Clifford, "Über ethnographische Autorität", in: Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M. 1995, S. 109-157, hier: S. 116.

Zur Optimierung und Absicherung der Daten, welche die 'Lehnstuhl-Ethnologen' geliefert bekamen, wurden wissenschaftliche Handreichungen entwickelt, "die berühmten *Notes and Queries in Anthropology*",<sup>18</sup> die die Sammlung der Daten regeln und professionalisieren sollten. Die 'Männer vor Ort' hatten oft viele Jahre oder Jahrzehnte in den Gebieten und mit den Menschen verbracht, über die sie Daten weiterreichten; der Feldforscher der modernen Ethnographie beschränkte sich meistens auf einen Forschungsaufenthalt von etwa einem, höchstens zwei Jahren.<sup>19</sup>

Malinowskis Einleitung zu den *Argonauts*, die den neuen Ansatz in der Ethnologie zu legitimieren sucht, muss daher vor allem folgendes leisten: Objektivität garantieren und Glaubwürdigkeit herstellen.<sup>20</sup> Eine Strategie, um dies zu erreichen, ist die Verbindung seines Forschungsmodells mit Bereichen seiner eigenen – westlichen – Kultur, die eine bestimmte Autorität verleihen.

So wird durch die ausführliche Darlegung seiner Forschungsgrundsätze die Feldforschung auf der einen Seite an die Naturwissenschaften, d.h. die sogenannten 'exakten' Wissenschaften angebunden:

No one would dream of making an experimental contribution to physical or chemical science, without giving a detailed account of all the arrangements of the experiments.<sup>21</sup>

Auf der anderen Seite wird durch die Terminologie vom "skeleton" der Kultur, vom "flesh and blood" der Beschreibung des Alltagslebens und vom "spirit" der Aufzeichnung der "native's views and opinions and utterances"<sup>22</sup> ein religiöser Text aufgerufen, nämlich die christliche Schöpfungsgeschichte, wie Peter Braun dargelegt hat.<sup>23</sup> Malinowskis Schöpfung ist die Schöpfung der Kultur der 'Eingeborenen', mit-

---

<sup>18</sup> Eberhard Berg/Martin Fuchs, "Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation", in: dies., *Kultur, soziale Praxis, Text* 1995, S. 11-108, hier: S. 25. Stocking geht näher auf die von ihm so genannte 'Zwischengeneration' ein, zu der u.a. Malinowskis Lehrer C.G. Seligman und W.H.R. Rivers gehören. In dieser Generation werden erste Feldforschungen unternommen; Rivers etwa gehörte der Torres-Straites Expedition an, auf der zum ersten Mal eine Filmkamera mit ins 'Feld' genommen wurde.

<sup>19</sup> vgl. Clifford, "Über ethnographische Autorität" 1995, S. 121. Clifford charakterisiert den neuen Typ des Feldforschers in Hinsicht auf seinen veränderten und beschleunigten Zugriff auf Kulturen, auf seine Sprachfähigkeiten, auf die Autorität der Beobachtung, auf sein Modell der wissenschaftlichen Abstraktion und des Holismus und auf die Favorisierung von Synchronizität vor Diachronizität in den Kulturbeschreibungen; vgl. S. 120ff.

<sup>20</sup> Eine Rechtfertigung der veränderten Praxis in der Ethnologie ist notwendig, denn, wie Clifford anmerkt: "Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war der Status des Ethnographen als des besten Interpreten eingeborenen Lebens *a priori* durch nichts garantiert" (Clifford, ebd., S. 115).

<sup>21</sup> Malinowski, *Argonauts* 1960, S. 2.

<sup>22</sup> ebd. S. 22.

<sup>23</sup> vgl. Peter Braun, "'...Neither in names nor in frames...'" Zum Konzept des Intervalls bei Trinh T. Minh-ha", in: Stefan Rieger/Schamma Schahadat/Manfred Weinberg (Hrsg.), *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*, Tübingen 1999, S. 201-217.

tels seiner eigenen Beschreibung – letztlich durch die Schrift, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Glaubwürdigkeit kann aber neben der wissenschaftlichen Absicherung durch Methodik, Darlegung der Forschungsgrundsätze und Anbindung an die 'exakten' Wissenschaften nur rhetorisch hergestellt werden:

Wie seine Anmerkungen zu der so wichtigen 'Einführung' in die *Argonauten* zeigen, beschäftigte sich Malinowski stark mit dem rhetorischen Problem, seine Leser davon zu überzeugen, daß die Fakten, die er vor ihnen ausbreitete, keine subjektiven Schöpfungen waren, sondern auf objektive Weise gewonnen wurden.<sup>24</sup>

'Erfahrung', 'Beobachtung', die Autorität des Vor-Ort-Gewesen-Seins nehmen hier eine vorrangige Stellung ein, die teilnehmende Beobachtung zu legitimieren. Die Persönlichkeit des Ethnographen gewinnt dabei eine ganz neue Funktion:

In den Erfahrungen des Forschers und in *seiner* Interpretation seiner Interaktion mit den Angehörigen einer 'fremden' Kultur zentriert die Erkenntnis der Anderen. Malinowski suchte [...] die persönliche Komponente der Forschung, so wie sie der Forscher erlebt, systematisch zur Gewinnung objektiver Erkenntnis zu nutzen.<sup>25</sup>

Die wichtigste Maxime der professionellen Feldforschung betrifft denn auch vor allem die Person des Feldforschers selbst: "to live without other white men, right among the natives" – nur "for times of sickness and surfeit of native" sollte die Rückzugsmöglichkeit in die Gesellschaft anderer 'Weißer' genutzt werden. Die persönliche Einsamkeit ist dabei Grundlage für den besseren Zugang zum 'Forschungsgegenstand', weil so "quite naturally [...] the natives' society" gesucht wird, nämlich "as a relief from loneliness".<sup>26</sup>

Da der Begriff der persönlichen Erfahrung für Malinowskis Ansatz von so zentraler Wichtigkeit ist, wird die – glaubwürdige – Vermittlung dieser Erfahrung ebenfalls zu einem zentralen Aspekt des neuen Feldforschungsparadigmas.

If 'empty programme' were to be translated into 'the result of personal experience' [...], then his [Malinowskis; Anm. S.K.] own experience of the native's experience must become the reader's experience as well – a task that scientific analysis yielded up to literary art.<sup>27</sup>

Besonders Stocking hat bereits wichtige Punkte herausgearbeitet, an denen in der Einführung zu den *Argonauts* dieses Programm verfolgt wird. Zum Beispiel werden wir, die LeserInnen, gebeten uns hineinzusetzen in den professionellen Ethnogra-

---

<sup>24</sup> Clifford, "Über ethnographische Autorität" 1995, S. 119.

<sup>25</sup> Berg/Furchs "Phänomenologie der Differenz" 1995, S. 31.

<sup>26</sup> Malinowski, *Argonauts* 1960, S. 6f. Vgl. auch Stocking, "The Ethnographer's Magic" 1983, S. 106: "Loneliness thus becomes the sine qua non of ethnographic knowledge, the means by which one becomes able in a *natural* way to observe a culture from the inside."

<sup>27</sup> Stocking, "The Ethnographer's Magic" 1983, S. 106.

phen am (St)Rand zwischen der Zivilisation, die er am Horizont verschwinden sieht, und der Wildnis, die ihm im Nacken sitzt:

Imagine yourself suddenly set down surrounded by all your gear, alone on a tropical beach close to a native village, while the launch or dinghy which has brought you sails away out of sight.<sup>28</sup>

Solchermaßen ausgesetzt und ausgestoßen – "suddenly"! – aus der Gemeinschaft der Zivilisation, bleibt uns Ethnologen/Lesern nichts anderes übrig, als uns der Aufgabe zuzuwenden, deretwegen wir hergekommen sind. Wie ein alleingelassenes Kind, "without previous experience, with nothing to guide you and no one to help you", stellen wir uns vor, die "first initiation into fieldwork" zu durchlaufen.<sup>29</sup> Die Metaphorik des Textes lässt keinen Zweifel daran, dass wir einer Initiation beiwohnen, in deren Folge die Ethnographie erwachsen werden wird, die aber noch den unschuldigen und unvoreingenommenen Blick des Kindes garantiert.

Natürlich ist Malinowski zu Beginn seiner Feldforschung nicht so ganz ohne Vorbereitung, Anleitung und Hilfe, da die Ethnologie im Zuge ihrer Verankerung an den Universitäten und ihrer zunehmenden Professionalisierung sich in den Jahren zuvor schon in Richtung jener Form von Feldforschung entwickelt hatte, die Malinowski nun etablieren will.<sup>30</sup> Aber in der Inszenierung des Textes ist Malinowski jener ethnographische Held,<sup>31</sup> der mit größtem persönlichen Einsatz und unter leidvollen Prüfungen die Feldforschung 'erfindet'. Diese Inszenierung ist im Übrigen erfolgreich: Malinowski galt – und gilt in gewissem Sinne noch immer – als "the archetypical fieldworker".<sup>32</sup>

Bemerkenswert ist ebenfalls Malinowskis "Chronological list of Kula events witnessed by the writer",<sup>33</sup> die ebenso eine Nachprüfbarkeit suggerieren wie die 'Ich war dort und habe es gesehen'-Autorität des Ethnologen etablieren soll. Nicht zufällig sind direkt neben dieser Liste Fotos plaziert, die das Zelt des Ethnologen im Dorf der 'Eingeborenen' zeigt: "This illustrates the manner of life among the natives, described on p. 6" kann unter dem ersten Foto gelesen werden, und auf dem zweiten sehen wir "to the left, among the palms, [...] the ethnographer's tent".<sup>34</sup> Die Fotos be-

---

<sup>28</sup> Malinowski, *Argonauts* 1960, S. 4.

<sup>29</sup> ebd.

<sup>30</sup> vgl. Berg/Fuchs, "Phänomenologie der Differenz" 1995 und Stocking, "The Ethnographer's Magic" 1983.

<sup>31</sup> vgl. Susan Sontag, "The Anthropologist As Hero", in: E. Nelson Hayes/Tanya Hayes (Hrsg.), *Claude Lévi-Strauss: The Anthropologist As Hero*, Cambridge, Mass./London 1970, S. 184-196.

<sup>32</sup> Stocking, "The Ethnographer's Magic" 1983, S. 111.

<sup>33</sup> Malinowski, *Argonauts* 1960 S. 16.

<sup>34</sup> ebd.

zeugen vor allem die Anwesenheit im 'Feld' und die Einhaltung jener Grundsätze, die zuvor beschrieben wurden. Stocking bezeichnet das Zelt des Ethnographen als "the central mythic symbol",<sup>35</sup> das für das geforderte Eintauchen in die fremde Gesellschaft steht – wozu die visuelle Zeugenschaft der Fotos wesentlich beiträgt.

Zum Ende der Einleitung wird die Einladung zum unmittelbaren Miterleben des Geschehens an die LeserInnen für den Rest der gesamten Monographie eindringlich wiederholt:

These generalities the reader will find illustrated in the following chapters. We shall see there the savage striving to satisfy certain aspirations, to attain his type of value, to follow his line of social ambition. We shall see him led on to perilous and difficult enterprises by a tradition of magical and heroic exploits, shall see him following the lure of his own romance.<sup>36</sup>

Wir sehen natürlich nicht 'den Wilden' bei seinen Unternehmungen, sondern wir lesen einen Text. Malinowskis Rhetorik der Unmittelbarkeit stützt sich hier auf Visualität. Es ist bemerkenswert, dass seine Ankündigung sich eher wie die Einleitung zu einem Film darstellt als die zu einem Buch. So wie der Film größere Unmittelbarkeit als ein Text zu versprechen scheint, was sich, wie im folgenden Kapitel deutlich werden wird, als Topos im Diskurs des ethnographischen Films fortsetzt, so ist Visualität ein entscheidender Parameter in Malinowskis Modell, um sowohl Wissenschaftlichkeit und Objektivität als auch Glaubwürdigkeit zu garantieren. Es sind nicht zuletzt die Fotos vom Zelt des Ethnographen, die es zu jenem 'mythischen Symbol' der Feldforschung und Beweis der Anwesenheit des Ethnographen machen, und die seine Autorität etablieren.

Nach Malinowski soll sich aber darüber hinaus die gesamte Organisation der Forschung und Erfassung der 'Eingeborenenkultur' über visuelle Verfahren entwickeln. Die wissenschaftliche Ausrüstung des Feldforschers besteht vor allem darin, eine geistige Landkarte vor Augen zu haben, die die Richtung seiner Forschungen bestimmt:

Indeed, the object of scientific training is to provide the empirical investigator with a *mental chart*, in accordance with which he can take his bearings and lay his course [...]; the investigator will score most whose mental chart is clearest.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Stocking, "The Ethnographer's Magic" 1983, S. 111. In Bezug auf die Idealisierung von Malinowskis Modell erzählt Stocking die Anekdote eines Ethnographen, der getreu den Malinowskischen Vorgaben für eine Feldforschung bei den Fox 1932 sein Zelt in deren Dorf aufschlug, "only to discover that the Indians felt him silly to 'stay out there and cook for myself like a squaw when I could get to town in five minutes'" (ebd.). Die Tatsache, dass Malinowski im 'Feld' u.a. zwei 'cook boys' beschäftigte, ist nur den erst in den 60er Jahren erschienenen Tagebüchern zu entnehmen.

<sup>36</sup> Malinowski, *Argonauts* 1960, S. 25.

<sup>37</sup> ebd., S. 13f.

Es bleibt aber nicht nur dabei, Forschungslandkarten zu imaginieren, sondern das Datenmaterial soll in eine visuell geordnete Form gebracht werden:

But, whenever the material of the search allows it, this mental chart ought to be transformed into a real one, it ought to materialise into a diagram, a plan, an exhaustive, synoptic table of cases.<sup>38</sup>

Neben den Verwandtschaftsbeziehungen, die sich 'natürlicherweise' ("naturally") in genealogischen Tafeln darstellen lassen, soll die gesamte Kultur letztlich in eine visuelle Struktur übersetzt werden: "The method of reducing information, if possible, into charts or synoptic tables ought to be extended to the study of practically all aspects of native life."<sup>39</sup>

Dabei merkt Malinowski wenige Seiten zuvor an, dass eine solche Visualisierung in der Kultur der Trobriander selbst nicht existiert.

There is no written or explicitly expressed code of laws, and their whole tribal tradition, the whole structure of their society, are embodied in the most elusive of all materials; the human being.<sup>40</sup>

Der Ethnograph visualisiert und veräußert so etwas, das in der untersuchten Gesellschaft selbst lediglich oral tradiert wird und ein kollektives, in den Mitgliedern der Gemeinschaft memoriertes Wissen darstellt. Mehr noch, seine Forschungen sollen über visuelle Konzepte geleitet werden. Der 'Gegenstand' der Forschung wird also visuell konzipiert und der gesamte Aufbau, die gesamte 'Anatomie' der Gesellschaft, soll in dieser Weise in einem Medium organisiert und repräsentiert werden, das dem Wissen, den Memorierungstraditionen und den Repräsentationsweisen der Gesellschaft selbst 'fremd' ist. Denn in der 'Eingeborenenkultur' findet dies alles im Paradigma der Oralität statt, in dem das Visuelle eine untergeordnete Rolle spielt.

Malinowskis methodische Anleitung fordert dazu auf, 'fremde' – und das heißt hier in erster Linie nicht-literale – Kulturen mit den Mitteln der Schriftkultur, die vorrangig visuell organisiert ist, als Forschungsgegenstand zu konstituieren und zu repräsentieren.

Da sich diese Problematik in der Argumentation der vorliegenden Arbeit immer wieder als basal erweisen wird, sollen an dieser Stelle wesentliche Merkmale von Oralität und Literalität aufgeführt werden.

---

<sup>38</sup> ebd., S. 14.

<sup>39</sup> ebd.

<sup>40</sup> ebd., S. 11.

## 1.2 Oralität und Literalität

Walter J. Ong definiert in seiner grundlegenden Studie zur Charakteristik oraler und literaler Gesellschaften den Begriff Oralität im Gegensatz zur Literalität.<sup>41</sup> Beide Termini bezeichnen eine Situation, in der jeweils unterschiedliche Medien, die unterschiedliche Sinne beanspruchen, bestimmend sind für die Wahrnehmung der Welt, die Kommunikation und die Speicherung von Wissen.

Oralität bzw. Mündlichkeit ist demnach dadurch konstituiert, dass der zentrale Sinn das Ohr ist und die mündliche Sprache die vorherrschende Form der Kommunikation. Speicherung von Wissen und Gedächtnis funktionieren dementsprechend über die Merkfähigkeit von Individuen, deren Wissen und dessen Weitergabe an ihren Körper gebunden sind. Das heißt nicht nur, dass mit dem physischen Tod eines Menschen sein Wissen und seine Erinnerung verloren gehen, sondern auch, dass der Körper als Speichermedium benutzt wird: Zum Erinnern und Veräußern der Erinnerung wird der ganze Körper eingesetzt, z.B. werden rhythmische Verfahren angewendet, um das Memorieren zu unterstützen, und Rhythmik funktioniert über Taktilität.

Der Medientheoretiker Marshall McLuhan schreibt von einem 'akustischen Raum', der mit dem Konzept von Oralität insofern zusammenhängt, als die Umwelt im Paradigma der Oralität nach dem Schema dieses akustischen Raumes wahrgenommen wird: als ein Umfeld der simultanen Sinneseindrücke, der Gleichzeitigkeit, der nicht-hierarchischen Anordnung von Information.<sup>42</sup> In diesem "total field of hearing"<sup>43</sup> nimmt man keine individuelle Position, keine Perspektive und keinen 'Blickwinkel' ein – dass es keine akustische Entsprechung für den Begriff 'Blickwinkel' gibt, sondern dieser und bedeutungsähnliche Begriffe wie etwa 'Perspektive' oder 'Ansicht' visuell geartet sind, zeigt die verschiedenen Relationen von Sehen und Hören zur Umwelt an: "The ear has no point of view."<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York 1982. Neben Ong gehören zur Grundlagenliteratur über die Merkmale von Oralität und Literalität u.a.: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2002; Jack Goody/Ian Watt/Kathleen Gough (Hrsg.), *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, Frankfurt a.M. 1986; Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the present*, New Haven 1986; Derrick de Herckhove, *Schriftgeburten vom Alphabet zum Computer*, München 1995; Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn 1995.

<sup>42</sup> Marshall McLuhan, "Acoustic Space. With Edmund Carpenter", in: Michael A. Moos (Hrsg.), *Media Research. Technology, Art, Communication*, Amsterdam 1997, S. 39-44, hier: S. 41.

<sup>43</sup> Marshall McLuhan., "The Hot and Cool Interview, with Gerald Emanul Stearn", in: Michael A. Moos, *Media Research* 1997, S. 45-78, hier 53.

<sup>44</sup> ebd.

Eine ähnliche Charakteristik nimmt auch Walter J. Ong für die Welt des Klangs vor, in der sich Menschen in oralen Gesellschaften befinden, und schafft damit den Zusammenhang zwischen McLuhans "acoustic space" und Merkmalen der Oralität:

Vision comes to a human being from one direction at a time [...]. When I hear, however, I gather sound simultaneously from every direction at once: I am at the center of my auditory world, which envelopes me, establishing me at a kind of core of sensation and existence.<sup>45</sup>

Literalität bzw. Schriftlichkeit lässt sich u.a. darüber charakterisieren, dass der vorherrschende Sinn das Auge ist und Wahrnehmung visuell funktioniert. Das zentrale Medium zur Speicherung von Wissen ist die Schrift, was auch die Struktur der Kommunikation verändert: Wissen, Erinnerung und Vermittlung von Wissen sind nicht mehr an den Körper gebunden, sondern mit der Schrift ausgelagert, veräußert, sozusagen dem Körper distanziert. Auch in Abwesenheit kann qua Schrift kommuniziert werden (z.B. über Briefe); Kommunikation und Wissensvermittlung lösen sich also ab von direkter und körperlicher Teilhabe derjenigen, die daran mitwirken. Da Schrift über den Augensinn funktioniert und das Lesen der alphabetischen Schrift einer linearen Bewegung entspricht, wird die Wahrnehmung der Welt im Modell der Schrift visuell und linear konzeptualisiert.

Mit einer Welt des Klangs, einem akustischen Raum und Oralität verbinden sich entsprechend andere Denkkonzepte, ein anderes Weltbild, ein anderer Bezug der Menschen zu sich selbst. Insbesondere aber entwickelt sich hier kein analytisches und abstrahierendes Denken. "Sight isolates, sound incorporates"<sup>46</sup>, schreibt Ong. Zu diesem nicht-analytischen Denken gehört auch, dass keine abstrakten, übergeordneten Kategorien gebildet werden, unter die einzelne Phänomene unterzuordnen sind.<sup>47</sup>

Auf der Grundlage eines akustischen Raumes entwickelt sich folglich auch eine ganz andere Art von Rationalität als die durch Visualität generierte lineare Kausallogik. Die Abstraktionen des logischen Schließens, von Induktion und Deduktion, von Syllogismen und Prämissen sind einer Welt der Mündlichkeit fremd.<sup>48</sup> Dies ist aber nicht etwa als 'unlogisches' oder gar irrationales Denken zu missdeuten:

Nor must we imagine that orally based thought is 'prelogical' or 'illogical' in any simplistic sense [...]. What is true is that they cannot organize elaborate concatenations of causes in the analytic kind of linear sequences which can only be set up with the help of texts. The lengthy sequences they produce, such as genealogies, are not analytic but aggregative.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Walter J. Ong, *Orality and Literacy* 1982, S. 72.

<sup>46</sup> ebd.

<sup>47</sup> vgl. u.a. ebd., S. 47ff.

<sup>48</sup> vgl. ebd. S. 53f.

<sup>49</sup> ebd., S. 57.



Auch McLuhan macht deutlich, dass die literale, und damit vor allem abendländische, Form der Rationalität auf keinen Fall mit 'vernünftigem' Denken zu verwechselt sei, sondern dass es hier um eine *visuelle* Organisation des Denkens gehe.

Connected sequential discourse, which is thought of as rational, is really visual. It has nothing to do with reason as such. Reasoning does not occur on single planes or in a continuous, connected fashion. The mind leapfrogs. It puts things together in all sorts of proportions and ratios instantly.<sup>50</sup>

### ***1.3 Die medientheoretische Problematik von Malinowskis Forschungsparadigma***

Unter diesen medientheoretischen Voraussetzungen und mit McLuhans Feststellung, dass das Ohr keinen "point of view" habe, macht Malinowskis berühmte Formulierung des "final goal, of which an Ethnographer should never lose sight", nämlich: "to grasp the native's point of view, his relation to life, to realise *his* vision of *his* world"<sup>51</sup> strenggenommen gar keinen Sinn, weil die "natives" als nicht-literale Menschen gar keinen "point of view" haben; sie strukturieren ihre Welt nicht visuell. Es ist der Ethnograph, der ihre Welt durch sein theoretisches Instrumentarium visuell konstituiert und repräsentiert.

Auch Malinowskis Bemerkungen darüber, dass ein Über-Blick über die Institutionen und Strukturen der Gesellschaft zwar für ihn als Ethnographen, aber nicht für die "natives" selbst möglich sei, gehen auf eine Differenz zwischen literalen und oralen Konzepten zurück. Wenn Malinowski feststellt: "in our society, every institution has its intelligent members, its historians, and its archives and documents, whereas in a native society there are none of these",<sup>52</sup> dann lässt sich das sowohl so lesen, dass es keine Historiker und keine Archive gibt – natürlich nicht, möchte man hinzufügen, es handelt sich ja auch um keine Schriftkultur –, aber ebenfalls so, dass die Gesellschaft der 'Eingeborenen' keine intelligenten Mitglieder habe.

Malinowski schreibt über die 'Eingeborenen', sie könnten nicht "a single law of psychology" angeben und würden "the forces and commands of the tribal code" ebenso wie "their instincts and their impulses" gehorchen.<sup>53</sup> Auf diese Weise werden sie mit Tieren gleichgesetzt, die genauso unverständig und unfähig zur Distanz zu sich selbst ihren Instinkten folgen. Allein der Ethnograph ist durch die besondere Konstruktion der teilnehmenden Beobachtung in einer Position, die die Vollständigkeit des Ver-

---

<sup>50</sup> McLuhan, "The Hot and Cool Interview" 1997, S. 49.

<sup>51</sup> Malinowski, *Argonauts* 1960, S. 25.

<sup>52</sup> ebd., S. 12.

<sup>53</sup> ebd., S. 11.

stehens garantiert. Denn die teilnehmende Beobachtung impliziert die Möglichkeit von Innen- und Außenperspektive zugleich.<sup>54</sup>

Auf der einen Seite wird damit die Unterscheidung von 'Eigenem' und 'Fremdem' auf einer bestimmten Ebene unterlaufen: In der Feldforschung soll das Fremde im alltäglichen Umgang vertraut werden; man lebt unter den Eingeborenen, als sei man 'einer von ihnen' und versucht, ihre Sicht der Dinge nachzuvollziehen.<sup>55</sup> Mit der mehr oder minder zugleich einzunehmenden Außensicht auf die 'fremde' Gesellschaft wird aber auf der anderen Seite ein Objektivitätsanspruch verbunden, der die Trennung von 'Eigenem' und 'Fremdem' auf einer anderen Ebene erneut einführt. 'Wir' sind in der Lage, eine Gesamtstruktur zu erkennen und darzustellen, die Kultur 'objektiv' zu verstehen. Die Möglichkeit der Visualisierung und die Fähigkeit, die Strukturen der kulturellen Institutionen in eine visuelle Ordnung zu bringen, spielen dabei eine herausragende Rolle. 'Sie' dagegen verbleiben in ihrer Subjektivität, sind in ihrer Lebenswelt so verhaftet, dass sie keine logisch-rationalen Aussagen darüber machen und die Gesamtstruktur nicht *sehen* können.

Das Fehlen dieser Form von Ratio und von 'intelligenten Mitgliedern' der Gesellschaft, die eine objektivierende Perspektive auf ihre Institutionen und das tradierte Wissen haben – wie Malinowski auf eine Weise anmerkt, die eine abwertende Konnotation nahelegt – ist aber keine Frage der Intelligenz. Vielmehr funktioniert das Denken in einer oralen Gesellschaft grundsätzlich anders als in einer literalen, und Malinowski kann kein visuell organisiertes, logisch-analytisches Denken voraussetzen. Die entscheidende Differenz liegt hier also in der *Mediendifferenz*, die so häufig einer Differenz zwischen 'zivilisierten' – d.h. schriftlichen – und 'primitiven' – das heißt oralen – Kulturen zugrunde liegt.

Malinowski erweist sich auch in der Herstellung seiner Ethnographie, in der Verfassung seiner Texte und der Lösung seiner Probleme mit der persönlichen und 'befremdenden' Erfahrung der Feldforschung der Literalität und den Implikationen der

---

<sup>54</sup> Berg/Fuchs weisen auf die mehrfach kritisierte paternalistische Haltung im Werk Malinowskis hin: "Der Ethnograph gilt der anderen Welt gegenüber nicht nur als besonders sensibel, er gilt ihren Angehörigen, wie ebenso anderen Beobachtern ('Amateuren') gegenüber als überlegen. [...] Der Ethnograph allein durchschaut Hintergründe und Zusammenhänge. Er allein vermag vollständiges Verstehen zu leisten. Denn nur er kennt die subjektive *wie* die objektive Seite einer Kultur, *er* ist persönlich involviert ('eingetaucht') und schaut gleichermaßen von außen/oben auf die Gesellschaft herab." (Berg/Fuchs, "Phänomenologie der Differenz" 1995, S. 37).

<sup>55</sup> vgl. Susanne Klöpping, *Verstehen von 'Fremdheit'. Sprachphilosophische Annäherungen an ein praktisches Problem*, Bielefeld 1998 (unveröffentlichte Magisterarbeit), S. 16ff. In Kapitel 1.3 der Arbeit finden sich bereits einige Argumentationen des vorliegenden Kapitels.

Schriftkultur zutiefst verhaftet – ohne dass er selbst diese spezifische Mediengebundenheit seiner Ethnographie in den Blick bekommen könnte, wie man im Hinblick auf seine Bemerkungen über die 'Eingeborenen' hinzufügen möchte.

#### ***1.4 Das Paradigma der Schrift als Rettung des Ethnographen***

James Clifford hat eine Lektüre Malinowskis vorgelegt, in der er Malinowskis Texte mit denen Joseph Conrads in Verbindung bringt. Der Vergleich mit Conrad ist im Zusammenhang dieser Arbeit weniger relevant, wohl aber Cliffords These, dass die *Argonauts of the Western Pacific* Malinowskis "saving fiction" seien: die Rettung vor persönlicher, kultureller, moralischer Desintegration.<sup>56</sup> Weder Cliffords Lektüre noch Malinowskis besonderer Status innerhalb der Ethnologie können angemessen nachvollzogen werden, ohne die posthume Veröffentlichung von Malinowskis Feldtagebüchern unter dem Titel *A Diary in the Strict Sense of the Term* 1967 zu berücksichtigen. Die persönlichen Aufzeichnungen des Ethnographen während seiner Feldforschung auf den Trobriand-Inseln stehen in deutlichem Gegensatz zu dem Bild, das er selbst insbesondere in den *Argonauts* von sich entwirft. Hier wird seine ganze Ambivalenz bis Ablehnung gegenüber den 'Eingeborenen' deutlich, seine Schwierigkeiten, mit genau der von ihm geforderten Situation des Lebens unter den Menschen, über die er arbeitet, zurechtzukommen.

When the *Diary* was first published 1967, the discrepancy was shocking, for the authoritative participant-observer, a locus of sympathetic understanding of the other, is simply not visible in the *Diary*. Conversely, what is visible, a pronounced ambivalence toward the Trobrianders, empathy mixed with desire and aversion, is nowhere in *Argonauts*, where comprehension, scrupulousness, and generosity reign.<sup>57</sup>

Der Autor der *Argonauts* scheint ein ganz anderer zu sein als der Autor des *Diary*, nicht zuletzt weil in der ethnographischen Monographie von einer inkonsistenten Haltung oder Ambivalenz gegenüber den 'Eingeborenen' und dem Feldforschungsprojekt selbst wenig zu lesen ist. Die vereinzelt Andeutungen der persönlichen

---

<sup>56</sup> James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth Century, Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Mass./London 1988; Kapitel 3: "On Ethnographic Self-Fashioning: Conrad and Malinowski", S. 92-113, hier: S. 99.

<sup>57</sup> ebd., S. 110. Die Veröffentlichung der Tagebücher war u.a. einer der Auslöser für anhaltende Debatten innerhalb der Ethnographie über Form und Grenzen ethnographischen Verstehens seit den 60er Jahren. Auch infolge dieser Debatten entwickelte Clifford Geertz seinen berühmten Ansatz der 'dichten Beschreibung', in dem Kulturen als Texte behandelt und Ethnographen als deren Interpreten angesehen werden, womit der 'objektivistische' Anspruch des Malinowskischen Entwurfs stark relativiert werden soll. In Geertz' hermeneutisch orientiertem Modell wird das Vorverständnis der Ethnographin in den Verstehensprozess explizit einbezogen. Vgl. dazu Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a.M. 1983 und weiter unten in diesem Kapitel.

Schwierigkeiten des Ethnographen lassen sich einerseits auf ihre Funktion für den Selbstentwurf Malinowskis als 'Erfinder' der Feldforschung zurückführen, andererseits auf die noch virulenten kolonialen Machtgefüge zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in deren Kontext Malinowskis Sicht auf die 'Eingeborenen' durchaus aufgeklärt und progressiv genannt werden kann.<sup>58</sup>

Die Autorinstanz in *Argonauts* gibt eine professionell gesicherte, in sich konsistente Haltung wieder, die zwar erwähnt, dass es Zeiten der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung ("the feeling of hopelessness and despair") gibt, die von der Einsamkeit spricht und vom Vergraben in das Lesen von Romanen "as a man might take to drink in a fit of tropical depression and boredom".<sup>59</sup> Aber die Autorinstanz verliert niemals die Kontrolle über diese Erfahrungen: Sie werden verarbeitet zu einem Bericht, in dem die Einsamkeit einen kausalen Zusammenhang erhält mit der Möglichkeit des besseren Zugangs zu den 'Eingeborenen' und in dem die Schwierigkeiten und Unwägbarkeiten der Unternehmung zu einem Teil der Methodik umgeschrieben werden bzw. die besondere Stellung des Autors als Begründer der Feldforschung untermauern.

Die Tagebücher lassen dagegen einen Autoren erkennen, der mit der Aufgabe seiner Feldforschung hadert und zwischen Sympathie und Aversion schwankt. Er fühlt sich dauernd krank und sehnt sich an andere Orte; er ist mit unterschiedlichen, widersprüchlichen Erfahrungen und Empfindungen konfrontiert, die sein Selbstverständnis erschüttern und die eher ihn zu überwältigen drohen als dass er sie kontrolliert in das Gefüge seiner wissenschaftlichen Vorstellungen einordnen könnte.

James Clifford zeigt anhand der Tagebücher mehrere Indizien für eine Erfahrung der Fragmentierung und Bedrohung der Einheit der Person auf. Eine besondere Stellung nimmt dabei die Multilingualität ein, die das *Diary* durchzieht und die für Malinowski sowohl verschiedene kulturelle Einflüsse als auch psychische Dispositionen bedeuteten.

Mit seiner Mutter, die sich im vom Ersten Weltkrieg erschütterten Europa aufhielt, korrespondierte er auf Polnisch – das auch die beherrschende Sprache der Tagebücher ist –, mit seiner Verlobten auf Englisch. Englisch war ebenfalls die Sprache für seine wissenschaftliche Arbeit und die Korrespondenz mit seinem Lehrer Seligman.

---

<sup>58</sup> vgl. Raymond Firth, "Bronislaw Malinowski", in: Bronislaw Malinowski, *Schriften zur Anthropologie*, hrsg. von Fritz Kramer, Frankfurt a.M. 1986, S. 227-265, hier: S. 245f.

<sup>59</sup> Malinowski, *Argonauts* 1960, S. 4.

Sein aktuelles sprachliches Umfeld war stark durch das Kiriwinianisch geprägt, das er sowohl lernte und untersuchte als auch für seine Interaktionen mit den Trobriandern gebrauchte.

Genau genommen, wie Clifford in einer Fußnote mit Mario Blick anführt, ist das Tagebuch

extraordinarily heteroglot. [...] Malinowski wrote 'in Polish with frequent use of English, words and phrases in German, French, Greek, Spanish, and Latin, and of course terms from the native languages' (there were four: Motu, Mailu, Kiriwinian, and Pidgin).<sup>60</sup>

In dieser Vielsprachigkeit ordnet Clifford den drei 'Hauptsprachen' jeweils unterschiedliche – und durchaus widersprüchliche – Funktionen zu:

We can suggest a tentative structure for the three active languages of [...] Malinowski's exotic experiences. Between Polish, the mother tongue, and English, the language of future career and marriage, a third intervenes, associated with eroticism and violence. [...] Malinowski's interfering language was Kiriwinian, associated with a certain exuberance and ludic excess [...] and also with the erotic temptations of Trobriand women. The *Diary* struggles repeatedly with this Kiriwinian realm of desire. So it is possible to distinguish in each case a mother tongue, a language of excess, and a language of restraint (of marriage and authorship).<sup>61</sup>

Die komplexe Situation, in die Malinowski in dieser Konfusion von Sprachen, kulturellen Bindungen, Begehren und Unterdrückung – abgesehen von den zusätzlichen Gefühlen der Langeweile, Einsamkeit, Krankheit, Faszination und Aversion – in seiner konkreten Situation 'vor Ort' gerät, führt zu einem bedrohlichen Zustand der persönlichen Instabilität, der zerfallenden Identität:

[T]he *Diary* is an unstable confusion of other voices and worlds: mother, lovers, fiancée, best friend, Trobrianders, local missionaries, traders, as well as the escapist universes, the novels he can never resist. Most fieldworkers will recognize this multivocal predicament. But Malinowski experiences (or at least his *Diary* portrays) something like a real spiritual and emotional crisis: each of the voices represents a temptation; he is pulled too many ways.<sup>62</sup>

In einer – entsprechend konfusen – Tagebucheintragung vom 18.7.1918 – der letzte Tag der Tagebucheintragungen –, die Clifford anführt, wird deutlich, dass Malinowski es als eine von Gott geforderte ethische Pflicht empfindet, eine konsistente Persönlichkeit zu sein, was in seiner Situation ausgesprochen schwierig erscheint und nicht zuletzt zu Konflikten im Verhältnis zu den Menschen führt, die ihm nahe sind.<sup>63</sup> Die Lösung dieses Dilemmas erkennt Clifford in den beiden divergenten Büchern, die Malinowski schreibt:

Malinowski's solution consists of constructing two related fictions – of a self and of a culture. [...] One of the ways Malinowski pulled himself together was by writing ethnography. Here the

---

<sup>60</sup> Clifford, *The Predicament of Culture* 1988, S. 102, Fußnote 7. Hier wird im übrigen deutlich, wie außerordentlich sprachbegabt Malinowski war. Auch dass er innerhalb der relativ kurzen Zeit seiner Feldforschung offenbar recht viel Kiriwinianisch lernte, ist bemerkenswert.

<sup>61</sup> ebd., S. 102.

<sup>62</sup> ebd., S. 103.

<sup>63</sup> vgl. ebd.

fashioned wholes of a self and of a culture seem to be mutually reinforcing allegories of identity.<sup>64</sup>

In Malinowkis Umgang mit der schwierigen Situation im Feld gibt es einen weiteren wichtigen Fluchtpunkt: die Romane, die er offenbar exzessiv liest. Auf der einen Seite bedeuten sie eine Art unerlaubte Versuchung, die ihn von der eigentlichen Arbeit abhält. Auf der anderen Seite stellen sie eine Möglichkeit dar, der Situation zu entkommen – ähnlich wie die Trunksucht, wie Malinowski selbst anmerkt. Aber sie sind gleichzeitig eine besondere Form der Flucht und Rettung vor den verwirrenden und verunsichernden Erfahrungen 'im Feld', denn das Lesen der Romane

points towards writing (a miraculous presence in absence) as salvation. [...] Such readings are desired communions, places where a coherent subjectivity can be recovered in fictional identification with a whole voice or world.<sup>65</sup>

Nicht zufällig ist es die Schrift, die eine Rettung aus der fragmentierten Erfahrung und vor dem Auseinanderfallen der Kohärenz des Subjekts bewahrt. Malinowski sieht sich mit einer oralen Kultur konfrontiert und ist damit in einen kulturellen Zusammenhang geworfen, in dem er nicht nur zunächst nichts versteht, sondern in dem auch eine andere Form von Rationalität gilt als diejenige, auf der sein Forschungsprojekt und damit der einzige Grund für ihn, 'dort' zu sein, basiert. Die Erhaltung seines Selbstkonzepts und die Versicherung der Grundlagen seines Denkens können entsprechend nur durch Schriftlichkeit garantiert werden.

### ***1.5 Das Zelt des Ethnographen als Raum der Schrift***

In Stockings Aufsatz zu Malinowski und seinen Vorläufern ist ein bemerkenswertes Foto abgebildet, das auch das Titelbild des Bandes darstellt: Es ist aus dem Inneren von Malinowskis Zelt aufgenommen; Malinowski sitzt dort am Schreibtisch, vor dem hellen Hintergrund des offenen Zelteingangs ist nur seine schwarze Silhouette zu erkennen. Vor dem Zelt sitzen und stehen mehrere Trobriander; sie beobachten Malinowski bei der für sie vermutlich eher obskuren Tätigkeit des Schreibens.

---

<sup>64</sup> ebd., S. 104.

<sup>65</sup> ebd., S. 109.



*Abb. 1: Malinowskis 'Zeltsituation'*  
*Foto im Besitz von Helena Wayne und der London School of Economics*

Dieses Foto zeigt auf signifikante Weise den Innenraum, den Malinowskis Akt des Schreibens schafft. Auf der einen Seite sehen wir den Raum der Trobriander. Im Kollektiv beobachten sie den fremden, einsamen Ritus des Schreibens und versuchen möglicherweise, diese Form der vereinzelter Tätigkeit zu verstehen. Malinowskis Akt des Schreibens schafft dagegen einen Raum für sich: Der Ethnograph sieht aus, als würde er seine Zuschauer gar nicht bemerken, sondern er ist offenbar introspektiv konzentriert darauf, seinen Gedanken Form zu geben, seine Erfahrungen und Beobachtungen zu ordnen. Zumindest für den Ethnographen scheinen in dieser Anordnung zwei Welten zu existieren: ein Innenraum, geschaffen durch das Schreiben, in dem er allein ist mit sich, seinen Gedanken und der Schrift, und ein davon abgetrennter, distanzierter Außenraum, in dem die Gruppe der Trobriander existiert.

#### ***1.6 'Feldsituation' versus 'Zeltsituation'***

In Anlehnung an das Foto möchte ich diese beiden unterschiedlichen Welten die

'Feldsituation' und die 'Zeltsituation' nennen. Die 'Feldsituation' besteht in dem direkten Kontakt mit den Trobriandern, in Gesprächen und Interaktionen mit ihnen, im vielbeschworenen 'Eintauchen' in die Gemeinschaft. Dieses Eintauchen bedeutet besonders eine sinnliche Wahrnehmung, eine körperliche Erfahrung: das Hören und Sprechen einer fremden Sprache; das Klima, das den Körper des Ethnographen dauernd erschöpft; die unablässige Bedrohung durch Krankheit und ein fast durchgehendes körperliches Unwohlsein, das im Tagebuch beschrieben wird; Insekten; Gerüche und Geräusche des Ortes, die für Malinowski nicht unbedingt als angenehm empfunden werden und nicht zuletzt die sinnlich-sexuelle Versuchung, die in den Tagebüchern permanent thematisiert wird.

Stocking weist auf die Anfänge von Malinowskis Unternehmung hin, an denen er noch kein Zelt in einem Dorf auf Kiriwina aufgeschlagen hatte:

On a trip he made in early December [1914; Anm. S.K.] surveying groups along the far southeastern coast, he stayed in several villages in the *dubu* or men's house – on one occasion for three successive nights during a native feast. Although 'the stench, smoke, noise of people, dogs and pigs' left him exhausted, Malinowski clearly had a sense of the ethnographic potential of a more direct involvement.<sup>66</sup>

Die sinnlichen Eindrücke der Umgebung kommen in dieser Weise in der ethnographischen Monographie nicht vor. Auch das Störende des nur halb verstandenen Sprechens der Trobriander wird in den Tagebüchern, nicht aber in den *Argonauts* deutlich: "Ich verstand nur die Hälfte von Moliasis Rede. Ich konnte bei ihrem endlosen Geplapper nicht schlafen."<sup>67</sup>

Das Tagebuchschreiben selbst wird im Tagebuch thematisiert als der Ort der Sammlung:

Ich bin unfähig, mich zu konzentrieren. Ich schreibe zu wenig Tagebuch, ich rede zuviel, ich bin nicht ich selbst. [...] Ich muß mich sammeln, wieder Tagebuch schreiben, ich muß mich vertiefen.<sup>68</sup>

Das Tagebuch, in dem beständig der Gesundheitszustand des Verfassers geschildert wird, seine Medikation mit u.a. Chinin und Arsen, seine gymnastischen Übungen, seine fast ununterbrochene Müdigkeit, seine Probleme mit der Hitze, seine sinnlichen Begierden, ist der Ort, an dem das Sinnliche und Körperliche exzessiv heraufbe-

---

<sup>66</sup> Stocking, "The Ethnographer's Magic" 1983, S. 96, zitiert aus Malinowskis *A Diary in the Strict Sense of the Term*; in der dt. Übersetzung: "Ich kann nicht sagen, daß die in diesem Haus verbrachten Augenblicke angenehm gewesen wären. Der Gestank, der Rauch, der Lärm der Menschen, Hunde und Schweine – das Fieber, das ich während dieser Tage wahrscheinlich hatte, all dies irritierte mich sehr." (Bronislaw Malinowski, *Ein Tagebuch im strikten Sinn des Wortes: Neuguinea 1914-1918*, hrsg. v. Fritz Kramer, Frankfurt a.M. 1985, S. 57).

<sup>67</sup> Malinowski, *Ein Tagebuch im strikten Sinne des Wortes* 1985, S. 133.

<sup>68</sup> ebd., S. 111.



schworen und mithilfe des Mediums Schrift gleichzeitig veräußert, distanziert und abgespalten werden. Der Ort der Körperlichkeit ist die 'Feldsituation': das Umfeld einer oralen Gesellschaft, deren verwirrenden sinnlichen Eindrücken und den mit ihnen verbundenen körperlichen Reaktionen der Ethnograph zu entkommen versucht in die 'Zeltsituation', konstituiert durch den Raum der Schrift, die eine komplizierte Struktur von Anwesenheit/Abwesenheit zulässt.

Malinowski sitzt in seinem inmitten des Dorfes aufgeschlagenen Zelt, das das Symbol für seine Immersion in die fremde Gesellschaft ist, und schließt die 'Feldsituation' im Akt des Schreibens fast vollständig aus. Anwesend und abwesend zugleich kann er durch die Schrift das Körperliche, das die 'Feldsituation' bestimmt, bewältigen, visualisieren, vom Körper distanzieren. Die Romane, in die sich Malinowski so exzessiv vergräbt und die ihn scheinbar andauernd vom Arbeiten abhalten – neben der Müdigkeit, Krankheit, Lustlosigkeit – gehören zu dieser Szene der Schrift, die die 'Zeltsituation' konstituiert.

Die Romane sind die verlockende Flucht in andere, 'zivilisierte', d.h. schriftliche Welten, aber sie sind auch die Vorbilder für die "saving fiction", von der Clifford spricht. Sie zeigen die Möglichkeit einer rettenden Autorschaft auf: Hier spricht ein Autor mit einer Stimme, die ihre Kontrolle über die Narration behält; hier findet sich das Modell von Autorschaft, das Malinowski den Ausweg aus der Fragmentarisierung der Erfahrung und dem Zerfall der Persönlichkeit weist:

[A]s the scientific, persuasive author of this fiction [*Argonauts*; Anm. S.K.], Malinowski can be like Flaubert's God, omnipresent in the text, arranging enthusiastic descriptions, scientific explanations, enactments of events from different standpoints, personal confessions, and so forth.<sup>69</sup>

Um diese Anordnung zur in sich kohärenten Narration und diese Kontrolle über die Ereignisse zu gewinnen, braucht es das Paradigma der Schrift, und braucht es *beide* Narrationen, *beide* Fiktionen: zunächst die des Selbst, des 'Eigenen', um die unmittelbare 'Feldsituation' und die Bedrohung des Selbst zu überwinden, dann die des 'Fremden', der 'fremden' Kultur, um eine Autorschaft – und damit Autorität – zu etablieren, die sich der ungebrochenen Rückversicherung im Medium der Schrift verdankt, die aus dem 19. Jahrhundert – unterstützt durch die Romanlektüren – übernommen wird.

So wird die Ethnographie durch die Bezeugung persönlicher Anwesenheit und der 'Faktizität' des Einbringens des 'Eigenen' autorisiert und gleichzeitig von dieser An-

---

<sup>69</sup> Clifford, *The Predicament of Culture* 1988, S. 104.

wesenheit bereinigt. In den *Argonauts* spricht/schreibt ein Autor, der sich über die unmittelbaren Erfahrungen 'im Feld' erhoben hat und als allwissender, gottähnlicher Erzähler in übergeordneter Perspektive einen Überblick über die Gesamtheit der Kultur verschaffen kann – inklusive dem 'Zelt des Ethnographen', das hier weniger der rettende Fluchtpunkt der 'Zeltsituation' ist, als vielmehr eine logische Bedingung der Erzählung.<sup>70</sup>

Nach Clifford bringt Malinowski damit "ein machtvolles, neues wissenschaftliches und literarisches Genre zur Vollendung, die Ethnographie, eine auf teilnehmender Beobachtung basierende synthetische Kulturbeschreibung",<sup>71</sup> und ebenfalls eine bestimmte Form von ethnographischer Autorität, in der der Autor Glaubwürdigkeit, Wissenschaftlichkeit und Objektivität evoziert, um sich gleichzeitig als Person in der 'Feldsituation' unsichtbar zu machen. Malinowskis Flucht aus der 'Feldsituation' gelingt zuletzt vollständig durch die Verschriftlichung der ethnographischen Fiktion, in der er nicht mehr in seinen konkreten persönlichen Bezügen 'im Feld' erkennbar wird – außer in der rhetorischen Evokation seiner Anwesenheit, die aber wiederum jene Autorität untermauert. Der Körper des Ethnographen, die Sinnlichkeit der 'Feldsituation', akustische, olfaktorische, taktile Erfahrungen sind aus der durch Visualität bestimmten Erzählung ausgeschlossen. Die bedrohlichen Effekte der Feldforschung sind so unter Kontrolle gebracht durch die Schrift.

Das Medium konstituiert in dieser Weise ein 'Rettungsparadigma' nicht nur in Hinsicht auf die 'verschwindenden Gegenstände' der Ethnographie, die in der medialen Aufzeichnung bewahrt bleiben, sondern es 'rettet' ebenfalls den Ethnographen.

### ***1.7 Schrift und Gewalt***

Das Medium wird aber zugleich in der Metaphorik des Textes – der *Argonauts* – als Instrument der Gewalt entworfen.

In medientheoretischer Perspektive lässt sich das Verhältnis von Forscher und Erforschten lesen als ein eher gewalttätiges Verhältnis von denen, die schreiben und denen, die beschrieben werden:

---

<sup>70</sup> Aus dieser Position der allwissenden Autorität kann er übrigens auch über *kula*-Expeditionen schreiben, die der Erzähler tatsächlich nie miterlebt hat, über die er aber berichten kann, als sei er dabei gewesen; vgl. Stocking, "The Ethnographer's Magic" 1983, S. 102: "His diary reveals him as always left on the beach when the natives left on a Kula expedition".

<sup>71</sup> Clifford, "Über ethnographische Autorität" 1995, S. 120.

But the Ethnographer has not only to spread his nets in the right place, and wait for what will fall into them. He must be an active huntsman, and drive his quarry into them and follow it up to its most inaccessible lairs.<sup>72</sup>

Den 'Eingeborenen', um die es hier geht, wird Menschlichkeit abgesprochen: "lair", in der deutschen Übersetzung mit "Verstecke" wiedergegeben, bedeuten im Englischen eindeutig die Lager/Verstecke wilder Tiere. Die Jagdmetaphorik beschreibt hier die Tätigkeit des professionellen Ethnologen; die 'eingeborene' Beute verfängt sich in nichts anderem als dem Netz des geschriebenen Textes, in dem es sichtbar/lesbar wird. Die Schrift gerät dabei als Werkzeug des "active huntsman" zur Waffe, das *graphein*, das Schreiben als die Tätigkeit, die den Ethnologen letztlich zu einem solchen macht, wird zum Erlegen des 'Wilds'.

Weder Malinowskis Ethnographie noch seine Tagebücher reflektieren explizit den Gebrauch des Mediums Schrift zur Darstellung einer oralen Gesellschaft oder als machtvolles Werkzeug, das eine hierarchische Beziehung zwischen Forscher und Erforschten schafft. Das verwundert nicht, wenn die Schrift in den oben dargelegten Zusammenhängen als Identität rettendes Konstituens der Distanzierung von den fragmentarischen Erfahrungen der 'Feldsituation' erkannt wird. Die Schrift selbst bleibt in dieser Weise ein blinder Fleck in den Schriften Malinowskis.

Die ethnographische Perspektive verschiebt sich in dieser Hinsicht mit Lévi-Strauss' *Tristes Tropiques*, in dem die Verbindung von Schrift und Gewalt ein explizites Problem des Ethnologen wird und ihn damit in eine aporetische Situation geraten lässt.

## 2. Lévi-Strauss und die Gewalt der Schrift

Armes gehetztes Wild in den Fängen der mechanisierten Zivilisation, Wilde im amazonischen Urwald, sanftmütige und ohnmächtige Opfer – ich kann mich zwar damit abfinden, das Schicksal zu verstehen, das euch zugrunderichtet, nicht aber damit, von jenen Hexenkünsten betrogen zu werden, die sich – weit kümmerlicher als die euren – vor einem Publikum breitmachen, das nach Bildern in Agfacolor lechzt, die eure zerstörten Masken ersetzen sollen. [...] Nicht damit zufrieden und sich nicht einmal bewußt, euch vom Erdboden zu tilgen, versucht es fieberhaft, mit Hilfe eurer Schatten den nostalgischen Kannibalismus einer Geschichte zu befriedigen, der ihr bereits zum Opfer gefallen seid.<sup>73</sup>

In diesem Zitat aus den *Traurigen Tropen* spricht Lévi-Strauss das 'Wild' direkt an: jenes 'Wild', jene 'Beute', die Malinowski als aktiver Jäger in das Netz seiner ethno-

---

<sup>72</sup> Malinowski, *Argonauts* 1960, S. 30.

graphischen Repräsentation treiben will. Gegenüber den 'Opfern' selbst, den 'Eingeborenen', klagt Lévi-Strauss eine Zivilisation an, die sie zerstört. Malinowski dagegen wendet sich direkt an seine LeserInnen – Angehörige jener 'Zivilisation' –, um über die Köpfe der Trobriander hinweg eine autoritative Komplizenschaft einzugehen mit den Angehörigen seiner eigenen Kultur, die er einlädt zu einem Gespräch 'über' die anderen.

Distanziert sich Malinowski damit von seinem 'Gegenstand', den Trobriandern, die Objekt der Rede werden und über die man mit jemand anderem – den LeserInnen – spricht, als seien sie abwesend,<sup>74</sup> nimmt Lévi-Strauss Distanz zu seiner eigenen Kultur, die er gegenüber deren Opfern der Zerstörung bezichtigt. Das Medium, das nach Lévi-Strauss dem 'Jagen' der Opfer dient, ist an dieser Stelle die Fotografie. Wir werden aber sehen, inwiefern die Schrift in Lévi-Strauss' Modell dasjenige Medium ist, das ihm zufolge mit der 'Zivilisation' entscheidend verbunden ist – und ebenso entscheidend mit ihrer destruktiven Gewalt.

### **2.1 Ethnographie als Flucht ins 'fremde' Eigene**

Soll ich, der ergraute Vorläufer all derer, die sich heute im Busch herumtreiben, denn der einzige bleiben, der nur Asche in seinen Händen mitgebracht hat? Ist meine Stimme die einzige, die vom Scheitern der Flucht Zeugnis gibt?<sup>75</sup>

Die *Traurigen Tropen*, im französischen Original 1955 als *Tristes Tropiques* erschienen, sind erst etwa 15 Jahre nach Lévi-Strauss' letzter Forschungsreise in Brasilien geschrieben worden. Das Buch ist ein persönlicher Reisebericht ebenso wie eine Ethnographie verschiedener Indianergruppen, auf die Lévi-Strauss im brasilianischen Mato Grosso gestoßen ist. Seine Sonderstellung im Kanon der ethnographischen Literatur kommt den *Traurigen Tropen* vor allem wegen der spezifischen Verbindung von wissenschaftlicher Forschungsdokumentation, literarischem Reisebericht und persönlichem Bekenntnis zu.

Die persönlichen Motive des Autors, sich mit Ethnographie zu beschäftigen und Forschungsreisen in die weit entfernte Neue Welt zu 'primitiven' Völkern zu unternehmen, werden von Anfang an deutlich: Der zentrale Impuls ist die "Flucht" vor der eigenen Kultur.

---

<sup>73</sup> Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, Frankfurt a.M. 1998 [1955], S. 35.

<sup>74</sup> vgl. dazu Trinh's Unterscheidung zwischen *speaking about* und *speaking nearby* in Kapitel II.

<sup>75</sup> Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* 1998, S. 35.

Die Frage im obigen Zitat versammelt demnach sowohl die Motivation, Ethnograph zu sein und Forschungsreisen zu unternehmen, als auch das vorliegende Buch zu schreiben. Auch das Ergebnis der Unternehmungen deutet sich bereits an: Die "Zeugnis" gebende "Stimme" des Autors der *Traurigen Tropen* – die umso mehr dazu verpflichtet ist, sich Gehör zu verschaffen, als sie "die einzige" ist – erzählt vom "Scheitern" jener "Flucht", die das gesamte Projekt motiviert. Denn überall, wohin der Ethnograph gelangt – auch wenn er bis ans andere Ende der Welt gegangen ist –, findet er doch nur die Spuren des 'Eigenen', die das vermeintlich ursprünglich Andere zerstört, es um seine 'Ursprünglichkeit' gebracht haben.

Nie wieder werden uns die Reisen, Zaubertrogen voll traumhafter Versprechen, ihre Schätze unberührt enthüllen. [...] Heute, da die polynesischen Inseln in Beton ersticken und sich in schwerfällige, in den Meeren des Südens verankerte Flugbasen verwandeln, da ganz Asien das Gesicht eines verseuchten Elendsgebiets annimmt, Afrika von Barackenvierteln zerfressen wird, Passagier- und Militärflugzeuge die Reinheit des amerikanischen oder melanesischen Urwalds beflecken, noch bevor sie seine Jungfräulichkeit zu zerstören vermögen, – was kann die angebliche Flucht einer Reise da anderes bedeuten, als uns mit den unglücklichsten Formen unserer historischen Existenz zu konfrontieren? [...] Was uns die Reisen in erster Linie zeigen, ist der Schmutz, mit dem wir das Antlitz der Menschheit besudelt haben.<sup>76</sup>

Das Eindringen in die fremden Kulturen, bei Malinowski noch als 'unschuldige' Einladung und Aufforderung an 'uns' "to penetrate other cultures" ausgesprochen,<sup>77</sup> gerät in Lévi-Strauss' Klage zur Anklage an 'uns', die 'Zivilisation', Jungfräulichkeit zerstört und somit das Andere gewaltsam penetriert, die anderen Kulturen vergewaltigt zu haben – und dabei für den der eigenen Zivilisation müde gewordenen Reisenden im Übrigen nicht mehr viel 'wahre' Exotik übrig gelassen zu haben: "Und so sehe ich mich, einen Reisenden, als Archäologen des Raums, der vergeblich versucht, anhand von Bruchstücken und Ruinen das Exotische zu rekonstruieren."<sup>78</sup>

Allerdings zeigt sich in Lévi-Strauss' Anmerkungen dazu, "Wie man Ethnograph wird", dass er das 'Fremde', und genauer die 'primitiven' Kulturen, sehr wohl mit seinem 'Eigenen' in Verbindung setzt, jedoch nicht auf der Ebene der Gesellschaft, sondern mit ganz individuellen, persönlichen Eigenschaften:

Heute frage ich mich manchmal, ob nicht die Ethnographie, ohne daß ich es merkte, mich gerufen hat, weil zwischen den Kulturen, die sie untersucht, und meinem eigenen Denken eine strukturelle Affinität besteht [...]; ich habe einen neolithischen Verstand.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> ebd., S. 31.

<sup>77</sup> vgl. Berg/Fuchs, "Über ethnographische Autorität" 1995, S. 28.

<sup>78</sup> Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* 1998, S. 37. In dieser Passage geht es darum, "das alte, das wahre Lahore" (S. 36) – vergebens – zu suchen.

<sup>79</sup> ebd. S. 46. Karl-Heinz Kohl legt dar, inwiefern diese Feststellung als eine Projektion Lévi-Strauss' verstanden werden kann: vgl. Karl-Heinz Kohl, *Exotik als Beruf. Zum Begriff der ethnographischen Erfahrung bei B. Malinowski, E.E. Evans-Pritchard und C. Lévi-Strauss*, Wiesbaden 1979, S. 46ff.

Zweierlei wird hier deutlich: Zum einen sieht Lévi-Strauss in erster Linie 'primitive' Kulturen, die sich auf dem Entwicklungsstand der Jungsteinzeit befinden, als Gegenstand der Ethnographie an,<sup>80</sup> zum anderen rückt mit der "Affinität" zwischen seiner eigenen Denkstruktur und dem Untersuchungsgegenstand jener vermeintlich entfernte, exotische, 'fremde' Gegenstand sozusagen unendlich nahe: er wird dem eigenen Verstand, dem eigenen Denken inkorporiert und somit ins innerste 'Eigene' verlagert.

Dabei ist nicht entscheidend, ob diese Art von Affinität einer Realität entspricht und die Denkstruktur des Ethnographen tatsächlich so "neolithisch" strukturiert ist bzw. ob die von ihm untersuchten Gesellschaften dieser Denkstruktur entsprechen. Hier geht es um die rhetorische Aneignung eines Merkmals des Anderen, die den Autor von der eigenen 'Zivilisation' distanziert und die Kategorien von 'Eigenem' und 'Fremdem' subvertiert, indem das eigene Innere von der Struktur des 'Fremden' durchsetzt scheint.

So gesehen beruht die Toleranz gegenüber den untersuchten Gesellschaften, die Lévi-Strauss an sich feststellt, nicht zwangsläufig auf einer größeren Distanz zum 'Fremden', sondern eher auf einer besonderen Nähe.

Manche Entscheidungen oder Handlungsweisen, deren Zeuge ich in meiner eigenen Gesellschaft bin, stören, ja empören mich geradezu; betrachte ich jedoch analoge oder verhältnismäßig ähnliche Fälle in den sogenannten 'primitiven' Gesellschaften, so finde ich bei mir keine Andeutung eines Werturteils.<sup>81</sup>

Dass Lévi-Strauss hier sogar von "unendlich viel Sympathie und Liebe"<sup>82</sup> bei der Erforschung der anderen Gesellschaften spricht, verdeutlicht eine emotionale Grundhaltung, die den melancholisch-resignierten und anklagenden Ton der *Traurigen Tropen* erklärt.

## **2.2 Die Unschuld der Schriftlosigkeit**

Es ist speziell das 'Primitive' auf dem Stand des Neolithikums, das Lévi-Strauss auf seinen Expeditionen zu den indianischen Stämmen im brasilianischen Busch sucht. Nachdem er in den Städten schon vergeblich eine ursprüngliche Exotik zu finden hoffte, muss er auch auf diesen Expeditionen feststellen, dass die von ihm untersuch-

---

<sup>80</sup> Dies dürfte eine zutreffende Beschreibung der ethnographischen Forschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sein, hat sich mittlerweile aber verändert – auch wenn die Kategorie des 'Ursprünglichen', die mit einer bestimmten Vorstellung des 'Primitiven' einhergeht, weiterhin eine Rolle spielt.

<sup>81</sup> Claude Lévi-Strauss, *"Primitive" und "Zivilisierte"*, Zürich 1972, S. 13.

<sup>82</sup> ebd. S. 12f.

ten Gesellschaften bereits von der – von 'seiner' – 'Zivilisation' affiziert und zerstört worden sind. Es verwundert daher nicht, dass seine Expedition in den brasilianischen Urwald in möglichst unberührte, von dieser Zivilisation weitgehend wenig 'beschmutzte' Gegenden führen und ein Zusammentreffen mit ebenso weitgehend 'ursprünglichen' Gesellschaften ermöglichen soll.

Kein Berufsethnograph hatte sich je dorthin verirrt. Es war sehr verlockend, der Telegrafienlinie oder dem, was von ihr übriggeblieben war, zu folgen und herauszufinden, wer denn genau die Nambikwara und, weiter im Norden, jene rätselhaften Völker sein mochten, die seit Rondon niemand mehr zu Gesicht bekommen hatte.<sup>83</sup>

In diesem Gebiet "so groß wie Frankreich und zu drei Vierteln unbewohnt" leben "einzig kleine Horden nomadisierender Indianer [...], die zu den primitivsten Völkern der Welt gehören".<sup>84</sup> Im oben beschriebenen Zusammenhang nehmen die Nambikwara unter diesen "primitivsten Völkern" eine besondere Stellung ein: "Die Caduveo und die Bororo" – denen sich ein Teil der Forschungen und der *Traurigen Tropen* widmet – "sind in verschiedener Hinsicht Gesellschaften, die ich gelehrt nennen möchte; die Nambikwara dagegen stellen sich dem Beobachter als etwas dar, das er gern – jedoch zu Unrecht – als das Kindesalter der Menschheit zu bezeichnen pflegt."<sup>85</sup> Dies hängt mit ihrer großen Armut wie mit der Einfachheit ihrer Gesellschaftsformen zusammen. Sie sind nackt, schlafen auf dem Boden bzw. in der wärmenden Asche des Lagerfeuers, ihre gesamten Besitztümer können sie in einer Trageliepe verstauen.

Dass ihnen trotzdem eine 'Kultur' zugesprochen werden kann, macht sich an dem entscheidenden Merkmal fest, das Lévi-Strauss für die Existenz von Kultur – im Gegensatz zu Natur – anführt: Sie haben eine Sprache.

Es war stets mein wichtigstes Anliegen, zu beweisen, daß nicht das Werkzeug, sondern die Sprache die Natur von der Kultur scheidet. [...] Die Sprache scheint mir die kulturelle Gegebenheit par excellence zu sein.<sup>86</sup>

Die Nambikwara gehören jedoch unter den 'primitiven' Gesellschaften, die Lévi-Strauss in Brasilien untersucht hat, zu den 'primitivsten':

Nach dem Glanz der Bororo-Paläste wirkt diese schmucklose Armut, in der die Nambikwara leben, geradezu erschreckend. Weder Männer noch Frauen tragen das geringste Kleidungsstück,

---

<sup>83</sup> Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* 1998, S. 240.

<sup>84</sup> ebd. S. 263.

<sup>85</sup> ebd. S. 266.

<sup>86</sup> Lévi-Strauss, "Primitive" und "Zivilisierte" 1972, S. 150. Jacques Derrida merkt ein weiteres Kennzeichen der Kultur an, das für Lévi-Strauss eine Rolle spielt: "Sie haben eine Sprache und verbieten den Inzest." (Derrida, *Grammatologie* 1988, S. 189.) Meine folgenden Ausführungen zu Lévi-Strauss' Beschreibung der Nambikwara gehen stellenweise parallel zu Derridas Lektüre, die weiter unten detaillierter thematisiert wird.

und sowohl ihr physischer Typus als auch die Armseligkeit ihrer Kultur unterscheidet sie von den benachbarten Stämmen.<sup>87</sup>

Die besondere Stellung, die die Nambikwara in den *Traurigen Tropen* einnehmen, ist an deren "elementaren Zustand" festzumachen: Sie kommen dem am nächsten, was der Ethnograph gesucht hat.

Was mich betrifft, so war ich auf der Suche nach dem, was Rousseau 'die kaum merklichen Fortschritte der Anfänge' nennt, bis ans Ende der Welt gegangen. [...] Glücklicher als er, glaubte ich, diesen Zustand bei einer im Sterben liegenden Gesellschaft entdeckt zu haben [...]. Ich hatte eine auf ihren einfachsten Ausdruck reduzierte Gesellschaft gesucht. Die der Nambikwara war so einfach, daß ich in ihr nur Menschen fand.<sup>88</sup>

Ihre Einfachheit, ihre Nähe zum 'Naturzustand', zu einem Anfangspunkt menschlicher Zivilisation, an dem jene "kaum merklichen Fortschritte der Anfänge" beobachtbar werden, machen die Nambikwara zu einem besonderen Forschungsgegenstand. In der Logik der Verlagerung der neolithischen Struktur des Untersuchungsgegenstandes in das Innere des Ethnographen macht es die Nambikwara darüber hinaus zu einem mit dem Ethnographen in besonderer Weise verbundenen 'Gegenstand', weil sie dieser Struktur am nächsten stehen.

Die Beschreibung der Nambikwara in den *Traurigen Tropen* ist daher von persönlicher Sympathie des Autors durchzogen. Die Nambikwara scheinen "ein sehr herzliches Verhältnis zueinander zu haben",<sup>89</sup> wiederholt ist von den "Zärtlichkeiten und freundschaftlichen Kämpfen"<sup>90</sup> unter Paaren und Familienmitgliedern die Rede, sogar die Frauen, die sich in einer polygamen Ehe einen Mann teilen, leben "in größter Kameradschaftlichkeit";<sup>91</sup> die Haltung der Frauen wird grundsätzlich als "mutig, energisch und fröhlich" charakterisiert.<sup>92</sup>

Am deutlichsten wird die Haltung des Ethnographen gegenüber den Nambikwara wohl in den Aufzeichnungen, die er "eines Nachts" beim Schein der Taschenlampe in das "Notizbuch kritzelte" und die in einem längeren Abschnitt wiedergegeben werden. Auf der einen Seite wird hier nochmals die große Armut und Armseligkeit der Nambikwara betont, auf der anderen Seite jene Eigenschaften, die der Ethnograph ihnen im Besonderen zuspricht:

Der Besucher, der zum ersten Mal sein Lager im Busch neben den Indianern aufschlägt, empfindet Angst und Mitleid beim Anblick dieser so gänzlich entblößten und, wie es scheint, von einer unerbittlichen Katastrophe zu Boden gedrückten Menschen, die sich nackt und zitternd um fla-

---

<sup>87</sup> Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* 1998, S. 268.

<sup>88</sup> ebd., S. 314.

<sup>89</sup> ebd., S. 270.

<sup>90</sup> ebd., S. 274.

<sup>91</sup> ebd. S. 276.

<sup>92</sup> ebd. S. 282.



ckernde Feuer drängen. [...] Doch dieses Elend ist von Flüstern und Lachen erfüllt. Die Paare umarmen sich, als überfiele sie die Sehnsucht nach einer verlorenen Einheit; sie unterbrechen ihre Liebkosungen nicht, wenn der Fremde vorübergeht. Von ihnen allen geht eine große Freundlichkeit aus, eine tiefe Sorglosigkeit, eine naive und bezaubernde animalische Zufriedenheit und, alle diese Gefühle zusammenfassend, so etwas wie der rührendste und wahrhaftigste Ausdruck menschlicher Zärtlichkeit.<sup>93</sup>

Dieses Bild der Nambikwara, das der Autor in seinen Notizen entwirft, die durch ihre Kennzeichnung als 'gekritzelte' Notizen den Charakter der Spontaneität, Authentizität und Wahrhaftigkeit erhalten, widerspricht im Übrigen anderen Beschreibungen. Nicht nur derjenigen eines amerikanischen Ethnologen, die Lévi-Strauss mit der Wiedergabe jener Notizen für unwahr erklären will. Lévi-Strauss berichtet selbst von einem noch nicht lange zurückliegenden Vorfall mit einer protestantischen Missionsstation, die sich im Gebiet der Nambikwara angesiedelt hatte. Die Beziehungen zwischen Indianern und Weißen hatten sich schon eher negativ entwickelt, als ein kranker Indianer die Mission aufsuchte, er "erhielt in aller Öffentlichkeit zwei Aspirin-Tabletten, die er schluckte; woraufhin er ein Bad im Fluß nahm, einen Schlaganfall erlitt und starb. Da die Nambikwara erfahrene Giftmischer sind, zogen sie den Schluß, daß man ihren Gefährten umgebracht hatte: sie griffen die Station an und erschlugen die sechs Mitglieder der Mission, darunter ein zweijähriges Kind."<sup>94</sup>

Der Ethnograph hält sich offenbar bei eben jener Gruppe auf, die diesen Angriff durchgeführt hatte und kommentiert deren eigenen Bericht über den Vorfall in bemerkenswerter Weise:

Meine männlichen Informanten beschrieben mir diesen Angriff mit Wohlgefallen und machten sich den Ruhm streitig, die härtesten Schläge ausgeteilt zu haben. Um die Wahrheit zu sagen – ich konnte ihnen deswegen nicht böse sein.<sup>95</sup>

Es ist Lévi-Strauss selbst, der die Nambikwara so ins "Kindesalter" versetzt. Wie ein Vater seinen Kindern gegenüber übt er Nachsicht, weil er ihre "große Freundlichkeit" erkennt, weil er ihnen zuspricht, 'naiv', 'animalisch', 'bezaubernd' zu sein: in einem Zustand der Unschuld, in dem – wie bei Kindern – Grausamkeiten geschehen können, die nicht durch Bössartigkeit motiviert sind. Die Nambikwara mögen grausam sein – zu einem späteren Zeitpunkt bitten Mitglieder einer anderen Gruppe der Nambikwara den Ethnographen etwa darum, jemanden zu vergiften<sup>96</sup> – aber für Lévi-Strauss leben sie in einem Zustand der Unschuld und sind gewaltlos.

---

<sup>93</sup> ebd., S. 287f.

<sup>94</sup> ebd., S. 253.

<sup>95</sup> ebd., S. 284.

<sup>96</sup> vgl. ebd., S. 297.

Die Form von Gewalt, die hier gemeint ist, und die den Nambikwara fehlen soll, hängt mit dem spezifischen Merkmal der Zivilisation zusammen: der Schrift. Denn die Grenze, die Differenz zwischen der 'primitiven' Kultur der Nambikwara und der 'zivilisierten' Kultur des Ethnographen ist durch die Schrift markiert.

Ich glaube, hier müssen wir eine wesentliche Errungenschaft nennen, die die Voraussetzung für jene Anhäufung von Wissen und jene Auswertung von Erfahrungen der Vergangenheit ist, von der wir mehr oder weniger intuitiv spüren, daß sie der Ursprung unserer Zivilisation war. Diese kulturelle Errungenschaft, die einer Eroberung gleichkommt, ist die Schrift.<sup>97</sup>

### **2.3 Zwischenfall: Die Gewalt der Schrift bei den Nambikwara**

Im Kontext eines "Zwischenfalls", der sowohl die Aporie verdeutlicht, in der sich der Ethnograph befindet, als auch die spezifische Bewertung seiner 'eigenen' und der 'fremden' Kultur in ihrem Zusammenhang mit dem Medium Schrift enthält, erklärt Lévi-Strauss: "Es läßt sich denken, daß die Nambikwara nicht schreiben können".<sup>98</sup>

Derrida bemerkt dazu:

Den klassischen Bedingungen zufolge waren die Nambikwara [...] eines jener schriftlosen Völker. Sie verfügen nicht über das, was *wir* Schrift zu nennen pflegen. Das jedenfalls sagt uns Lévi-Strauss: 'Im allgemeinen nimmt man an, daß die Nambikwara des Schreibens unkundig sind.' Wenig später wird er diese Unfähigkeit im ethisch-politischen Rahmen als Unschuld und Gewaltlosigkeit interpretieren<sup>99</sup>.

Den Anlass dieser Interpretation gibt der Zwischenfall, der in dem Kapitel "Schreibstunden" berichtet wird. Der Ethnograph hatte ein Treffen zwischen zwei verschiedenen Gruppen der Nambikwara initiiert, um sich über ihre Gesamtzahl klarer zu werden. Das Treffen steht unter schwierigen Vorzeichen: Auf dem Weg zu dieser Zusammenkunft hat man sich kurzzeitig verirrt; die Nahrungsbeschaffung gestaltet sich schwieriger als erwartet; die Gruppen stehen einander mit Misstrauen gegenüber; die Mitglieder der Gruppe sind wenig begeistert von dem Unternehmen. Der Häuptling der Wakletoçu-Gruppe – jener Gruppe, bei der der Ethnograph sich für seine Forschung aufhält – greift in dieser angespannten Situation im Zuge des Austauschs von Geschenken offenbar zu einem Mittel, seine Kontrolle der Lage zu demonstrieren.

Kaum hatte er nun seine Leute versammelt, als er aus einer Kiepe ein Papier mit verschnörkelten Linien hervorholte, das er zu lesen vorgab und auf dem er, mit gespielterm Zögern, nach der Liste der Gegenstände suchte, die ich im Austausch gegen die angebotenen Geschenke geben sollte [...]. Diese Komödie zog sich zwei Stunden hin. Was versprach er sich davon? Vielleicht wollte

---

<sup>97</sup> Lévi-Strauss, "Primitive" und "Zivilisierte" 1972, S. 25.

<sup>98</sup> Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* 1998, S. 290.

<sup>99</sup> Derrida, *Grammatologie* 1988, S. 193.

er sich selbst täuschen; wahrscheinlicher aber seinen Gefährten imponieren, sie davon überzeugen, daß er bei dem Weißen gut angeschrieben und in seine Geheimnisse eingeweiht war.<sup>100</sup>

Die Lektüre Derridas von den *Traurigen Tropen* ist um diese Episode zentriert, gemeinsam mit den hier ebenfalls herausgearbeiteten Belegen der Zuschreibung von Naivität, Unschuld und Gewaltlosigkeit durch Lévi-Strauss an die Nambikwara und gemeinsam mit einer weiteren Episode, die der Ethnograph berichtet und die Derrida die "Szene der Eigennamen" nennt.

Bevor Derridas Lektüre genauer nachvollzogen wird, muss auf Lévi-Strauss' Interpretation des Geschenkaustausches eingegangen werden.

In der nachträglichen Reflexion des Geschehens ist für den Ethnologen klar:

Die Schrift hatte also bei den Nambikwara ihren Einzug gehalten; aber nicht, wie man hätte annehmen können, am Ende eines mühsamen Lehrgangs. Sie hatten ihr Symbol entlehnt, während ihre Realität ihnen fremd blieb. [...] Es ging ihnen nicht darum, etwas zu wissen, zu behalten oder zu verstehen, sondern darum, Prestige und Autorität eines Individuums – oder einer Funktion – auf Kosten der anderen zu vermehren. Ein Eingeborener, der noch dem Steinzeitalter anzugehören schien, hatte erraten, daß das große Verständigungsmittel, auch wenn er es nicht verstand, anderen Zwecken dienen konnte.<sup>101</sup>

Diese anderen Zwecke erkennt Lévi-Strauss in der Schrift als Macht- und Unterdrückungsinstrument. Die Schrift

scheint die Ausbeutung der Menschen zu begünstigen, lange bevor sie ihren Geist erleuchtet. [...] Wenn meine Hypothese stimmt, müssen wir annehmen, dass die primäre Funktion der schriftlichen Kommunikation darin besteht, die Versklavung zu erleichtern.<sup>102</sup>

Es geht dabei nicht nur um eine 'persönliche' Unterdrückung, sondern um die Einführung von struktureller Gewalt durch die Schrift, die der Sicherung von Herrschaft und Ermöglichung von Ausbeutung dient.

Schauen wir uns in unserer Nähe um: die systematischen Bemühungen der europäischen Staaten um die Einführung der Schulpflicht, die sich im Lauf des 19. Jahrhunderts durchgesetzt hat, gehen mit der Erweiterung des Militärdienstes und der Proletarisierung einher. Der Kampf gegen das Analphabetentum brachte eine verstärkte Kontrolle der Bürger durch die Staatsgewalt mit sich. Alle müssen lesen können, damit die Staatsgewalt sagen kann: Unkenntnis des Gesetzes schützt nicht vor Strafe.<sup>103</sup>

Derrida wundert sich zurecht, dass kein Wort darüber verloren wird, dass "die Idee des Gesetzes und des positiven Rechts" eine Bedingung bürgerlicher Freiheit ist und allgemeingültigen Gesetzen ebenso wie einer Staatsgewalt nicht nur unterdrückende, sondern auch schützende Funktionen zukommen.

---

<sup>100</sup> Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* 1998, S. 291.

<sup>101</sup> ebd., S. 292f.

<sup>102</sup> ebd., S. 294. An anderer Stelle formuliert Lévi-Strauss: "Denn in ihren Anfängen begegnet uns die Schrift als ein Mittel der Unterwerfung von Menschen durch andere Menschen, als ein Mittel, Menschen Befehle zu erteilen und sich Dinge anzueignen." (Lévi-Strauss, "*Primitive*" und "*Zivilisierte*" 1972, S. 62f.)

<sup>103</sup> Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* 1998, S. 295.

Anarchisch mutet die Anmerkung an, die diese Reflexion ausrichtet, da sie Gesetz und Unterdrückung geradezu bewußt miteinander identifiziert. [...] Die politische Gewalt kann nur Statthalter einer ungerechten Macht sein.<sup>104</sup>

Dass die Schrift bei den Nambikwara Einzug gehalten hat, bedeutet zunächst ihr plötzliches Auftreten eher "im Hinblick auf ein soziologisches als auf ein intellektuelles Ziel",<sup>105</sup> aber nach Lévi-Strauss' Einschätzung der Schrift hat nur dieses soziologische Ziel Relevanz, das heißt Ausbeutung und Machtausbau, denn selbst die intellektuellen oder ästhetischen Möglichkeiten der Schrift stehen letztlich im Dienst der Unterdrückung.<sup>106</sup>

Diese einseitige Bewertung der Schrift durch Lévi-Strauss ist notwendig in der Logik der Trennung von 'primitiver' und 'zivilisierter' Gesellschaft, welche die *Traurigen Tropen* von Anbeginn an organisiert. Der Ethnograph, der eigenen Kultur überdrüssig, sucht das Andere zu finden, sucht einen Ausweg und eine Fluchtmöglichkeit. Eine Flucht, von deren Scheitern er mit den *Traurigen Tropen* erzählen und Zeugnis geben muss, denn die Welt der 'wahren Exotik', die Welt der 'Primitiven' ist im Untergang begriffen. Dies zuerst und vor allem, weil die 'primitiven' Gesellschaften buchstäblich aussterben: Während allein die Nambikwara-Bevölkerung 1915 etwa zwanzigtausend Menschen gezählt haben mochte, bleiben nach Schätzung des Ethnographen Ende der 30er Jahre nur noch etwa zweitausend Indianer insgesamt übrig.<sup>107</sup>

Im Sinne der Flucht geht es hier aber auch um die Sehnsucht nach einem Entwicklungsstadium der Menschheit, an dem sich noch nicht jene Merkmale der Zivilisation entdecken lassen, die dem Ethnographen seine eigene Kultur so unerträglich machen: Unterdrückung, Ausbeutung, Machtmissbrauch, Gewalt. Die Nambikwara als die zwar grausamen, aber gewaltfreien Kinder, die Lévi-Strauss aus ihnen macht, kommen dem am nächsten, was er sich als Gegenentwurf zur 'eigenen' zerstörerischen Zivilisation konstruiert. Dies macht den Einbruch der Schrift bei den Nambikwara für Lévi-Strauss so problematisch: Mit der Schrift, die das Charakteristikum der 'Zivilisation' darstellt, geht dieser Gegenentwurf einer anderen Kultur auch in seiner ideellen, utopischen Gestalt verloren.

---

<sup>104</sup> Derrida, *Grammatologie* 1988, S. 230.

<sup>105</sup> Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* 1998, S. 292.

<sup>106</sup> vgl. ebd. S. 294: "Die Verwendung der Schrift zu uneigennütigen Zwecken, d.h. im Dienst intellektueller und ästhetischer Befriedigung, ist ein sekundäres Ergebnis, wenn nicht gar nur ein Mittel, um das andere zu verstärken, zu rechtfertigen oder zu verschleiern."

<sup>107</sup> vgl. ebd., S. 288.

## 2.4 Derridas Lektüre der Szene der Schrift in den Taurigen Tropen als Unterschlagung medialer Differenz

Derrida führt in seiner Lektüre die "Szene der Eigennamen" als Beleg dafür an, dass die Nambikwara weder schriftlos noch gewaltfrei seien, bevor sie durch den Ethnologen mit der Schrift im engeren Sinne in Berührung kommen. Bei den Nambikwara, so erfahren wir in den *Taurigen Tropen*, ist die Nennung des Eigennamens streng verboten.

Als ich eines Tages mit einer Gruppe von Kindern spielte, wurde eines der kleinen Mädchen von einer Gefährtin geschlagen; es flüchtete sich zu mir und flüsterte mir geheimnisvoll etwas ins Ohr, das ich nicht verstand und mir mehrmals wiederholen ließ, so daß die Gegnerin das Treiben entdeckte und, offensichtlich wütend, herbeilief, um mir ihrerseits etwas zu verraten, das allem Anschein nach ein feierliches Geheimnis war. Nach einigen Bedenken und Fragen konnte es an der Bedeutung des Zwischenfalls keinen Zweifel mehr geben: das erste Mädchen hatte mir, um sich zu rächen, den Namen seiner Feindin verraten, und als diese es bemerkte, verriet sie mir nun ihrerseits den Namen des anderen Mädchens. Von nun an war es mir ein leichtes, die Kinder gegeneinander aufzubringen – ich gebe zu, auf etwas skrupellose Weise – und alle ihre Namen zu erfahren. Und nachdem zwischen uns eine Art Komplizenschaft entstanden war, erfuhr ich ohne große Mühe auch die Namen der Erwachsenen. Doch als diese die Bedeutung unserer heimlichen Zusammenkünfte begriffen, wurden die Kinder gerügt, und meine Informationsquelle versiegte.<sup>108</sup>

Diese Episode ließe sich in vielerlei Hinsicht interpretieren – etwa dass sich hier eine intime Komplizenschaft zwischen dem Ethnologen und kleinen Mädchen entwickelt. Derrida geht aber im Besonderen auf die Funktion und Problematik des Eigennamens ein: dass es verboten ist, ihn zu gebrauchen, verweist auf das Bewusstsein um seine Gewalt.

Denn auch wenn ein ausgesprochener Name nicht in der gleichen Weise eine problematische Veräußerung eines als individuell und einzigartig gedachten, zu der Präsenz des Individuums gehörigen Namens wie ein geschriebener Name zu sein scheint, verdeutlicht die Verwendung des Eigennamens doch exemplarisch die Problematik des Zeichens. Seine Nennung raubt dem Namen seine 'Eigentlichkeit' und setzt ein Zeichen, das zugleich Zeichen der Abwesenheit, der Differenz, des Verlusts der Selbstpräsenz ist.

In der Tat gibt es eine erste Gewalt zu benennen. Benennen, die Namen geben, die es unter Umständen untersagt ist auszusprechen, das ist die ursprüngliche Gewalt der Sprache, die darin besteht, den absoluten Vokativ in eine Differenz einzuschreiben, zu ordnen, zu suspendieren. Das Einzige *im* System zu denken, es in das System einzuschreiben, das ist die Geste der Ur-Schrift: Ur-Gewalt, Verlust des Eigentlichen, der absoluten Nähe, der Selbstpräsenz, in Wahrheit aber Verlust dessen, was nie stattgehabt hat, einer Selbstpräsenz, die nie gegeben war, sondern er-

---

<sup>108</sup> ebd., S. 271f.

träumt und immer schon entzweit, wiederholt, unfähig, anders als in ihrem eigenen Verschwinden in Erscheinung zu treten.<sup>109</sup>

Die Gewalt des Benennens wäre also schon vor der Schrift da, die Schrift im weiteren Sinne – d.h. das Prinzip der Schrift als Differenz – vor der Schrift im engeren Sinne: als sichtbares, räumliches, materielles System von Zeichen. Daher stellt Derrida fest, dass es gar keine schriftlosen Gesellschaften gibt: "Dem Ausdruck 'schriftlose Gesellschaft' würde also weder realiter noch auf der Ebene des Begrifflichen etwas entsprechen."<sup>110</sup>

Derrida lässt sich insoweit zustimmen, dass die Nambikwara sicher nicht in Lévi-Strauss' Sinne gewaltlos sind, bevor mit dem Ethnographen die Schrift bei ihnen auftaucht. Aber wenn Derrida der Lévi-Strauss'schen Argumentation vorwirft, den "Nambikwara den Zugang zur Schrift" zu "verweigern",<sup>111</sup> verweigert er selbst ihnen eine Differenz zur abendländischen Schriftkultur, die auf der einen Seite durchaus mit anderen gesellschaftlichen Strukturen und mit anderen Bewusstseins- und Rationalitätsstrukturen verbunden ist, auf der anderen Seite eine grundlegende Problematik in der ethnographischen Repräsentation markiert. In der Konsequenz von Derridas Argumentation würde diese Differenz und das mit ihr verbundene Dilemma des Ethnographen ausgelöscht.

Derrida stellt seiner Lektüre zwar voran, dass die "Schreibstunde" in den *Traurigen Tropen* "eine Episode [markiert], die man als den ethnologischen Krieg bezeichnen könnte; nämlich jenes entscheidende Zusammentreffen, welches die Kommunikation zwischen den Völkern und den Kulturen einleitet",<sup>112</sup> aber nachdem er die Gewalt des Benennens auf beiden Seiten des Verhältnisses ausgemacht hat, scheint die Frage der Gewalt in der ethnographischen Situation sich vor allem auf die 'Vorenthaltung' des Schriftprinzips gegenüber den 'Primitiven' und die Projektionen des Ethnographen zu beziehen.

Es ist im Übrigen schwer vorstellbar, dass es keinen Unterschied macht, ob die verbotenen Eigennamen ausgesprochen oder aufgeschrieben werden. Weder Lévi-Strauss noch Derrida verlieren ein Wort über einige Fragen, die sich angesichts der

---

<sup>109</sup> Derrida, *Grammatologie* 1988, S. 197. Auf Derridas Hinweis, dass es strenggenommen gar keine Eigennamen geben kann, wird hier nicht näher eingegangen: "Der Eigenname im geläufigen Sinn im Sinne des Bewußtseins ist nur [...] die Bezeichnung einer Zugehörigkeit und eine sprachlich-soziale Klassifizierung." (S. 196).

<sup>110</sup> ebd., S. 193.

<sup>111</sup> ebd.

<sup>112</sup> ebd., S. 188.

Episode der Eigennamen unweigerlich stellen: Wenn die Eigennamen mit einem so strengen Verbot versehen sind, warum wissen die Mädchen die Namen der anderen Mädchen, und sogar noch die Namen der Erwachsenen? Und wenn das Verbot der Eigennamen eine schwerwiegende Form der Gewalt impliziert, die der Gewaltsamkeit der Schrift gleichkommt, dann ist kaum erklärlich, warum die kleinen Mädchen am Ende lediglich "gerügt"<sup>113</sup> werden und auch dem Ethnographen selbst keine weiteren Folgen drohen. Immerhin erweisen sich die Nambikwara trotz aller Sympathie und Freundlichkeit nicht immer zimperlich gegenüber denjenigen, die ihnen ihrer Einschätzung nach schaden können oder wollen.<sup>114</sup>

Wenn die Eigennamen aber trotz des Verbots offenbar mündlich in der Nambikwara-Gesellschaft zirkulieren und in bestimmter Weise ein offenes Geheimnis zu sein scheinen – woher sonst wüssten die kleinen Mädchen alle Namen –, dann stellt doch möglicherweise das Aufschreiben, das die Namen in eine andere mediale Form bringt, die dieser oral organisierten Zirkulation fremd ist, durchaus einen gewaltsamen Schritt dar. Geschieht nicht eine gewaltsame Form der Aneignung – denn das Sprechen der Eigennamen scheint doch in einer Regelung bzw. einem Einberechnen der Übertretung des Verbots maßvoll erlaubt zu sein – wenn die Namen und das geflüsterte Geheimnis, einem Ohr anvertraut, visualisiert werden in den Aufzeichnungen des Ethnographen, der sie in ein Diagramm der Verwandtschaftsverhältnisse einfügt?

Die LeserInnen der *Traurigen Tropen* erfahren die Eigennamen der Nambikwara nicht. So wird möglicherweise der Versuch unternommen, die Skrupellosigkeit, derer sich Lévi-Strauss im Zusammenhang mit dem Spiel der kleinen Mädchen und der Ausnutzung ihrer Feindseligkeiten selbst bezichtigt, wieder gutzumachen.

Die grundlegende Aporie, in die Lévi-Strauss im Zuge seiner Reflexionen über die "Schreibstunden" gerät, lässt sich damit jedoch nicht aufheben: Wenn für ihn die Schrift den Einbruch der Zivilisation und damit der Gewalt in die 'unschuldige' Gesellschaft der Nambikwara bedeutet, dann ist er als Ethnograph aufgrund seines Auf-

---

<sup>113</sup> In der Übersetzung der *Grammatologie* heißt es, sie werden "bestraft", aber das französische Original sagt: "les enfants furent réprimandés", d.h. sie wurden gerügt bzw. erhielten einen Verweis. (vgl. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris 1955, S. 318.)

<sup>114</sup> Dies zeigt sowohl das gewaltsame Vorgehen gegenüber den Missionaren als auch eine weitere Begebenheit, die Lévi-Strauss in dem Kapitel "Familienleben" erzählt: die Vorführung von einigen mitgebrachten Ballons macht die Nambikwara ängstlich und misstrauisch, ob hier eine Gefahr für sie existieren könnte. Der Ethnograph bemerkt im Anschluss an die Beschreibung der Lösung des Prob-

tauchens bei den Nambikwara, aufgrund seiner Tätigkeit und im Versuch seiner *Rettung* der sterbenden Kultur schuld an ihrem Untergang. Zweifellos löst sich diese Aporie nach der Derridaschen Lektüre allein dadurch, dass es den Zustand der Unschuld, die eine Unschuld der Schriftlosigkeit ist, bei den Nambikwara nicht gibt – und auch in keiner anderen Kultur.

Lévi-Strauss begeht in dieser Lesart letztlich eine andere Art der Gewalttätigkeit, nämlich die des umgekehrten Ethnozentrismus:

Man ahnt schon [...], daß die Kritik des Ethnozentrismus, die sich wie ein Leitmotiv durch die *Traurigen Tropen* zieht, zumeist nur die Funktion hat, den Anderen im Modell der ursprünglichen und natürlichen Schönheit erstehen zu lassen, sich selbst anzuklagen und zu erniedrigen und die eigene Unannehmbarkeit in einem gegen-ethnozentrischen Spiegel bloßzustellen.<sup>115</sup>

Dieser Kritik lässt sich zustimmen. Aber befreit von den Zuschreibungen des Guten, der Gewaltlosigkeit, der Unschuld und Ursprünglichkeit an den Zustand der Schriftlosigkeit einerseits und der Gewalttätigkeit, Unterdrückung, Ausbeutung und Destruktivität an die Schriftkulturen andererseits lässt sich durchaus ein Problem erkennen, das mit der Differenz von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, die als Differenz zwischen Ethnograph und der von ihm untersuchten Gesellschaft besteht, verbunden ist.

### ***2.5 Mediendifferenz als Differenz gesellschaftlicher Strukturen***

Derrida ist um eine Aufwertung der Schrift in der abendländischen philosophischen Tradition bemüht und läuft damit Gefahr, diese Differenz, die Konsequenzen für die ethnographische Situation hat, auszulöschen. Denn wie weiter oben bereits dargelegt, sind literales und orales Bewusstsein mit jeweils unterschiedlichen Konzepten etwa von Rationalität, Weltbezug und Erinnerung verbunden. Lévi-Strauss nimmt diese Differenz u.a. auf in seinen Überlegungen zu schriftlichen Gesellschaften mit einem historischen Bewusstsein und oralen Gesellschaften ohne ein historisches Bewusstsein – was aber nicht verwechselt werden darf mit Geschichtslosigkeit.

Man sollte [...] nicht zwischen Gesellschaften 'ohne Geschichte' und solchen 'mit Geschichte' unterscheiden. Denn eigentlich haben alle menschlichen Gesellschaften eine gleich lange Geschichte, da diese doch bis zum Ursprung des Menschengeschlechts zurückreicht. Doch die sogenannten primitiven Gesellschaften stehen zwar auch innerhalb der Geschichte, versuchen dabei aber,

---

lems: "Ich machte mir keine Illusionen: die Dinge hätten ein böses Ende nehmen können." (Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* 1998, S. 286.)

<sup>115</sup> Derrida, *Grammatologie* 1988, S. 201.



von ihr unberührt zu bleiben, während unsere Gesellschaften die Geschichte sozusagen verinnerlichen, um sie zum Motor ihrer Entwicklung zu machen.<sup>116</sup>

Die Unterscheidung, die Lévi-Strauss daher zwischen den Gesellschaften trifft, ist eher eine des Temperaturunterschieds: Er differenziert zwischen 'kalten' und 'heißen' Gesellschaften. Die kalten – und oralen – Gesellschaften werden auch mit Uhren verglichen im Gegensatz zu den heißen Gesellschaften, die Dampfmaschinen ähneln.<sup>117</sup> Dieser Vergleich geht von einer Äquivalenz in der Struktur von Uhren und Dampfmaschinen und den jeweiligen Gesellschaften aus. Die kalten Gesellschaften bewegen sich sozusagen nicht von der Stelle. Sie verwenden ihre Energien darauf, einen bestimmten Entwicklungsstand zu halten: "Sie haben die Tendenz, in ihrem Anfangsstadium zu verharren, weshalb sie uns auch wie Gesellschaften ohne Geschichte und ohne Fortschritt vorkommen."<sup>118</sup>

Auch Jan Assmann verweist darauf, dass im Paradigma der Mündlichkeit vor allem die immer gleiche Wiederholung eine strukturelle Notwendigkeit sei. Innovation und Kritik seien Merkmale der Schriftlichkeit: Denn Innovation bedeute für eine auf Mündlichkeit angewiesene Tradierung von Wissen in erster Linie Vergessen.<sup>119</sup>

Die konservative Struktur oraler Gesellschaften hängt daher mit den Bedingungen der Speicherung von Wissen zusammen. Wenn Geschichte, Mythen, Traditionen, Regeln, kurz, das gesamte Wissen und die gesamte Überlieferung einer Gesellschaft, nicht aufgeschrieben, sondern allein dem menschlichen Gedächtnis anvertraut werden können, muss versucht werden, möglichst viel davon zu bewahren und wenig in Veränderungen, Auslassungen oder durch Vergessen zu verlieren. Die Bewahrung dessen, was nicht zuletzt die Identität und das Selbstverständnis einer Gemeinschaft ausmacht, bindet so die Energien einer Gesellschaft.

Im Bild der Uhr wird nach Möglichkeit der Ausgangspunkt immer wieder erreicht. So weist Lévi-Strauss darauf hin, dass verschiedene Institutionen in 'primitiven' Gesellschaften

als kleine Mechanismen verstanden werden können, die sehr regelmäßig und zyklisch funktionieren, indem sie nacheinander mehrere Stadien durchlaufen. Dann kehren sie wieder zum Ausgangspunkt zurück, um ihren Lauf von neuem zu beginnen.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Lévi-Strauss, "Primitive" und "Zivilisierte" 1972, S. 39.

<sup>117</sup> ebd. S. 34.

<sup>118</sup> ebd., S. 34.

<sup>119</sup> vgl. Jan Assmann, "Kulturelle Texte im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit", in: Andreas Poltermann (Hrsg.), *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, Berlin 1995, S. 270-292.

<sup>120</sup> Lévi-Strauss, "Primitive" und "Zivilisierte" 1972, S. 39.

Umgekehrt wird in heißen Gesellschaften nach dem Prinzip einer Maschine immer wieder eine hohe Temperatur erzeugt, die quasi ein Nebenprodukt der Dynamik ist. Bei dieser Verwendung von Energie geht viel davon verloren, aber im Paradigma der Schrift ist dies weit unproblematischer, weil es ein bewahrendes Aufzeichnungssystem gibt, von dem ausgehend Veränderungen und Innovationen initiiert werden können – die auch ins Leere laufen können – ohne dass essentiell etwas von dem verloren ginge, was die Identität der Gesellschaften ausmacht. Nach Lévi-Strauss funktionieren Dampfmaschinen-Gesellschaften vor allem durch interne Ungleichheiten, die Dynamik erzeugen:

Um zu funktionieren brauchen sie nämlich ein potentiell Gefälle, das durch verschiedene Formen sozialer Hierarchie entsteht [...]. Solche maschinenartigen Gesellschaften haben ein Ungleichgewicht erreicht, mit dessen Hilfe sie viel mehr Ordnung, aber zugleich viel mehr Unordnung, also viel mehr 'Entropie', selbst in den zwischenmenschlichen Beziehungen, erzeugen.<sup>121</sup>

Hier klingt deutlich jener problematische Sozial-Utopismus an, der auch in den *Traurigen Tropen* hinsichtlich Hierarchien und Ungleichheit in den unterschiedlichen Gesellschaften zu beobachten war. Es leuchtet nicht ein, warum orale Gesellschaften weniger hierarchisch sein sollten als Schriftkulturen. Lévi-Strauss' Unterscheidung ist also grundsätzlich nicht unproblematisch. Sie trägt aber einer Differenz Rechnung, die zwischen oralen und literalen Gesellschaften auszumachen ist und nicht übergangen werden darf.

Lévi-Strauss' Unterscheidung von kalten und heißen Gesellschaften wird darüber hinaus in medientheoretischer Perspektive wichtig, weil Marshall McLuhans Kategorisierung von 'heißen' und 'kalten' Medien an sie anschließt. McLuhans Unterscheidung, auf die weiter unten ausführlicher eingegangen wird, nimmt die Merkmale von Innovationsdynamik und Statik, die unterschiedliche Temperaturen erzeugen, für die Beschreibung der verschiedenen gesellschaftlichen Effekte von Medien auf. Mit dieser Weiterführung lässt sich eine Verbindung zwischen der Repräsentation von Kulturen und der dafür genutzten Medien auf der Ebene von Temperaturunterschieden herstellen und McLuhans Ansatz gewinnt umgekehrt vor dem Hintergrund von Lévi-Strauss' Kulturanalysen eine größere Tiefe.

## ***2.6 Die Aporie des Ethnographen***

An dieser Stelle muss jedoch vor allem die Aporie des Ethnographen, die sich in den *Traurigen Tropen* auf der Grundlage einer medialen Differenz ergibt, neu formuliert

werden. Derridas Analyse in weiten Teilen folgend, kann auf der einen Seite Lévi-Strauss' umgekehrter Ethnozentrismus kritisiert werden. Auf der anderen Seite besteht ein Problem von zwei verschiedenen Kulturen, die auch in ihrer medialen Organisation als verschiedene aufeinandertreffen. Die Schriftkultur des Ethnographen trifft auf die mündliche Kultur der Indianer und der Ethnograph bringt die kulturellen Formen und Ausdrucksweisen auf seine Begriffe, er eignet sie seiner Form der visuellen Rationalität an. Der Metaphorik der *Argonauts* entsprechend treibt er sie in das Netz des sichtbaren Textes. Die ethnographische Repräsentation ist hier also durchaus mit einer Gewalttätigkeit verbunden – aber es ist nicht der Einbruch der Gewalt der Zivilisation durch die Schrift in die unschuldige Welt der schriftlosen Nambikwara, sondern die Gewalt der An-Eignung und der Auslöschung der Differenz zwischen den medialen Formen der repräsentierten Gesellschaften und den medialen Formen der Repräsentation.

Marshall McLuhan wirft den Anthropologen entsprechend die Ignoranz des Imports ihrer eigenen literalen Welt vor.

The anthropologists of our time have been extremely guilty of importing, uncritically, literate assumptions into nonliterate areas of study; of using models of perception that have no relevance to their materials. These models are constructed of literacy, visual points of view. Anthropologists, for example, assume that vision, as they perceive it in its Western mode, is normal to mankind, that other people see this way too.<sup>122</sup>

Auch wenn Lévi-Strauss nicht unkritisch und unreflektiert mit der medialen Differenz umgeht, und sich eher selbst extrem schuldig fühlt, so bleibt doch das grundlegende Dilemma ein blinder Fleck in seiner Reflexion: überlagert und verdeckt von seiner Sehnsucht nach der ursprünglichen, gewaltfreien, unschuldigen Gesellschaft, die der westlichen Zivilisation, der er zu entfliehen versucht, entgegengesetzt ist. Darüber hinaus perpetuiert Lévi-Strauss, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen, die klassische Gleichsetzung von Schriftlichkeit mit 'Zivilisation' und Mündlichkeit mit einem Zustand der 'Unzivilisiertheit', des 'Primitiven'.

### ***2.7 Blindheit als Schutz und Schrift als Zivilisationskrankheit***

Bezeichnend ist im Zusammenhang mit Lévi-Strauss' Bewertung der Schrift das Ende der Episode mit 'seiner' Nambikwara-Gruppe. Zunächst erhalten sie ein Lob: "In meinem Nambikwara-Dorf aber waren die trotzigen Köpfe immerhin auch die

---

<sup>121</sup> ebd., S. 34.

<sup>122</sup> McLuhan, "The Hot and Cool Interview" 1997, S. 51.

klügsten." Diese 'Trotzköpfe' sagen sich nämlich von jenem Häuptling los, der "versucht hatte, die Karte der Zivilisation zu spielen". Der Ethnograph nimmt an, sie "begriffen dunkel, daß Schrift und Betrug vereint bei ihnen eindringen": "Sie haben sich noch tiefer in den Busch zurückgezogen und sich eine Frist verschafft."<sup>123</sup> Noch bevor sie das tun können geschieht aber etwas anderes: die Gruppe wird von einer Augenentzündung befallen.

Als wir uns noch in Utiarity befanden, brach unter den Eingeborenen eine epidemische Augenentzündung aus. Alle wurden von dieser Krankheit befallen, die von Gonokokken hervorgerufen wird und entsetzliche Schmerzen sowie eine Blindheit verursacht, die endgültig zu bleiben droht.<sup>124</sup>

Dass die Nambikwara plötzlich nicht mehr sehen können und blind zu werden drohen, nachdem sie in Kontakt mit dem visuellen Medium der Schrift gekommen sind, das ihre – orale und 'unschuldige' – Welt nach Ansicht des Ethnographen endgültig zerstören wird, ist bemerkenswert. Dadurch, dass Lévi-Strauss dieses Ereignis tatsächlich direkt im Anschluss an seine Reflexionen über die Schrift erzählt, während er andere Vorkommnisse nicht zwangsläufig chronologisch berichtet, scheint er in der Logik der Erzählung 'seinen Eingeborenen' seinerseits eine "Frist" verschaffen zu wollen: Ohne ihren Sehsinn sind sie geschützt vor dem Einbruch der Schrift.

Andererseits scheinen sie mit der Erkrankung der Augen schon von derjenigen 'Zivilisationskrankheit' befallen, vor der sie der Ethnograph bewahren will, die er aber selbst bei ihnen eingeschleppt hat.

### **3. Kultur als Text und textuelle Selbstreflexion**

Wenn zwei der Klassiker des ethnographischen Schreibens – Malinowski und Lévi-Strauss – auf diese Weise unter einer medientheoretischen Perspektive gelesen werden, so kann auch die sogenannte *Writing Culture*-Debatte im Kontext der herausgearbeiteten medientheoretischen Problematik in den Blick genommen werden und gewinnt auf diese Weise, wie wir sehen werden, eine weitere Dimension.

---

<sup>123</sup> Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* 1998, S. 295.

<sup>124</sup> ebd. S. 296.

### 3.1 Clifford Geertz': Vom 'Beobachter' zum 'Leser'

Die *Writing Culture*-Debatte bzw. Diskussion um die "Krise der ethnographischen Repräsentation"<sup>125</sup> hat ihren Namen durch den einschlägigen Sammelband *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*<sup>126</sup> erhalten, der ein Problemfeld des ethnographischen Arbeitens versammelt, das sich als Thema innerhalb der Disziplin schon mehrere Jahre vor Erscheinen des Bandes abzuzeichnen begonnen hatte.<sup>127</sup> Eine Abwendung vom Beobachtungsparadigma der klassischen modernen Ethnographie, für die Malinowski und andere stehen, und Reflexion auf die Vorgänge des Verstehens und auch der Textproduktion in der Ethnographie stellt schon der über die Anthropologie hinaus wirksame Ansatz der "dichten Beschreibung" von Clifford Geertz dar. In ihm erhält der Begriff des Textes bereits eine neue Bedeutung für die Ethnographie, daher würde ich diesen Ansatz als einen der Wegbereiter innerhalb der Disziplin für die auch als 'textualistische' Debatte gekennzeichnete *Writing Culture*-Diskussion einordnen.<sup>128</sup> Geertz' Konzept der 'dichten Beschreibung' rückt die Ethnographie in die Nähe der Textwissenschaften – bzw. von der hermeneutischen Tradition ausgehend in die Nähe der 'Verstehenswissenschaften'. Mit Geertz' Auffassung von Kultur tritt die Beobachtung hinter der Interpretation, der Deutung fremder Symbolsysteme und Bedeutungsmuster zurück, mit denen sich der Ethnolog/die Ethnologin konfrontiert sieht.

Der Kulturbegriff, den ich vertrete [...] ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine mit Max Weber, daß der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht. Mir geht es um Erläuterungen, um das Deuten gesellschaftlicher Ausdrucksformen, die zunächst rätselhaft erscheinen.<sup>129</sup>

Kulturen und auch ihre Interpretationen werden von Geertz sprachlich gefasst; die zu beschreibenden Ereignisse und Handlungen werden von ihm etwa als "sozialer Diskurs" bestimmt, dessen "Aus-sage" Ethnologen festhalten und für den eigenen kul-

---

<sup>125</sup> vgl. den Untertitel des Sammelbandes von Berg/Fuchs, *Kultur, soziale Praxis Text* 1995.

<sup>126</sup> James Clifford/George E. Marcus (Hrsg.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley et al. 1986.

<sup>127</sup> Zur Problematik der ethnographischen Repräsentation vgl. Marcus, Cushman, etc., aber auch schon Said, Dell Hymes etc. Der *Writing Culture*-Band hat, so könnte man sagen, zur richtigen Zeit am richtigen Ort mit den richtigen Beteiligten eine Debatte auf den Punkt gebracht.

<sup>128</sup> Außerhalb der Ethnologie selbst liegen aber möglicherweise die wichtigsten theoretischen Impulse der sogenannten selbstreflexiven Wende: Zu nennen wären hier poststrukturalistische Theorien wie die Dekonstruktion und Diskursanalyse, die Arbeiten von Stephen Greenblatt in der Literaturwissenschaft und von Hayden White in der Geschichtswissenschaft.

<sup>129</sup> Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M. 1995, S. 9.

turellen Zusammenhang verständlich machen sollen.<sup>130</sup> Das Aufeinandertreffen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit wiederholt sich bei Geertz in seinem theoretischen Entwurf, indem eine Kultur im Moment des Erlebens durch den Ethnographen als flüchtiges, mündliches Ereignis konzeptualisiert und anschließend schriftlich fixiert wird.

Der Ethnograph 'schreibt' den sozialen Diskurs 'nieder', er hält ihn fest. Indem er das tut, macht er aus einem flüchtigen Ereignis, das nur im Moment seines Stattfindens existiert, einen Bericht, der in der Niederschrift des Geschehenen existiert und wieder herangezogen werden kann.<sup>131</sup>

Seine Beschreibung der Tätigkeit des Ethnographen gleicht daher weniger dem Jäger in Malinowskis *Argonauts* als vielmehr dem Interpreten von Texten.

Ethnographie betreiben gleicht dem Versuch, ein Manuskript zu lesen (im Sinne von 'eine Lesart zu entwickeln'), das fremdartig, verblaßt, unvollständig, voll von Widersprüchen, fragwürdigen Verbesserungen und tendenziösen Kommentaren ist, aber nicht in konventionellen Lautzeichen, sondern in vergänglichen Beispielen geformten Verhaltens geschrieben ist.<sup>132</sup>

Da Geertz' Überlegungen deutlich von der Hermeneutik geprägt sind, wird auf die grundlegende Sprachlichkeit der menschlichen Welt und Kulturen rekurriert und eine generelle Übersetzbarkeit angenommen, wenn als "das Ziel der Ethnologie die Erweiterung des menschlichen Diskursuniversums" bestimmt wird.<sup>133</sup>

Geertz wendet sich gegen eine Auffassung von Ethnographie, die davon ausgeht, mittels Datenaufzeichnungen Kulturen 'den Tatsachen entsprechend' erfassen zu können und eine objektive Wahrheit zu enthüllen, die es schon gibt.

Was [...] offenbar ziemlich problematisch wird, ist die Auffassung, die ethnologische Analyse bestehe in der begriffliche Verarbeitung entdeckter Tatsachen oder sei die gedankliche Rekonstruktion bloßer Realität.<sup>134</sup>

Denn in seiner Darstellung des ethnographischen Schreibens benutzt Geertz eine Kategorie der Literatur, nämlich die Fiktionalität: nicht jedoch im Sinne von 'Fiktion' als Erfindung, sondern im Sinne der 'Herstellung'.

Sie [ethnologische Schriften] sind Fiktionen, und zwar in dem Sinn, daß sie 'etwas Gemachtes' sind, 'etwas Hergestelltes' – die ursprüngliche Bedeutung von *fictio* –, nicht in dem Sinne, daß sie falsch wären, nicht den Tatsachen entsprächen oder bloße Als-ob-Gedankenexperimente wären.<sup>135</sup>

---

<sup>130</sup> vgl. ebd. S. 27ff.

<sup>131</sup> ebd., S. 28.

<sup>132</sup> ebd., S. 15.

<sup>133</sup> ebd., S. 20.

<sup>134</sup> ebd., S. 29.

<sup>135</sup> ebd., S. 23. Welchen "Tatsachen" sie entsprechen sollen, wenn gleichzeitig eine einfache Vorhandenheit von Tatsachen, die bloß begrifflich gefasst werden müssten, in Zweifel gezogen wird, bleibt im Unklaren – wie einige Widersprüchlichkeiten in Geertz' Ansatz, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Insbesondere in seiner eigenen Interpretation des balinesischen Hahnenkampfes (ebd. S. 202-260) werden Schwierigkeiten deutlich, auf sie sich verschiedene Kritiker beziehen, etwa Berg/Fuchs, "Phänomenologie der Differenz" 1995, S. 43ff und einige der Beteiligten an der *Writing Culture*-Debatte (vgl. Clifford/Marcus, *Writing Culture* 1986).

Trotz dieser Relativierung des ethnographischen Schreibens und seiner Abgrenzung von einer Objektivitätsvorstellung bemerken Berg/Fuchs, dass Geertz' Modell letztlich doch wieder auf 'Objektivität' hinausläuft – und damit auf die Ausstreichung der Subjektivität derjenigen, deren Kulturen interpretiert werden, ebenso wie der subjektiven Involviertheit des Ethnographen in eine konkrete Feldforschungssituation mit konkreten Angehörigen einer Kultur und deren verschiedenen Interpretationen.

Die These, institutionalisierte kulturelle Handlungsformen bildeten einen Text, dient dazu, einen wissenschaftlichen Objektivismus selbst und gerade dann noch zu rechtfertigen, wenn es doch scheinbar darum gehen soll, die Anderen als Interpreten ernst zu nehmen, ihr Verständnis von Vorgängen, zumindest denen in ihrer Welt, zum Ausgangspunkt zu nehmen.<sup>136</sup>

Das ethnographische Modell, das Geertz – buchstäblich – vor Augen hat, ist nicht weniger visuell bestimmt als die 'Beobachtung'. Berg/Fuchs schreiben zum Konzept der teilnehmenden Beobachtung, dass es "eine bestimmte Strategie der Objektivierung [verkörpert]", die nicht zuletzt mit einem erkenntnistheoretischen 'Visualismus' zusammenhängt. Johannes Fabian benutzt den Begriff 'Visualismus' im Zusammenhang seiner Kritik an der Objektkonstitution in der Anthropologie und charakterisiert ihn als die Tendenz der westlichen Tradition, Verstehen und Visualisierung gleichzusetzen: Visualisierung im Sinne einer räumlich-konzeptuellen Systematisierung von Beobachtetem, die Personen und individuelle Erfahrungen in ein allgemeines, visuelles Schema einfügt und objektiviert.<sup>137</sup> Dies kann mit dem Beobachtungsparadigma in Zusammenhang gebracht werden, folgt man der Beschreibung von Berg/Fuchs:

Die Anderen, so das ethnographische Selbstverständnis, werden befragt und beobachtet. Leitend, ganz im Sinne des vorherrschenden Erkenntnismodells, ist der visuelle Sinn, die Instanz des Beobachters. [...] Die Haltung des Wissenschaftlers, der soziale Praxis repräsentiert, gemahnt an einen Zuschauer, der, in letzter Instanz nicht unmittelbar betroffen und nicht wirklich existentiell involviert, sondern 'ausgeschlossen' aus dem 'realen Spiel der sozialen Praktiken', die sozialen Handlungen und Äußerungen der Anderen wie ein Schauspiel erlebt, das sich vor seinen Augen zuträgt und das er aus einem eher theoretischen Verhältnis zur Welt heraus hermeneutisch auslegt, interpretiert.<sup>138</sup>

Das Geertz'sche Textmodell funktioniert über ganz ähnliche Konstellationen, weil es ebenso visuell fundiert ist und den Zuschauer durch den Leser ersetzt. Wenn dieser Kulturen als Texte interpretieren will, so muss er sie zunächst in eine textuelle Organisation fügen – Mündliches fixieren, logisch strukturieren, die Lücken des unvollständigen "Manuskripts" füllen – und sie als solche *vor Augen haben*, um sie zu interpretieren. Eine Ablösung von einer mündlichen Kommunikationssituation, die Fi-

---

<sup>136</sup> Berg/Fuchs, "Phänomenologie der Differenz" 1995, S. 56.

<sup>137</sup> vgl. dazu Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology makes its Object*, New York 1983, insbesondere Chapter IV: "The Other and the Eye: Time and the Rhetoric of Vision", 105ff.

<sup>138</sup> ebd., S. 33.

xierung mündlicher Flüchtigkeit, die Distanzierung von einer konkreten Handlungssituation und Ablösung der Situation von handelnden/sprechenden Individuen als Effekte der Schriftlichkeit sind in diesem Modell impliziert.

Ebenso impliziert ist die Autorität des Ethnographen: er ist derjenige, der "die als ein Text ausgebreitete Kultur 'über die Schultern' derjenigen" liest, "zu denen sie strenggenommen gehört".<sup>139</sup> Über die Schultern und über ihre Köpfe hinweg, zumal die anderen an diesem 'Text' beteiligten Individuen auch hier nicht zu Wort kommen, ganz entsprechend der Ablösung von mündlicher Vielstimmigkeit und Widersprüchlichkeit der Feldsituation, die schon bei Malinowski festzustellen war. Dass "die Balinesen" in Geertz' Abhandlung zum balinesischen Hahnenkampf nicht als Individuen auftauchen und die konkreten Beziehungen des Ethnographen mit seinen Informanten, seine Situiertheit 'im Feld' ebenfalls verschwinden, ist von verschiedener Seite angeführt worden.<sup>140</sup>

Insofern steht Geertz' dem Beobachtungsparadigma der Malinowskischen Ausrichtung näher, als es auf den ersten Blick scheint. Für beide gilt eine Ablösung und Distanzierung von der konkreten Feldsituation, eine Umwandlung von mündlichen in schriftliche Strukturen, ein Primat der visuellen Erkenntnis, die auf Schriftlichkeit beruht. Durch die Einpassung der kulturellen Phänomene in die eigenen Kriterien von Rationalität und Strukturen der Repräsentation geschieht in beiden Fällen eine An-Eignung des Anderen.

Der 'Text' als Parameter der Erkenntnis wird bei Malinowski nicht benannt und ist nicht selbst Gegenstand der Forschungskonzeption. Bei Geertz rückt er dagegen in den Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses – nur wird der Text als Konzept nicht Thema der Reflexion. Seine Entstehungsweisen und die Implikationen einer 'textuellen' Erkenntnis sind aus den Überlegungen ausgeschlossen.

### **3.2 Writing Culture und das Problem der Stimmen im Text**

Hier setzt nun die *Writing Culture*-Debatte an. Die Emphase auf der Erfahrung, zumal die persönliche Anwesenheit 'im Feld', die die moderne Ethnographie als eine Erfahrungswissenschaft gelten lässt, macht den Abstand zwischen der 'Erfahrung' der

---

<sup>139</sup> ebd., S. 57.

<sup>140</sup> vgl. vor allem Clifford, "Über ethnographische Autorität" 1995, der auch die Ankunfts- und Initiationserzählung, die der eigentlichen Analyse des Hahnenkampfes vorausgeht, als Autorisierungsstrategie charakterisiert.



EthnographInnen mit den Menschen, die ihnen 'im Feld' begegnen, und deren Repräsentation besonders deutlich. Diese Erfahrung, deren 'Unmittelbarkeit' selbst schon angezweifelt werden kann, lässt sich nur vermitteln über eine mediale Repräsentation: in eine bestimmte Form gebracht und in bestimmter Weise artikuliert, inszeniert. *Wie* diese 'Erfahrung' repräsentiert wird, wie Menschen dargestellt, Kulturen entworfen werden, liegt in der Macht der EthnographInnen als derjenigen, die die 'Objekte' ihrer Untersuchungen einschreiben in den westlichen Wissenschaftsdiskurs.

So bemerken Berg/Fuchs, dass 'die Anderen', d.h. die Menschen, deren Kulturen – mit ihrer Hilfe – erforscht werden, auf signifikante Weise aus den meisten ethnographischen Repräsentationen herausgehalten werden:

Nur in einer Inszenierung, die der Ethnologe vornimmt, kommen sie in dem Text, der ihre Welt darstellt, zu Wort [...]. Der hohe Stellenwert, der innerhalb der Ethnologie [...] der Forderung zugemessen wird, den Standpunkt der Handelnden wiedergeben zu wollen und sich nicht mit einer objektiven Analyse zu begnügen, läßt sich nur mit dem auf Dauer nicht verdrängbaren Unbehagen über den einschneidenden Bruch zwischen Begegnung und Repräsentation erklären. Um so auffälliger bleibt dann allerdings der Widerspruch, dass die Subjektivität der Anderen bisher mehr in ihrem Verschwinden, ihrer Objektivierung zur Geltung kam.<sup>141</sup>

So wird diese Inszenierung der Texte zum Thema, zum 'Gegenstand' der Diskussion, wenn James Clifford – einer der wichtigsten Vertreter der Debatte – feststellt, dass "Ethnographie vom Anfang bis zum Ende ins Netz des Schreibens verstrickt" ist. Seine Fragen werden nicht an die 'Erfahrung' gestellt, sondern an die Umsetzung/Übersetzung einer individuellen und oft schwierigen, widersprüchlichen, verunsichernden Erfahrung in die kohärente Beschreibung einer 'gesamten Kultur'.

Wenn die Ethnographie Kulturinterpretationen aufgrund intensiver Forschungserfahrungen hervorbringt, wie wird dann eine unlenksame Erfahrung in einen autoritativen schriftlichen Bericht verwandelt? Wie genau wird eine wortreiche, überdeterminierte Begegnung, die kulturelle Grenzen überschreitet und mit Machtverhältnissen und persönlichen gegenseitigen Mißverständnissen durchsetzt ist, als die adäquate Version einer mehr oder weniger abgegrenzten 'anderen Welt' umschrieben, verfaßt von einem einzelnen Autor?<sup>142</sup>

Obwohl ethnographische Texte zunächst als 'wissenschaftliche' und nicht als 'literarische' Texte kategorisiert werden, wird diese Abgrenzung bewusst überschritten, wenn in den Blick genommen wird, welche Rolle ihre textuelle Verfasstheit – ihre stilistischen Eigenschaften, ihre Metaphorik, ihr Einsatz von Tropen, ihre Inszenierung von Autorschaft – spielt für den Entwurf der 'fremden Kulturen', die sie darzustellen suchen. Denn Clifford fasst Geertz' Charakterisierung ethnographischer Texte als 'Fiktionen' noch radikaler als 'Erfindungen':

---

<sup>141</sup> Berg/Fuchs, "Phänomenologie der Differenz" 1995, S. 73.

<sup>142</sup> Clifford, "Über ethnographische Autorität" 1995, S. 114.

Diese Fokussierung auf Textherstellung und Rhetorik dient dazu, die Konstruiertheit und Künstlichkeit von kulturellen Berichten hervorzuheben. Sie untergräbt allzu offensichtlich auf Transparenz pochendes Autoritätsgebaren und lenkt die Aufmerksamkeit auf das historische Dilemma der Ethnographie: die Tatsache, daß sie ihren Gegenstand, die fremden Kulturen, erfindet und nicht repräsentiert.<sup>143</sup>

Insbesondere in seiner Analyse der ethnographischen Autorität versucht Clifford aufzuzeigen, dass dieses Dilemma der Ethnographie von ihren Autoren gerade mittels autoritativer Strategien im Text zum Verschwinden gebracht werden soll. Dieses Dilemma beruht letztlich auf jenem Bruch zwischen einer erlebten Situation und dem Versuch, daraus einen Bericht über eine 'ganze Kultur' zu machen.

Die Fähigkeit zu dieser Umsetzung wird vor allem durch eine bestimmte Form von Autorschaft bzw. Autorität suggeriert, die nach Clifford von Geertz nicht anders evoziert wird als von Malinowski: durch die Bezeugung und gleichzeitige Ausstreichung der Anwesenheit des Ethnographen und durch das Verschweigen der tatsächlich vielschichtigen Feldforschungssituation. So müssen im Text die Vielstimmigkeit, die Widersprüchlichkeiten und die Situiertheit des Autors/Ethnographen 'im Feld' hinter der einen autoritativen Stimme verschwinden, die einen einheitlichen und wissenschaftlich 'überzeugenden' Bericht über eine Kultur vorlegt, als wüßte der Autor gleichsam wie ein allwissender Erzähler über die Bedeutungen des Geschehens und die Intentionen der Handelnden Bescheid. Es wird ein gottähnlicher 'Blick von oben' inszeniert, der sowohl die Kenntnis von Gefühlen und Gedanken der Handelnden als auch einen Gesamtüberblick über die 'Kultur' impliziert.

Clifford kritisiert auf der einen Seite ein Kulturverständnis, in dem Kulturen als 'Objekte', als erfassbare 'Gegenstände' begriffen werden – und seien es die 'unvollständigen Manuskripte', von denen Geertz spricht. Er setzt ein prozessuales Kulturverständnis dagegen:

'Kultur' ist weder ein Objekt, das es zu beschreiben gilt, noch ein einheitliches Korpus von Symbolen und Bedeutungen, die definitiv interpretiert werden können. Kultur wird ausgehandelt, sie ist zeitgebunden und prozessual.<sup>144</sup>

Auf der anderen Seite – und damit zusammenhängend – wird von ihm die Auslöschung der Vielstimmigkeit in die Kritik genommen: Zugunsten der kohärenten 'Lesart' bzw. der Darstellung einer einzigen, wissenschaftlich 'gesicherten' Bedeutung einer Kultur, einer Gesellschaft, eines 'Manuskripts' oder auch nur der Handlung eines

---

<sup>143</sup> James Clifford, "Halbe Wahrheiten", in: Gabriele Rippl (Hrsg.), *Unbeschreiblich weiblich. Texte zur feministischen Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1993, S. 104-135, hier: S. 105.

<sup>144</sup> ebd., S. 125.

Subjekts "verwandelt der Ethnograph die Vieldeutigkeit der Feldforschungssituation und die Vielfalt der Bedeutung in eine einheitliche Schilderung."<sup>145</sup>

Einen der wichtigsten Kritikpunkte einer reflexiven Ethnographie, der weitgehend von allen Beteiligten der Diskussion geteilt wird, formulieren Berg/Fuchs treffend folgendermaßen: "Die Anderen werden aus dem Text herausgehalten, ihre Stimmen werden nicht gehört."<sup>146</sup> Für treffend halte ich diese Problembeschreibung vor allem deshalb, weil sie ein Spannungsfeld von 'Text' und 'Stimmen' benennt. Dieses Spannungsfeld bestimmt weite Teile der Argumentation der Debatte, was nicht verwundern muss, wenn Clifford 'Kultur' auch als mündliche Situation beschreibt:

Konkret gesprochen ist eine 'Kultur' ein nicht abgeschlossener, schöpferischer Dialog zwischen Subkulturen, Insidern und Außenseitern, verschiedenen Fraktionen.<sup>147</sup>

Darüber hinaus wird aber gerade die Feldforschungssituation mit einer Situation der Mündlichkeit identifiziert. Hier taucht immer wieder – nicht nur bei Clifford – der Begriff des Diskurses auf, und es ist von der 'diskursiven Struktur' der Feldforschung die Rede. Damit ist aber nicht etwa ein foucaultscher Diskursbegriff gemeint, sondern vielmehr Diskurs als Gespräch, als Dialog, als mündliche Kommunikationssituation:

Diskurs, nach Benvenistes klassischer Erörterung [...], ist eine Verständigungsweise, der die Präsenz des sprechenden Subjekts und der unmittelbaren Situation der Verständigung notwendig innewohnt.<sup>148</sup>

Man kann bezweifeln, ob unter diesen Umständen überhaupt ein 'Diskurs' stattfinden kann;<sup>149</sup> Clifford benutzt aber den Begriff, mit einigen zusätzlichen Ausführungen im Zusammenhang mit Ricœur, für seine weitere Argumentation. Dieser Diskursbegriff

---

<sup>145</sup> ebd. S. 133.

<sup>146</sup> Berg/Fuchs, "Phänomenologie der Differenz" 1995, S. 23.

<sup>147</sup> Clifford, "Über ethnographische Autorität" 1995, S. 142.

<sup>148</sup> ebd., S. 132.

<sup>149</sup> Die Problematik von Formulierungen wie "Präsenz des sprechenden Subjekts" oder "unmittelbare Situation der Verständigung", die sich mit einer Kenntnis von linguistischen Überlegungen von Ferdinand de Saussure und der darauf aufbauenden Theorie Jacques Derridas ergibt, wird von Clifford nicht erwähnt. Die hier formulierte Auffassung von 'Diskurs' wird von ihm offenbar für den weiteren Text übernommen. Eine Infragestellung von einer 'unmittelbaren Gesprächssituation' taucht dagegen in einem Text von Dennis Tedlock auf, in dem für eine dialogische Form der Ethnographie argumentiert wird – übrigens auch in einem dialogisch angelegten Text, nämlich einem (fingierten) Interview. Dem Einwand gegen dialogische Texte, dass sie doch auch "lediglich die Repräsentation eines Dialogs" seien, wird begegnet mit dem Argument, dass dieser Einwand "im Wunsch nach einem ursprünglichen Zusammensein mit den Anderen zu wurzeln [sic] [scheint], nach einer Gegenwart, die an Mündlichkeit gebunden ist, und weiter noch an eine Vorstellung, daß eine Repräsentation erst stattfindet, nachdem die mündliche Gegenwart aufgehört und das Schreiben begonnen hat. Wenn 'echter Dialog' bedeutet, daß wir und die Anderen vollständig zusammen sein müssen, abgesehen von dem Hindernis, daß wir nicht gleichzeitig sprechen können, dann kann so etwas wie ein 'echter Dialog' überhaupt nicht stattfinden." (Dennis Tedlock, "Fragen zur dialogischen Anthropologie", in: Berg/Fuchs, *Kultur, soziale Praxis, Text* 1995, S. 269-287, hier: S. 274.)

ist auch gemeint, wenn einige Seiten später die Beschreibung neuer, experimenteller Schreib- und Autoritätsweisen im Zuge der selbstreflexiven Wende eingeleitet wird: "Paradigmen der Erfahrung und Interpretation weichen Paradigmen des Diskurses, des Dialogs und der Polyphonie."<sup>150</sup>

Die "Paradigmen der Erfahrung und Interpretation" – also der teilnehmenden Beobachtung und von 'Kultur als Text' – werden in der Einleitung des *Writing Culture*-Bandes von Clifford im Zusammenhang ihrer Verbundenheit mit westlichen Visualitätskonzepten kritisiert, und diese Verbundenheit wird explizit als ein bedeutender Aspekt der gesamten Diskussion herausgehoben.

Eine weitere wichtige Auswirkung der anwachsenden politischen und theoretischen Kritik an der Anthropologie kann man kurz als Ablehnung des 'Visualismus' zusammenfassen.<sup>151</sup>

Walter J. Ong wird angeführt und die Privilegierung des Gesichtssinns gegenüber den anderen Sinnen in westlichen Schriftkulturen; auch die visuelle Metaphorik in ethnographischen Texten, die Kulturen wie ein "Gedächtnistheater oder verräumlichte Aufstellungen" darstellt; Saids Orientalismuskritik wird mit dem Argument erwähnt, dass 'der Orient' für 'den Westen' "als Theater, als Bühne, auf der eine vom privilegierten Standpunkt aus zu betrachtende Vorstellung wiederholt wird" fungiert.<sup>152</sup> Wenn im Folgenden von 'Visualismus' die Rede sein wird, bezieht sich der Begriff sowohl auf Fabians Charakteristik, als auch auf die visuelle bestimmten Konzeptualisierungen des Anderen in der Ethnographie, die Clifford aufruft. Zur möglichen und notwendigen Ablösung der Ethnographie von ihren visualistischen Prinzipien bemerkt Clifford:

Sobald Kulturen nicht mehr *visuell präfiguriert* werden – als Objekte, Theater, Texte –, wird es möglich, an eine kulturelle Poetik zu denken, die ein Zusammenspiel von *Stimmen*, von plazierten Äußerungen ist. In einem eher diskursiven als visuellen Paradigma verlagern sich die vorherrschenden Metaphern in der Ethnographie weg vom *beobachtenden Auge* und hin zur *expressiven Rede* (und Geste).<sup>153</sup>

Die Gegenüberstellungen sind hier deutlich. Stimmen versus Texte und Visualität, Rede – und damit das Ohr – versus Auge. Auch wenn es nicht angemessen sein mag, die Debatte um ethnographische Repräsentation in ihrer Vielstimmigkeit zu reduzieren auf diese eine – nämlich James Cliffords – Stimme und damit in meiner Darstellung genau das zu wiederholen, was innerhalb der Debatte kritisiert wird, so macht Cliffords Ansatz doch paradigmatisch das Grundproblem und die Grundunterschei-

---

<sup>150</sup> Clifford, "Über ethnographische Autorität" 1995, S. 135.

<sup>151</sup> Clifford, "Halbe Wahrheiten" 1993, S. 116.

<sup>152</sup> vgl. ebd., S. 116f.

<sup>153</sup> ebd., S. 117 [Hervorhebungen von mir; S.K.].

dungen erkennbar, auf denen diese Debatte aufbaut. Denn so unterschiedlich die einzelnen Standpunkte und Argumente auch sein mögen,<sup>154</sup> so arbeitet man sich letztlich gemeinsam an dem Problem ab, eine 'Begegnung' in einen Text umzuwandeln, eine scheinbar 'unmittelbare' Situation des Gesprächs – mit einem oder auch vielen Beteiligten – in eine mediale Form zu bringen, die sie vermittelt und damit ablöst von den konkreten Umständen ihres Geschehens.

Auch geht es nicht zuletzt darum, den Anderen 'gerecht' zu werden – was immer das heißen mag. Aber die ethische Problematik, die die gesamte Diskussion motiviert, ist deutlich erkennbar, auch wenn sie wenig explizit gemacht wird. Das Grundproblem wird in den Begrifflichkeiten einer medialen Differenz gefasst, wie sich an den Beiträgen Cliffords zeigen lässt.

Die 'neuen', experimentellen, 'emanzipatorischen' Schreibweisen, seien sie als diskursive, dialogische oder polyphone gekennzeichnet, setzen ganz auf eine Emphase der Stimme und der Mündlichkeit, der Oralität gegenüber der Visualität der vorhergehenden Konzepte von 'Beobachten', 'Zuschauen' und 'Lesen'. Wenn die Stimmen der anderen im Text nicht 'gehört' werden, wie Berg/Fuchs schreiben – auch wenn man sich fragt, wie Stimmen in einem Text gehört werden können –, scheint es 'gerechter', diese Stimmen aufzunehmen, mitzurepräsentieren, sie wieder 'hörbar' zu machen. Am Ende natürlich 'lesbar'. Aus dem Textparadigma können sich auch die 'experimentellen' Schreibweisen nicht befreien, so lange sie Schreibweisen bleiben und Texte produzieren.

Hier wird das *mediale Dilemma* erkennbar, in dem die Diskussion steckt. Trotz der deutlichen medialen Begrifflichkeit von Mündlichkeit und Schriftlichkeit bleibt aber auch innerhalb dieser Diskussion eine eigene Reflexion auf das Medium selbst, in dem sowohl Repräsentation als auch Repräsentationskritik und Alternativstrategien stattfinden, nämlich die Schrift, ausgeschlossen.

In Geertz' Ansatz lässt sich also eine Abwendung von 'Beobachtung' und Hinwendung zum 'Text' ausmachen, die im Paradigma der Visualität verbleibt und weder den 'Text' selbst und die eigenen textuellen Verfahrensweisen noch die visuellen

---

<sup>154</sup> Berg/Fuchs geben in ihrer Einleitung einen kurzen Überblick über unterschiedliche Konzepte alternativer Repräsentationsstrategien, der über die Beiträge ihres Bandes hinausgeht und die Spannweite deutlich macht zwischen einem Autoren wie Johannes Fabian, der "mit einer offensichtlich romantischen Neigung zu einer Utopie der Wiederherstellung" eine Ethnographie erträumt, "die fähig ist, die Anderen präsent zu machen" und Stephen Tyler, der 'Repräsentation' durch 'Evokation' erset-

Implikationen und damit die Verwurzelung des theoretischen Ansatzes in den Traditionen abendländischer Schriftkultur und ihres spezifischen Umgangs mit dem 'Fremden', Anderen reflektiert.

Die *Writing Culture*-Debatte dagegen, obwohl sie auch 'textualistisch' genannt wird und vor allem Schreibweisen und Textstrategien fokussiert, distanziert sich in gewisser Weise sowohl von 'Beobachtung' als auch vom 'Text' und versucht das wieder einzuholen, was Malinowski durch den Rückzug in die schriftlich determinierte 'Zeltsituation' zu Beginn der modernen Ethnographie auszuschließen versucht hat: die 'Feldsituation'. Dazu wird auf Konzepte der Mündlichkeit rekurriert, die eine andere Organisation der Texte verlangen.<sup>155</sup>

### ***3.3 Mündlichkeit und Schriftlichkeit als grundlegend problematische Differenz der Feldforschungssituation***

So zeigt sich, dass die Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit nicht allein für eine Situation der Erforschung von oralen Kulturen durch Ethnographen aus schriftlichen Kulturen relevant ist. In der reflexiven Wende innerhalb der Ethnographie wird 'Mündlichkeit' grundsätzlich der Feldforschungssituation zugesprochen: im Sinne der konkreten face-to-face-Interaktion von Forschern und Erforschten, der dialogischen Struktur dieser Situation, der unterschiedlichen direkten Interventionen von verschiedenen Beteiligten, sogar im Sinne eines Diskursbegriffs, der eine 'unmittelbare' Verständigungssituation und eine "Präsenz des sprechenden Subjekts" impliziert – also das, was Derrida als ein metaphysisches Konstrukt des Phonozentrismus bezeichnet. Aber diese Zuschreibung von 'Mündlichkeit' ist auch im Kontext der Geschichte der Ethnographie in jenem Sinne zu verstehen, der weiter oben für Malinowskis Feldforschungssituation und die Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, die in ihr zum Tragen kommt, herausgearbeitet wurde.

Die Kritik an der Objektivierung von Kulturen und den in ihr Handelnden wird, wie wir sahen, zunehmend eine Kritik an der Schrift und den mit ihr zusammenhängenden Konzepten von Visualität. Während für Malinowski die Schrift noch als unhintergebares Medium funktioniert, das sein 'Rettungsparadigma' in doppelter Weise

---

zen will und dessen Schreibstrategie in letzter Konsequenz "des Anderen gar nicht erst bedürfte" (Berg/Fuchs, "Phänomenologie der Differenz" 1995, S. 88f.)

<sup>155</sup> Ob und wie die 'neuen' ethnographischen Texte dies einlösen, müsste in einer genauen Lektüre nachgewiesen werden. In dieser Arbeit soll aber ein anderes Untersuchungsinteresse verfolgt werden.

konstituiert, leitet Lévi-Strauss – auf einer Grundlage der Romantisierung und Ursprünglichkeitsutopie – eine Schriftkritik ein. Er versucht an anderer Stelle als den *Traurigen Tropen* darüber hinaus, Strukturen des 'Forschungsgegenstandes' in die Textstruktur aufzunehmen: In der Forschung über den Mythos sollen Merkmale des Mythos – z.B. Ursprungslosigkeit, Subjektlosigkeit – textuell übernommen werden. So soll es in der strukturalen Anthropologie nicht darum gehen, "wie Menschen in Mythen denken, sondern wie sich die Mythen in den Menschen ohne deren Wissen denken"<sup>156</sup>, und der ethnographische Autor betrachtet sich selbst als "Durchgangsstelle" für seine Bücher.<sup>157</sup> Dennoch wird das eigene Schreiben bei Lévi-Strauss nicht zum Thema. Dies geschieht in der *Writing Culture*-Debatte, verbunden mit der ethisch-politischen Problematisierung von ethnographischer Repräsentation und ihren visuellen Implikationen. Allerdings ist eine "Ablehnung des 'Visualismus'", die Clifford in seiner Einleitung für die Debatte geltend macht, schwer einzulösen, wenn man sie in einem vollständig visuellen Medium, und darüber hinaus in eben jenem Medium, das diesen Visualismus erst begründet, formuliert und in der Performanz der Texte umzusetzen hat. Die Frage, wie sich im Text und mit dem Text eine Abgrenzung zum 'Text' praktizieren lässt, bleibt offen.

Es ist bemerkenswert, dass unter der Voraussetzung dieser offensichtlichen – und offensichtlich *medialen* – Problematik und in der Suche nach alternativen Repräsentationsstrategien keine Überlegungen hinsichtlich eines alternativen *Mediums* angestellt werden. Obwohl zum Zeitpunkt der 'Krise der Repräsentation' die Entwicklungen und Diskussionen im Bereich des ethnographischen Films durchaus nicht mehr auf einem theoretisch unterkomplexen Stand der 'objektiven' Realitätsabbildung sind, wird der Bereich des ethnographischen Films aus der Debatte, bis auf wenige vereinzelte und weitgehend uninformierte Bemerkungen, völlig ausgeschlossen. Dabei scheint sich unter der hier dargelegten medientheoretischen Perspektive doch die Frage aufzudrängen, ob sich mit einem alternativen – und nicht rein visuellen Medium – wie dem Film im Hinblick auf eine "Ablehnung des 'Visualismus'" nicht etwas gewinnen ließe.

---

<sup>156</sup> Claude Lévi-Strauss, *Das Rohe und das Gekochte*, Mythologica I, Frankfurt a.M. 1971, S. 25.

<sup>157</sup> vgl. Claude Lévi-Strauss, *Mythos und Bedeutung*, Frankfurt a.M., S. 15.

## II. Ethnographie und Film

### 1. Ethnographischer Film im Spannungsfeld von 'Unmittelbarkeit' und medialer Vermittlung

Die Ethnologin und Filmemacherin Barbara Keifenheim schreibt zu den Entwicklungen im Bereich des ethnographischen Films:

Cinéma vérité, teilnehmende Kamera, geteilte Anthropologie, Rückkehr der Bilder, indigenes Kino usw...sind programmatische Schlagwörter der Filmgeschichte, die letztlich auch eine Reflexion über die Beziehung zum Anderen widerspiegeln. Es ist allerdings anzumerken, daß es sich dabei im wesentlichen um einen einseitigen Prozeß auf seiten der Filmenden handelt. Anders ausgedrückt: Er ist unlösbar mit globaleren ideen- und ideologiegeschichtlichen Prozessen innerhalb der westlichen oder westlich geprägten Kultur verknüpft, aus der das Kino hervorgegangen ist.<sup>158</sup>

Mit jedem der von Keifenheim aufgeführten Filmkonzepte ist implizit oder explizit der Versuch verbunden, einen veränderten Zugang zum Anderen, 'Fremden' durch das Medium Film im Rahmen der Ethnographie zu schaffen. Sie setzen sich dabei auf die eine oder andere Weise mit verschiedenen problematischen Prinzipien auseinander, die eine Repräsentation des kulturell 'Fremden' speziell im ethnographischen Film bestimmen, wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird – sei es ein positivistisches Wissenschaftsverständnis, das Phantasma einer ungebrochenen Realitätsabbildung oder das so genannte 'Rettungsparadigma'. Keifenheims Kritik aufgreifend lässt sich aber feststellen, dass der Zusammenhang des Mediums Film mit westlich geprägten Denk- und Erkenntniskonzepten, mit Konzepten von Visualität und Rationalität, gewöhnlich nicht reflektiert wird.

So findet man kaum Beiträge von Ethnologen, die analysieren, wie sich das Kino und seine Instrumente in die westliche Kulturgeschichte einschreiben, und wie sie von einer geschichtlichen Entwicklung hervorgebracht wurden, die gleichzeitig zu einer Prädominanz des Visuellen und zu einer Verwischung der Grenzen zwischen Repräsentation und Wirklichkeit geführt hat.<sup>159</sup>

Die "westliche Kulturgeschichte" und die in ihr sich ausbildenden Rationalitäts- und Erkenntniskonzepte, die 'ideengeschichtlichen Prozesse', sind selbst medial bestimmt, wie sich im vorangehenden Kapitel bereits anhand der Problematik der Schrift in der modernen Ethnographie darstellen ließ. Will man die Verknüpfung des ethnographischen Films und seiner Entwürfe des Zugangs zum Anderen mit der 'westlichen Kulturgeschichte' analysieren, muss entsprechend zunächst eine Kontex-

---

<sup>158</sup> Barbara Keifenheim, "Auf der Suche nach dem ethnologischen Film...Versuch einer Standortbestimmung", in: Edmund Ballhaus/Beate Engelbrecht (Hrsg.), *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*, Berlin 1995, S. 47-60, hier: S. 49.

<sup>159</sup> ebd., S. 50.



tualisierung des Films mit den medialen Bedingungen dieser Kulturgeschichte vorgenommen werden.

### ***1.1 Film als 'heißes' Medium und als Medium der Augenzeugenschaft***

Marshall McLuhan bestimmt das Medium Film als eine Fortsetzung der Schrift, indem er ihn in seiner Unterscheidung zwischen 'heißen' und 'kalten' Medien als ein 'heißes' und damit der Schriftlichkeit nahestehendes Medium charakterisiert. Nach McLuhan zeichnen sich heiße Medien, zuallererst das phonetische Alphabet, durch Spezialisierung und Isolierung eines Sinnes aus, durch großen Detailreichtum und somit einen ausschließenden Charakter den RezipientInnen gegenüber: Es gibt wenig zu vervollständigen. Es werden Logik und kausales Denken befördert, weniger die emotionale Teilhabe und kommunikative Mitwirkung. Kalte Medien dagegen laden zur Mitwirkung durch Vervollständigung ein, da sie detailarm sind. Sie mobilisieren alle Sinne zu einer Teilhabe und funktionieren eher über das synästhetische Erleben als über kausallogisches Denken.<sup>160</sup>

Der Film als heißes Medium ist demnach an die Schriftkultur gebunden, weil er durch seinen visuellen Detailreichtum die Effekte der Literalität, nämlich Isolierung des Augensinns, Ausschließung der RezipientInnen, Linearität und kausallogisches Denken befördert. Die "Prädominanz des Visuellen", von der Keifenheim schreibt, kommt dem Film in dieser Perspektive in seinem Zusammenhang mit Schriftlichkeit zu.

Zugleich lässt sich aber ein Effekt der spezifisch filmischen Visualität ausmachen, der ihn von der Schriftlichkeit unterscheidet: Die Gleichzeitigkeit "einer Prädominanz des Visuellen" und "einer Verwischung der Grenzen zwischen Repräsentation und Wirklichkeit" als Merkmale der Konzeptualisierung des Filmmediums im Rahmen der Ethnographie gehen zwar beide von der Visualität des Films aus, stellen aber gegenläufige Tendenzen dar. Wenn der Film nämlich im Anschluss an McLuhans Entwurf und an die Überlegungen des vorigen Kapitels in seiner Gebundenheit an die abendländische Schriftkultur als 'visuell' charakterisiert wird, so zeigt er sich einerseits als 'visualistisch' abstrahierend, als Medium, das sich nicht weniger von der 'unmittelbaren' Feldsituation ablöst als die Schrift.

---

<sup>160</sup> vgl. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York/Toronto/London 1964, S. 22ff. und S.284ff.

Gleichzeitig wird andererseits dem Bild- und Bewegungsmedium Film als apparativer Blick, gleichsam als technische Verlängerung des menschlichen Auges ebenso eine 'gespeicherte Augenzeugenschaft' zugewiesen,<sup>161</sup> der die Evidenz der Anwesenheit schon eingeschrieben ist, die in der schriftlichen Ethnographie rhetorisch erst glaubhaft gemacht werden muss. Auch in dieser Perspektive erweist sich der Film zwar als die technisch-apparative Fortsetzung der abendländischen Privilegierung des Augensinns, des 'Visualismus' und wird in Bezug zum Visualitätsdispositiv der Schrift konzeptualisiert. Aber sie impliziert die Vorstellung der transparenten Darstellung von 'Wirklichkeit' durch den Film, die zugrunde liegt, wenn Manfred Faßler für die Aufgabe des Films als Nachfolger der Fotografie formuliert: "Der Anspruch war, die Dinge der Welt auf technischem Wege direkt und ohne aktiven Eingriff des Menschen abzubilden."<sup>162</sup>

Das Spannungsverhältnis des Gegensatzes zwischen dem Film als Medium der Augenzeugenschaft, das Authentizität und Erfahrungsnähe zu garantieren scheint, einerseits und dem Film als Fortführung von Schrift, als Ablösung von Erfahrung andererseits, ist für den ethnographischen Film bestimmend. Zunächst wird dieses Spannungsverhältnis paradigmatisch anhand eines einzelnen konkreten Aspekts des ethnographischen Films dargestellt.

Die Diskussion über eine filmische Repräsentationsweise bezieht sich hier zugleich grundlegend auf die Medien Mündlichkeit und Schriftlichkeit, so dass mit diesem Beispiel deutlich wird, inwiefern sich andere mediale Diskurse als konstitutiv für das spezifische Spannungsfeld erweisen, in dem sich der ethnographische Film bewegt.

Es geht dabei zunächst um den Umgang mit den Stimmen der Gefilmten. Im direkten Anschluss an die Problematik der Ausstreichung der Stimmen ethnographischer 'Forschungsobjekte' aus dem Text, wird das Medium Film auf der einen Seite als Lösung von Problemen der Autorschaft, wie sie Clifford in seinem Aufsatz "On ethnographic authority" so prägnant beschreibt, gepriesen. Auf der anderen Seite werden damit zusammenhängende spezifisch westliche medientheoretische Implikationen übersehen.

---

<sup>161</sup> Vgl. Manfred Faßler, "Telephobien und digitalisierte Fernen. Aspekte elektronischer Abwesenheit", in: Winfried Nöth/Karin Wenz (Hrsg.), *Medientheorie und die digitalen Medien*, Kassel 1998, S. 89-104, hier: S. 98f.

<sup>162</sup> ebd., S. 99.

## **1.2 Voice over versus Untertitelung: Rettung der Stimmen durch den Film**

Die Frage, wie mit dem zu verfahren sei, was die gefilmten Menschen in Interviews oder untereinander sagen, wird erst ab den 60er Jahren mit der Möglichkeit der Aufnahme von Synchronton zum Thema und stellt im ethnographischen Film ein spezielles Problem dar, weil es sich hier ja meist um Sprachen handelt, die das intendierte Publikum nicht versteht.

Eine Möglichkeit der Übersetzung wäre das *voice over*, das man allzu gut aus dem Fernsehen kennt: eine Person erzählt etwas in ihrer eigenen Sprache (die wir nicht verstehen) und die Übersetzung wird über die Originalstimme gesprochen, so dass letztlich nicht mehr die Person selbst gehört wird, sondern ihre Stimme verschwindet, begraben unter der darüber gesprochenen Stimme der Übersetzung.

Für ethnographische FilmemacherInnen wie Judith und David MacDougall, die in ihrer Turkana-Trilogie<sup>163</sup> zu den ersten gehörten, die statt dessen mit Untertiteln arbeiteten, bedeutete dieses alternative Verfahren die Ablehnung einer manifesten Form der Beraubung der Stimmen der Einheimischen.<sup>164</sup>

Die fremde Sprache mit ihrem spezifischen Klang und Rhythmus sowie die individuelle Sprechweise können im *voice over* nicht wahrgenommen werden. Wir hören nur das 'Eigene': eine Übersetzung in der eigene Sprache, die in unseren Begrifflichkeiten die fremden Stimmen überdeckt. Insofern stellt das *voice over* eine konkrete filmische Technik dar, wie sie Clifford in seinem Aufsatz "On ethnographic authority" für die schriftliche Ethnographie kritisiert: Die Stimmen derjenigen, über die und vor allem *mit* denen geforscht wird, werden unterschlagen.<sup>165</sup>

Und die Stimme wird im filmischen Diskurs der 60er Jahre zu einer wichtigen Größe. Hans-Ulrich Schlumpf beschreibt die neue, emanzipatorische und politische Entwicklung im Dokumentarfilm der 60er Jahre, innerhalb derer nicht mehr allein ausgewählte, 'bedeutende' Personen im Film eine Stimme bekamen – weil nur sie mit

---

<sup>163</sup> LORANGS WAY, THE WEDDING CAMELS, A WIFE AMONG WIVES (Australien/Kenia 1973-81).

<sup>164</sup> "Im übrigen hatten wir natürlich auch die Absicht, den ethnographischen Film als Genre zu beeinflussen: [...] Wir bringen die Übersetzung dessen, was die Leute sprechen, in Untertiteln, weil wir der Meinung sind, man sollte sie hören und nicht nur *über* sie reden." David MacDougall, "Der ethnographische Film als Forschungsmittel. Interview" in: Margarete Friedrich et al., *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, München 1984, S. 109-119, hier: S. 118.

<sup>165</sup> vgl. Ivo Strecker, "Ton, Film und polyphone Ethnographie", in: Edmund Ballhaus/Renate Engelbrecht (Hrsg.), *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*, Berlin 1995, S. 81-104, hier: S. 93: "Nirgends wird m.E. deutlicher, worum es in der Diskussion über die Autorität der Stimmen in der Ethnographie geht, die in den letzten Jahren geführt worden ist: Ethnographie ist ein kooperatives Unterfangen und die Stimmen aller Beteiligten sollten voll zur Geltung kommen können."

dem studioteknischen Aufwand bedacht wurden, der für eine Tonaufnahme nötig war –, sondern vor allem die – bisher – 'Stimmlosen':

'Den Leuten das Wort geben' hieß eine Parole dieser Jahre und gemeint waren die 'kleinen' Leute. Viele Filmemacher und Filmemacherinnen stellten sich mit ihrer Kamera in den Dienst der Schwächeren, der Nobodys, der Entrechteten dieser Welt.<sup>166</sup>

Die Formulierung selbst entlarvt das Problem: das Wort wird gegeben, die Autorisierung zu sprechen findet in einem bestimmten Rahmen statt, den die Autorinstanz absteckt, die das Wort erteilt. Die Machtposition der Autorinstanz verschwindet mit dem Zu-Wort-Kommen der 'Anderen' natürlich nicht, bestenfalls wird sie zerstreut. In der Emphase für den 'für sich selbst' sprechenden Menschen gerade im ethnographischen Film scheint diese Tatsache weit über die 60er Jahre hinaus nicht wahrgenommen zu werden,<sup>167</sup> wie in einem Zitat des Ethnologen und Filmemachers Ivo Strecker anklingt:

Mir scheint, daß die Entwicklung der Medien, d.h. die Möglichkeiten der Film- und Tonaufnahmen, die polyphone Ethnographie ermöglicht haben. Erst die Kameralinse und das Mikrofon haben den 'Anderen' ihre volle Autorität geben können; eine Autorität, die in der Vergangenheit durch den wörtlichen oder schriftlichen Bericht immer wieder zerstört worden war. Die Herrschaft der Ethnographen ist also heute in dem Maße zurückgegangen, als technische Entwicklungen Möglichkeiten geschaffen haben, mit denen die 'Ethnographierten' (schreckliches Wort!) [sic!] selber auf eine bisher nicht gewesene Art zu Worte kommen.<sup>168</sup>

"Zu Wort kommen" heißt hier "volle Autorität" zu gewinnen durch das Medium, und zwar durch dessen Möglichkeit des 'Stimme gebens'. Eine zentrale Problematik der schriftlichen Ethnographie, wie Berg/Fuchs sie formuliert haben – "Die Anderen werden aus dem Text herausgehalten, ihre Stimmen werden nicht gehört"<sup>169</sup> – scheint damit in der filmischen Repräsentation lösbar. Die stimmliche Präsenz im Film lässt das Medium herrschaftsfreier und autorloser wirken.

In den Überlegungen zu den Vorteilen der Untertitelung gegenüber dem *voice over* wird deutlich, dass mit der Hörbarkeit der Stimmen eine Form von 'Unmittelbarkeit'

---

<sup>166</sup> Hans-Ulrich Schlumpf, "Von sprechenden Menschen und Talking Heads", in: Ballhaus/Engelbrecht *Der ethnographische Film* 1995, S. 105-120, hier: S. 112; vgl. dazu auch Trinh Kritik am "Sozialen" als politische Haltung, die sowohl die Realismus-Illusion im Film stützt, als auch das 'Sprechen für' jemanden legitimiert: Trinh T. Minh-ha, "Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung", in: Eva Hohenberger (Hrsg.), *Die Wirklichkeit des Films. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 304-326; auch das Interview mit Eva Hohenberger, in: *Frauen und Film*, Heft 60, Oktober 1997.

<sup>167</sup> vgl. Schlumpf, "Von sprechenden Menschen und Talking Heads" 1995, S. 112: "Verborgen bleibt im Fluß der Aussagen die Tatsache, daß ihre Zusammenstellung auf der Wahl eines allmächtigen Regisseurs beruht, dessen Methoden für das Publikum schwer überprüfbar sind."

<sup>168</sup> Strecker, "Ton, Film und polyphone Ethnographie" 1995, S. 82.

<sup>169</sup> Eberhard Berg/Martin Fuchs, "Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation", in: dies. (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M. 1995, S. 11-108, hier: S. 23.

verbunden wird und die Möglichkeit einer Erfahrung mit 'wirklichen Menschen', wie MacDougall im Zusammenhang mit den Vorteilen des von ihm entwickelten 'nicht-privilegierten' Kamerastils schreibt.<sup>170</sup> Der Film soll "Möglichkeiten der Begegnung mit Menschen aus anderen Kulturen als denkenden und sprechenden Geschöpfen" eröffnen<sup>171</sup>; es wird das Gefühl vermittelt, die Sprechenden "wirklich als Personen kennenzulernen".<sup>172</sup> Die "Intensität sprechender Menschen im Film" beruht auf der "sich offenbarenden Identität" und der "evidenten Subjektivität der Sprechenden".<sup>173</sup>

### ***1.3 Entmedialisierung: Film als Medium der 'Lebendigkeit' in Abgrenzung zur 'toten' Schrift***

Dies alles sind Zuschreibungen, die speziell im Zusammenhang der Abgrenzung des Mediums Film von der Schrift zu verstehen sind. Weil im Film die Gebundenheit der Stimme an den Körper sichtbar bleibt, entsteht der Eindruck, dass das im Medium Film Wiedergegebene nicht in der gleichen Weise von der unmittelbaren Kommunikationssituation abgelöst ist wie im Medium der Schrift, und damit scheint es in dieser Hinsicht der Mündlichkeit näher. Ich möchte vermuten, dass dem Film durch die scheinbare Evidenz des sichtbaren Körpers in Verbindung mit der Stimme und die damit zusammenhängende angenommene Nähe zur Mündlichkeit die Rolle als 'herrschaftsfreieres' Medium zugesprochen wird.

Die Schrift wird einerseits von Ethnographen wie Heider dem Film eindeutig vorgezogen, um 'fremde Kulturen' zu repräsentieren:

No ethnographic film can stand by itself. An ethnographic film must be supplemented by written ethnographic materials. Or, put the other way around, an ethnography is a written work which may be supplemented by film. [...] [T]he ethnographic enterprise demands a depth of description and of abstract generalization which cannot be handled in pictures alone.<sup>174</sup>

Der Vorteil der Schrift wird, wie die HerausgeberInnen des Bandes *Die Fremden sehen* formulieren, daran festgemacht dass mit ihr die Realität "auf den Begriff gebracht" werden kann und dementsprechend bestünde "der Großteil der ethnologischen Bibliotheken [...] aus 'Kulturen auf den Begriff gebracht'".<sup>175</sup> Es ist die Abstraktion, die Ablösung von der 'unmittelbaren' Erfahrung, die Verwandlung von Ge-

---

<sup>170</sup> vgl. David MacDougall, "Unprivileged Camera Style" [1982], in: ders., *Transcultural Cinema*, ed. by Lucien Taylor, Princeton, N.J. 1998, S. 199-208 und in diesem Kapitel Abschnitt 2.8.

<sup>171</sup> MacDougall, "Der ethnographische Film als Forschungsmittel" 1984, S. 118.

<sup>172</sup> Strecker, "Ton, Film und polyphone Ethnographie" 1995, S. 93.

<sup>173</sup> Schlumpf, "Von sprechenden Menschen und Talking Heads" 1995, S. 118.

<sup>174</sup> Karl G. Heider, *Ethnographic Film*, Austin/London 1976, S. 96.

<sup>175</sup> Margarete Friedrich et al., *Die Fremden sehen* 1984, S. 12.

lebtem in abstrakte und 'tote' Buchstaben, was die Schrift zu einem Garanten von Wissenschaftlichkeit macht. Dies bringt ihr aber andererseits auch eine in der abendländischen Tradition altbekannte Kritik ein.

Die das Medium Film verteidigenden HerausgeberInnen des Bandes formulieren diese Kritik, die gegen eine Position wie diejenige Heiders gerichtet ist, sich letztlich aber auf die gleiche Unterscheidung von Schrift und Film stützt, folgendermaßen: "Die Monographie ist der traditionelle Ort, an dem eine fremde Kultur uns vorgestellt, erklärt und oft auch begraben wird."<sup>176</sup> Dazu wird ein Zitat des Ethnologen Evans-Pritchard angeführt, der – obwohl schreibender Feldforscher – schriftliche Ethnographie in ähnlicher Weise angreift: "Zweifellos ist ein gewisses Maß an Abstraktion nötig, sonst würden wir nichts erreichen, aber ist es wirklich notwendig, aus Menschen ein Buch zu machen?" Feldforschungsberichte seien meistens langweilig und hätten "kaum Fleisch und Blut".<sup>177</sup> Die Forderung nach "Fleisch und Blut" erinnert an dieser Stelle nicht zufällig an Malinowskis Einleitung der *Argonauts*: Die Formulierungen Malinowskis, die eher einen Film als ein Buch einzuleiten scheinen, sind in diesem Zusammenhang einer Bestimmung der Schrift als 'totes' und des Films als 'Lebendigkeit' gewährendes Medium zu verstehen. Letzteres ist wesentlich mit der Sichtbarkeit des Körpers verbunden, worauf die Metapher vom 'Fleisch' und 'Blut' des Feldforschungsberichts hinweist.

Die Faszination des Filmapparats als ein Medium, das, im Gegensatz zur Schrift, Lebendigkeit herstellen und sogar 'wiederbeleben' kann, wird deutlich etwa in einem Zitat zu Filmaufnahmen vom Anfang des 20. Jahrhunderts:

Was in diesen Filmen am bemerkenswertesten erscheint, ist ihre Bildqualität, die reiche und tonale Abstufung, die Lebensnähe der Menschen in den Riten, die die Bilder bevölkern und mittlerweile längst tot sind.<sup>178</sup>

Damit zeigt sich einer der prägendsten Topoi der modernen Ethnographie, das so genannte 'Rettungsparadigma' bzw. das Prinzip der 'Taxidermie'<sup>179</sup> besonders mit dem Medium Film verbunden und die damit zusammenhängenden Konnotationen von

---

<sup>176</sup> ebd. S. 11.

<sup>177</sup> Evans-Pritchard zitiert nach ebd. S. 12.

<sup>178</sup> Baxter 1970, S. 78, zitiert nach Werner Petermann, "Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick", in: Friedrich et al., *Die Fremden sehen* 1984, S. 17-51, hier: S. 22.

<sup>179</sup> Fatimah Tobing Rony beschreibt dieses Prinzip als grundlegend für die Ethnographie: "Taxidermy seeks to make that which is dead look as if it were still living." (Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Durham, N.C. 1996, S. 101). Taxidermie beinhaltet in diesem Zusammenhang den Versuch der 'Rettung' ausstorbender Kulturen bzw. die Konservierung ihres 'ursprünglichen' Zustands durch die Aufzeichnungen der EthnologInnen. Im Verlauf des Kapitels wird dieses Prinzip noch näher anhand von Filmbeispielen erläutert werden.

Unmittelbarkeit und Lebendigkeit wiederum mit der Nähe zur Mündlichkeit, in die das Medium Film gerückt wird.

Hier lässt sich jedoch ebenso eine Blindheit erkennen gegenüber der engen Verbindung des Films und bestimmter Techniken der Repräsentation mit der Schriftlichkeit. Denn gerade mit der meist bevorzugten Alternative zum *voice over*, nämlich der Untertitelung, scheint in Hinsicht auf die 'Begegnung' mit 'wirklichen Menschen' viel gewonnen, und scheint die Repräsentation 'unmittelbarer' mit der gezeigten Kommunikationssituation verbunden als eine schriftliche Aufzeichnung – in der man die Menschen nicht sprechen, gestikulieren oder agieren hört *und* sieht. Aber Eva Hohenberger weist zu Recht auf die Probleme hin, die zugleich produziert werden:

Die *Untertitelung* [...] hat die Aufgabe, das in einer uns fremden Sprache Gesprochene gleich zweifach zu übersetzen: von einer Sprache in eine andere und von einem Medium ins andere. Damit wird ein wesentlicher Teil der fremden Kultur, ihre Schriftlosigkeit und damit andere Ausprägung verbaler Handlungen unserer Schriftkultur angeglichen. Dass die fremde Sprache geschrieben werden kann, ist dabei allerdings ebenso eine Fiktion, wie die Vorstellung, dass Gesprochenes überhaupt in Form von Untertiteln übersetzbar sei.<sup>180</sup>

Darüber hinaus kann der Körper, der gerade mit der Möglichkeit von Synchronon als ein vollständiger Körper präsentiert wird, mit Mary Ann Doane als ein "fantasmatic body" bestimmt werden. Die Herstellung dieses vollständigen, einheitlichen Körpers dient vor allem dazu, eine Identifikationsmöglichkeit für ZuschauerInnen zu bieten.

[T]he body reconstituted by the technology and practices of the cinema is a fantasmatic body, which offers a support as well as a point of identification for the subject addressed by the film. [...] The attributes of this fantasmatic body are first and foremost unity (through the emphasis on a coherence of the senses) and presence-to-itself. The addition of sound to the cinema introduces the possibility of re-presenting a fuller (and organically unified) body, and of confirming the status of speech as an individual property right.<sup>181</sup>

Die Einheit der Subjekte, die wir 'kennenlernen' sollen, wird also durch das Medium hergestellt. Die Grundlagen für das Konzept eines einheitlichen Subjekts, eines autonomen Individuums liegen in der Schriftkultur, mit der das Medium Film und seine Repräsentationsweisen zusammenhängen.

Die scheinbare Evidenz der 'sprechenden Subjekte' kann nicht allein über die akustische Repräsentation hergestellt werden, sondern hängt entscheidend von der Visualität des Mediums ab: Der sichtbare Körper und die Übertragung der mündlichen

---

<sup>180</sup> Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim/Zürich/New York 1988, S. 194.

<sup>181</sup> Mary Ann Doane, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", in: Elisabeth Weis/John Belton (Hrsg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York 1985, S. 162-176, hier: S. 162.

Sprache in die schriftliche Übersetzung und damit in eine andere mediale Tradition produzieren die Einheit der Subjekte. Ohne ein Bild des Körpers und ohne die Übersetzung in Untertiteln würden die Äußerungen der Gefilmten nicht als Ausdruck ihrer Subjektivität wahrgenommen – sie schienen schlicht bedeutungslos, bei aller Begeisterung für die Individualität der Stimmen, die untertitelnde FilmemacherInnen zum Ausdruck bringen.

In Trinh's Filmen *REASSEMBLAGE* und *NAKED SPACES* gibt es Sequenzen, in denen man zwar Menschen in ihrer afrikanischen Sprache sprechen hört, aber weder sind sie gleichzeitig im Akt des Sprechens zu sehen noch wird das, was sie sagen, übersetzt – nicht durch ein *voice over* und auch nicht durch eine Untertitelung (00:10:34 – 00:11:35; 00:11:40 – 00:12:49; 00:15:09 – 00: 15:55). Zum einen wird damit eine grundsätzliche Unübersetzbarkeit deutlich gemacht: sowohl einer Sprache in eine andere, als auch der Mündlichkeit in das Medium der Schriftlichkeit. Zum anderen wird durch den Entzug eines sichtbaren Ursprungs des Gesagten durch die Verweigerung des visuellen Zugangs zur Sprache der 'phantasmatische Körper', von dem Doane spricht, zerstört und damit die Möglichkeit negiert, 'ganze' Subjekte zu zeigen. Tatsächlich scheint in beiden Filmen sozusagen etwas zu fehlen und kann der Eindruck entstehen, der Zugang zu den gefilmten Menschen sei unvollständig, oberflächlich. Es ist aber zu bezweifeln, dass dieser Zugang in Filmen mit – übersetzten – Interviews wirklich anders ist. Auf diesen Punkt wird weiter unten nochmals zurückzukommen sein.

Festzuhalten bleibt, dass in der Emphase für die Stimmen der Anderen die grundlegende Schriftgebundenheit des spezifischen Verfahrens der Untertitelung sowie die Abhängigkeit dieser Repräsentationsweise und der ihr zugesprochenen Effekte von der Visualität übersehen werden.<sup>182</sup> Innerhalb dieser Diskussion wird der Film von der Schrift abgegrenzt, und zwar über Kriterien, die den Film in die Nähe der Mündlichkeit rücken und ihn so scheinbar 'entmedialisieren'. Auf der Grundlage dieser Abgrenzung und 'Entmedialisierung' wird davon ausgegangen, dass im Medium Film Probleme von Autorschaft und des Ausschlusses der Anderen aus dem Text lösbar

---

<sup>182</sup> David MacDougall schreibt in einem Aufsatz von 1995 ausführlich über die Vorteile und Grenzen der Untertitelung in ethnographischen Filmen. Die Emphase für die Stimmen ist hier verschwunden, aber eine grundlegende Reflexion auf die Implikationen der medialen Übersetzung und die Rolle der Visualität in dieser Verfahrensweise fehlt weiterhin; vgl. David MacDougall, "Subtitling Ethnographic Films" [1995], in: ders., *Transcultural Cinema* 1998, S. 165-177.



werden, die in der selbstreflexiven Diskussion der schriftlichen Ethnographie deutlich wurden.

Dieses Spannungsfeld zwischen 'Unmittelbarkeit' und medialer Vermittlung ist konstitutiv für den ethnographischen Film und die ihn bestimmenden Topoi von transparenter Realitätsabbildung, 'Rettungsparadigma' und Taxidermie, Abgrenzung von Fiktionalität, Unterscheidung von 'Wissenschaft' und 'Kunst'. Dies zeigt sich an verschiedenen Punkten der Geschichte des Genres und der mit ihnen verbundenen Reflexion auf das Medium. In einem kurzen Abriss zur Entwicklung des ethnographischen Films soll dies genauer dargestellt werden.

## **2. Entwicklung des Genres 'Ethnographischer Film'**

### ***2.1 Das Problem einer Definition***

Sol Worth stellt fest: "There is no such thing as an 'ethnographic film'".<sup>183</sup> Und Karl G. Heider räumt in seinem Standardwerk *Ethnographic Film* ein: "In some sense we could say that all films are 'ethnographic': they are about people. Even films which only show clouds or lizards have been made by people and therefore say something about the culture of the individuals who made them and who use them."<sup>184</sup>

Während Worth die Frage, ob ein Film ethnographisch ist oder nicht, davon abhängig macht, wie der Film rezipiert wird,<sup>185</sup> so dass tatsächlich jeder Film potentiell ein ethnographischer sein kann, versucht Heider die Kategorie nicht über essentielle sondern akzidentelle Zuschreibungen eingrenzbar zu halten. Eine klare Einteilung in ethnographische auf der einen und nicht-ethnographische Filme auf der anderen Seite vermeidend, benutzt er den Begriff "ethnographicness": mittels verschiedener Attribute (z.B. eine wissenschaftlich-ethnographische Basis des Films; ein adäquater Kommentar, der weder zu viel noch zu wenig erklärt; eine Einordnung des Gefilmten in einen kulturellen Kontext; ein wissenschaftlich fundierter Begleittext etc.) soll die 'Ethnographizität' eines Films ermittelt werden. Demnach kann Filmen mehr oder weniger "ethnographicness" zugesprochen werden bzw. sie können in einem Raster,

---

<sup>183</sup> Sol Worth, "A Semiotic of Ethnographic Film", in: ders., *Studying Visual Communication*, ed. by Larry Gross, Philadelphia 1981, S. 74-84, hier: S. 83.

<sup>184</sup> Heider, *Ethnographic Film* 1976, S. 5.

<sup>185</sup> Worth, "A Semiotic of Ethnographic Film" 1981, S. 83: "[A]ny film may or may not be an ethnographic film, depending on how it is used."

das alle nach Heider relevanten Attribute auflistet, eingeordnet werden.<sup>186</sup> Je mehr ein Film die jeweiligen Kriterien erfüllt, desto ethnographischer ist er. Heider selbst hält sein Raster für ein zeitloses und hinreichend 'objektives' Bewertungsinstrument:

At any rate, the attribute dimension grid provides a firm and reasonably objective platform from which to think about those ethnographic films which have been made and those which are to come.<sup>187</sup>

Am wichtigsten bleibt für ihn jedoch ein Kriterium, das wie eine Tautologie klingt, das aber vor allem den ethnographischen Film an die wissenschaftliche Disziplin binden soll: "The ethnographic film must emerge from the ethnographic understanding."<sup>188</sup>

Jay Ruby, der auf der einen Seite Heiders Ansatz zur Bewertung von Filmen – vor allem dessen Kriterien – als zu normativ kritisiert, nimmt auf der anderen Seite in Hinblick auf die professionelle disziplinäre Basis ethnographischer Filme eine ähnliche Position ein:

I propose that the term *ethnographic* be confined to those works in which the maker had formal training in ethnography, intended to produce an ethnography, employed ethnographic field practices, and sought validation among those competent to judge the work as an ethnography.<sup>189</sup>

Trinh T. Minh-ha bemerkt zu diesen zirkulären Begründungen:

Was einen Film ethnographisch und was ihn wissenschaftlich macht, ist, tautologisch genug, sein 'fachkundiges Bemühen, dem ethnologischen Standard gemäß zu dokumentieren bzw. zu interpretieren.' Die grundlegende wissenschaftliche Obsession ist in jedem Versuch präsent, das ethnologische Territorium abzustecken.<sup>190</sup>

Diese Form der 'Territorialpolitik' kann als Versuch verstanden werden, die gegenläufigen Tendenzen, die das Genre so schwer eingrenzbar machen, zu disziplinieren: den ethnographischen Film für das Dispositiv der wissenschaftlichen Disziplin verfügbar zu machen.

## ***2.2 Ethnographischer Film als Genre des Dokumentarfilms***

Zunächst stellt sich für den ethnographischen Film als Genre der Gattung 'Dokumentarfilm', als das er u.a. von Eva Hohenberger kategorisiert wird,<sup>191</sup> die Frage, wie das Verhältnis zwischen Film und Realität zu fassen sei. Die Kategorie des dokumentari-

---

<sup>186</sup> Ein Modell dieses Rasters findet sich in Heider, *Ethnographic Film* 1976, S. 117.

<sup>187</sup> ebd., S. 116.

<sup>188</sup> ebd., S. 125.

<sup>189</sup> Jay Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, Chicago/London 2000, S. 6.

<sup>190</sup> Trinh T. Minh-ha, "Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung" 1998, S. 318. Trinh zitiert an dieser Stelle Henk Ketelaar, "Methodology in Anthropological Filmmaking: A Filmmaking Anthropologist's Poltergeist?", in: N. Bogaart/H. Ketelaar (Hrsg.), *Methodology in Anthropological Filmmaking*, Göttingen 1983, S. 182.

<sup>191</sup> vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films* 1988, S. 137.

schen ist in dieser Hinsicht nicht weniger problematisch als die des ethnographischen Films.

Peter Braun lässt die dokumentarische Tradition mit Dziga Vertovs Konzept der *kinopravda* und John Griersons pädagogisch intendierten Sozialdokumentationen beginnen. Vertov und Grierson drehten zwar nicht die ersten Dokumentarfilme, aber sie entwickelten die ersten theoretischen Ansätze zum dokumentarischen Film in Absetzung zum fiktionalen Spielfilm: "Dziga Vertov und John Grierson definierten in den 20er und 30er Jahren als erste den Dokumentarfilm durch seinen spezifischen Bezug zur Wirklichkeit."<sup>192</sup>

Dabei gehen die Dokumentarfilmkonzepte von Vertov und Grierson in deutlich verschiedene Richtungen. Vertovs Entwurf der *kinopravda* setzt auf die Möglichkeiten des technischen Sehens durch die Kamera, das für ihn dem natürlichen menschlichen Sehen überlegen ist. Zwar haben die aufgenommenen Bilder für Vertov den Status von Fakten, von aufgenommener Realität, aber es geht bei ihm nicht um eine möglichst unverzerrte, unmanipulierte Wiedergabe von Fakten, sondern er propagiert ganz im Gegenteil die Montage schon vor Beginn des Films selbst. Vertovs Dokumentarfilm ist ein montiertes, rhythmisiertes, organisiertes Kunstwerk, das seine 'Gemachtheit' und den Eingriff des Filmenden von Anfang an nicht verleugnet.<sup>193</sup>

In Griersons Ansatz dagegen ist der Dokumentarfilm eher als erzieherische Maßnahme gedacht, denn als ästhetische Herausforderung. Im Vordergrund steht bei ihm ein sozialer Realismus, der als bewusstseinsbildend für mündige BürgerInnen eines demokratischen Systems intendiert ist, und der sich gerade entschieden gegen 'Ästhetik' wendet.<sup>194</sup>

So wenig sich für beide Dokumentarfilmkonzepte sagen lässt, dass bei mindestens genauerem Hinsehen ein ungebrochenes Eins-zu-Eins-Verhältnis zwischen Film und Realität zum Ausdruck gebracht wird, so sehr wurden sie dennoch offenbar zur Grundlage einer den filmischen Realismus voraussetzenden Auffassung des Dokumentarfilms:

---

<sup>192</sup> Peter Braun, "'...Neither in names nor in frames...'" Zum Konzept des Intervalls bei Trinh T. Minh-ha", in: Stefan Rieger/Schamma Schahadat/Manfred Weinberg (Hrsg.), *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*, Tübingen 1999, S. 201-217, hier: S. 208.

<sup>193</sup> Ausführlich zu Vertovs Dokumentarfilmkonzept und die Aufnahme seines Intervall-Begriffs durch Trinh in Kapitel IV.

<sup>194</sup> vgl. Eva Hohenberger, "Dokumentarfilmtheorie", in: dies., *Bilder des Wirklichen* 1998, S. 8-34.

Mit diesen und anderen, meist schlichteren Theoremen konnte der Dokumentarfilm die Fiktion eines Realismus des Sozialen errichten, die unbeirrt bis heute die Erwartungshaltung der Zuschauer prägt: das 'wahre Leben' eines Menschen, einer Gruppe, eines Milieus einzufangen.<sup>195</sup>

Dass der ethnographische Film sich dabei als besonders resistent gegen eine Relativierung der Zuschreibungen von objektiver Realitätsabbildung erweist, wird etwa von Martin Taureg mit der scheinbar größeren Ähnlichkeit des Bildes – im Gegensatz zur Schrift – mit der wahrgenommenen Realität erklärt:

Eine sprachliche Aussage über ein reales Ereignis ist leicht als etwas von diesem Ereignis Verschiedenes erkennbar. Eine fotografische oder filmische Abbildung hingegen wird aufgrund ihrer großen Ähnlichkeit zur Realität viel leichter mit dieser in einen Topf geworfen.<sup>196</sup>

Statt aber den RezipientInnen die Fähigkeit abzusprechen, zwischen zweidimensionalen Bildern und dreidimensionaler 'Realität' zu unterscheiden, lässt sich die Tendenz, dem ethnographischen Film eine realistische Abbildfunktion zuzusprechen, an der Situierung des Genres innerhalb der Ethnologie festmachen. Denn damit werden jene Implikationen des Wissenschaftsdiskurses der Ethnographie wirksam, die eine 'Entmedialisierung' des Films unterstützen: Eine zentrale Stellung nimmt das Konzept des Konservierens und Bewahrens von 'Kulturen' bzw. kultureller Praktiken in einem 'ursprünglichen' und 'authentischen' Zustand durch die filmische Aufzeichnung ein.

### ***2.3 Speicherung: Félix-Louis Regnaults Chronophotographien und das Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF)***

Dieses Konzept zeigt sich bereits in der Verwendung der Chronophotographie – also Reihenfotografie – als Vorläufer des Films durch einen Pionier des ethnographischen Films, den Physiker Félix-Louis Regnault. Dieser nimmt 1895 auf einer Ausstellung in Paris eine Wolof-Frau beim Töpfern auf.<sup>197</sup> Regnaults Interesse richtet sich auf Bewegungsabläufe; seine etwa 75 Filme – mittels der von Marey und Muybridge entwickelten Chronophotographie aufgenommen – widmen sich vornehmlich der

---

<sup>195</sup> Braun, "Neither in Names nor in Frames" 1999, S. 208. Man kann diese Tradition natürlich auch anders beginnen lassen, etwa mit der Bestimmung der Filme der Brüder Lumière als dokumentarische, der Filme von George Méliès als fiktionale, oder mit Robert Flaherty als 'Vater' des dokumentarischen und gleichzeitig auch ethnographischen Films. Vgl. dazu Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films* 1988. Die Probleme bleiben die gleichen: die Unterscheidung dokumentarisch/fiktional, die auf unterschiedliche Verhältnisse des Films zur Wirklichkeit zurückgeführt wird, lässt sich in allen Fällen nicht ohne weiteres aufrechterhalten.

<sup>196</sup> Martin Taureg, "Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film", in: Christa Blümlinger (Hrsg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien 1990, S. 211-226, hier: S. 213.

<sup>197</sup> vgl. Michael Böhl, *Entwicklung des ethnographischen Films. Die filmische Dokumentation als ethnographisches Forschungs- und universitäres Unterrichtsmittel in Europa*, Göttingen 1985, S. 69.

Untersuchung von Bewegungen unterschiedlicher 'Rassen'.<sup>198</sup> Dabei wird der 'objektive' wissenschaftliche Blick des apparativen Mediums genutzt, um jenseits eines Interesses am aufgenommenen Individuum 'natürliche' physiologische Differenzen zwischen 'Rassen' herauszupräparieren.

An diesem Anfangspunkt einer ethnographischen Tradition des Mediums schreibt sich auf der einen Seite eine koloniale Ideologie der Unterscheidung 'zivilisierter' und 'primitiver' Völker und 'Rassen' ein, die sich in der Unterscheidung von Beobachtenden und Beobachteten manifestiert, auf der anderen Seite das positivistische Phantasma der Aufzeichnung von Wirklichkeit durch das Medium, mittels dessen Realität konserviert und beliebig abrufbar werde. Ein Sammeln und Besitzen des Lebens selbst scheint möglich:

Only cinema provides objective documents in abundance; thanks to cinema, the anthropologist can, today, collect the life of all peoples; he will possess in his drawers all the special acts of different races."<sup>199</sup>

Der Filmapparat ist dabei für Regnault anderen Medien überlegen, weil er Bewegung unbeeinflusst von persönlicher Erinnerung, wie sie mündlichen oder schriftlichen Beschreibungen eigen ist, aufzeichne und abrufbar mache.

It provides exact and permanent documents to those who study movements. The film of a movement is better for research than the simple viewing of movement; it is superior, even if the movement is slow. Film decomposes movement in a series of images that one can examine at leisure while slowing the movement at will, while stopping it as necessary. Thus it eliminates the personal factor, whereas a movement, once it is finished, cannot be recalled except by memory, and this, even put in sequence, is not faithful. All in all, a film is superior to the best descriptions."<sup>200</sup>

Scheint diese Vorstellung der positivistischen Naivität und kolonialen Arroganz des 19. Jahrhunderts zu entspringen, so ist der Grundgedanke die Basis für eine der wichtigsten und umfangreichsten Sammlungen visuellen ethnographischen Materials, nämlich der *Encyclopaedia Cinematographica* (EC) am *Institut für den wissenschaftlichen Film* (IWF) in Göttingen. In den Kriterien der EC und des IWF wiederholt sich in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts weitgehend ungebrochen die positivistische Ideologie Regnaults. Ruby zitiert in diesem Zusammenhang Gotthard Wolf, einen Mitbegründer der EC und langjährigen Leiter des Instituts:

'it is rarely possible to reconstruct a complicated movement from a verbal description without the aid of some visual method. The film makes it possible to record and to reproduce such transient

---

<sup>198</sup> vgl. Rony, *The Third Eye* 1996, um deren kritische Analyse von Regnaults Arbeiten im kolonialen Kontext es in Kapitel 4 ausführlicher gehen wird.

<sup>199</sup> Félix Regnault, "Films et musées d'ethnographie", in: *Comptes rendus de l'association française pour l'avancement des sciences* 2 (1923), S. 680f., zitiert nach: ebd., S. 48.

<sup>200</sup> Félix Regnault, "L'histoire du cinéma: son rôle en anthropologie", in: *Bulletins et memoires de la Société d'anthropologie de Paris*, 3d tome, 7th ser., 6. July 1922, S. 65, zitiert nach: ebd., S. 47.

phenomena. Furthermore movements can be studied by repeated viewing of the films as well as by measurement and analysis of the individual pictures, the results of which may frequently go beyond those obtainable with other methods. The film is thus a valuable tool in scientific research.<sup>201</sup>

Obwohl die EC zum größten Teil ethnographische Filme archiviert und produziert, bemerkt Ruby: "The films about culture produced and accepted in the EC were treated in a fashion parallel to those in physics – that is, as scientifically obtained objective data."<sup>202</sup>

Das IWF als Institution trat nach dem 2. Weltkrieg scheinbar bruchlos die Nachfolge der 1935 gegründeten "Reichsstelle für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht" (RWU) an. Aus der "Reichsstelle" wurde 1945 zunächst ein "Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht", das 1954 zum "Institut für den wissenschaftlichen Film" (IWF) umbenannt wurde.<sup>203</sup> Entsprechend kritisch müssen die ersten Jahrzehnte der völkerkundlichen Arbeit des IWF gesehen werden:

Damit tradierte sich im inzwischen entstandenen 'Referat Völkerkunde' des IWF das unveränderte Gedankengut der RWU ..., was eine gewisse ideologische Verhärtung und eine Isolierung gegenüber den Erfahrungen der zeitgenössischen Filmentwicklung nach sich zog ... Das Medium wird in völlig naiver Weise benutzt, die Beziehung zu ihm ist absolut *natürlich* und gradlinig, sie ist in erster Linie ein *Umgang mit der Apparatur*; es wird bevorzugt zur *Schilderung* eingesetzt, es bleibt den Dingen auf Distanz; der Kinematograph ist schlichter Unterrichtsapparat.<sup>204</sup>

In den 50er Jahren wurden von Günter Spannaus 12 Leitsätze für die Produktion 'völkerkundlicher' Filme aufgestellt, die, wie Böhl in seinem 1985 veröffentlichten Buch schreibt, "bis heute nichts oder nur unwesentlich von ihrer Gültigkeit verloren" haben.<sup>205</sup> Die Leitsätze werden von ihm nachfolgend aufgeführt: zu ihnen gehört als erster Punkt die Definition des wissenschaftlichen Films als "optisches Dauerpräparat von Bewegungsvorgängen"<sup>206</sup>; weiter sollen sich die Filmaufnahmen daran orientieren, mindestens repräsentative Ausschnitte dieser Bewegungsvorgänge zu zeigen, wenn sie nicht im Ganzen aufgenommen werden können; der Aufbau eines Films erfordere "eine Einführung in das geographische und kulturgeschichtlich bedeutsame, z.B. auch das soziale Milieu durch Kameraschwenk und Übersichtsaufnahmen"; Schnitte und Blenden sollen vermieden werden, weil "direkten optischen"<sup>207</sup> Verbin-

---

<sup>201</sup> Gotthard Wolf, "Organization and Aims of the Encyclopaedia Cinematographica", in: *Catalog*, Göttingen 1967, S. 4, zitiert nach: Ruby, *Picturing Culture* 2000, S. 43.

<sup>202</sup> Ruby, *Picturing Culture* 2000, S. 43.

<sup>203</sup> vgl. Böhl, *Entwicklung des ethnographischen Films* 1985, S. 85f.

<sup>204</sup> Alfons Michael Dauer, *Zur Syntagmatik des ethnographischen Dokumentationsfilms*, Acta Ethnologica et linguistica Nr. 47, Series Generalis 6, Wien/Föhrenau 1980, S. 62, zitiert nach: Böhl, *Entwicklung des ethnographischen Films* 1985, S. 90.

<sup>205</sup> Böhl, *Entwicklung des ethnographischen Films* 1985, S. 97.

<sup>206</sup> ebd.

<sup>207</sup> ebd., S. 98.

dungen zwischen thematisch zusammenhängenden Handlungen der Vorzug zu geben ist; es soll streng 'wirklichkeitsgetreu' gefilmt werden, was "am besten garantiert [wird] durch gründliche völkerkundliche Vorkenntnisse" und eine Veränderung des Verhaltens "der aufzunehmenden Stammesangehörigen"<sup>208</sup> sei problematisch und soll ggf. protokolliert werden.

Dass sich nicht nur die Ideologien des Ahnherrn des ethnographischen Films, Félix-Louis Regnaults, in den Leitsätzen noch wiederfinden lassen, wird etwa im Punkt 6 besonders deutlich: "Zur völkerkundlichen Erfassung gehört die Erfassung des anthropologischen Typus der betreffenden Bevölkerung in Nah- und Großaufnahmen, wenn notwendig im Vergleich zu anderen Bevölkerungsgruppen".<sup>209</sup>

Hier kann deutlich das Ziel einer 'rassischen' Typologie mit Hilfe von Aufzeichnung und Vergleich der "Dauerpräparate von Bewegungsvorgängen" wiedererkannt werden. Die Vergleichsmöglichkeit macht sich hier wie dort daran fest, dass die durch das Medium präparierten und konservierten Körper und ihre Bewegungen analysiert, seziert werden können.

Eine weitere Vorgabe von EC und IWF, die Form und Inhalt der als wissenschaftlich akzeptierten Filme besonders nachhaltig bestimmt, ist die "kleinste thematische Einheit". Dabei geht es darum, dass möglichst nur ein bestimmter Vorgang aufgenommen wird wie z.B. das Herstellen einer Sache. Damit können natürlich einzelne Handlungen und Bewegungsabläufe übersichtlich archiviert und für Analysen und Vergleiche herangezogen werden. Diese Filme sind z.T. sehr kurz, ohne Ton, haben ein Thema wie "Einbrennen von Zeichen in die Haut" oder "Herstellen eines Seiles"<sup>210</sup> und sind mit einem Begleitheft versehen, d.h. in einem Text wird erklärt, was die Bilder zeigen sollen. Hohenberger bemerkt dazu:

Für die These, dass hier trotz allen Geredes über den 'Wirklichkeitsgehalt' [...] eine wissenschaftliche Abstraktion verfilmt wird, spricht die Bevorzugung von schwarz-weiß Film und und [sic!] die Ablehnung des Tons, es sei denn er gehört notwendig zur dargestellten Handlung wie bei Tänzen.<sup>211</sup>

Entsprechend angewiesen sind die Filme auf die Begleittexte. Es kann Hohenberger nur zugestimmt werden, wenn sie die These aufstellt,

dass die nichtfilmische Realität gegenüber der Durchsetzung der rigiden Methodologie des IWF

---

<sup>208</sup> ebd., S. 100.

<sup>209</sup> ebd., S. 98f.

<sup>210</sup> vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films* 1988, die den Film DOGON (WESTSUDAN, MITTLERER NIGER) HERSTELLEN EINES SEILES, (EC, E 1222, 1967) einer genaueren Analyse unterzieht: S. 165ff.

<sup>211</sup> ebd., S. 164.

nur eine untergeordnete Rolle spielt. Weniger als um die Wirklichkeit geht es hier um eine bestimmte Vorstellung von Wissenschaft, der das Objekt als Ausfüllung klassifikatorischer Muster beliebig ist. Für diese Behauptung spricht das gesamte Ordnungsprinzip der Encyclopädia, das auf der syntagmatischen Ebene eine atomisierte Reihung von Tätigkeiten jeweils einer Kultur darstellt und auf der paradigmatischen Ebene eine ebenso atomisierte Reihe derselben Tätigkeit verschiedener Kulturen.<sup>212</sup>

In der Gegensätzlichkeit der Konzeptualisierung des Mediums Film als neutrales Werkzeug zur Bewahrung von 'Wirklichkeit' und der gleichzeitigen vollständigen Abstraktion, die die in übersichtliche Kleinteile seziierten Vorgänge darstellen, zeigt sich besonders ausgeprägt jenes konstitutive Spannungsfeld zwischen 'Authentizitätsmedium' und Fortführung der Schrift, aber auch zwischen Wissenschaft und Kunst, innerhalb dessen der ethnographische Film steht: Gerade weil das IWF auf einem rein wissenschaftlichen Film besteht, fällt die Gegensätzlichkeit von scheinbar direktem Zugang zur vorfilmischen Realität einerseits und die Abstraktion und Systematisierung nach ideellen, logischen Prinzipien im Gebrauch des Mediums hier so extrem aus. Die streng wissenschaftliche Intention schlägt in der Praxis in die Herstellung von völlig artifiziellen, nach strengen Formprinzipien organisierten medialen Produkten um.

Die offensichtlichen Parallelen zwischen Regnaults Auffassung des Filmapparats im vorletzten Jahrhundert und den Prinzipien der EC und des IWF in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts weisen darauf hin, dass Regnaults positivistische Grundlegung des ethnographischen Filmens keineswegs veraltet ist; dass sie vor allem zu den fundamentalen Dispositionen im Diskurs sowohl über den ethnographischen Film als auch des ethnographischen Filmens selbst gehört.

Dies muss vor allem im Zusammenhang mit dem 'Rettungsparadigma' der Ethnographie gesehen werden, das an diese positivistischen Einschreibungen anschließt.

#### ***2.4 Rettung: Robert Flahertys NANOOK OF THE NORTH***

Die 'Rettung' verschwindender – 'primitiver' – Kulturen durch die Konservierung ihrer kulturellen Praktiken mittels Film ist schon zu Beginn der modernen Feldforschung wie des wissenschaftlich-ethnographischen Einsatzes des Films auszumachen und lässt sich als eines der prägendsten Prinzipien der Ethnographie bestimmen. Die Klage über das Verschwinden der 'Untersuchungsgegenstände' der Ethnographie und das Drängen zu ihrer Bewahrung durch die ethnographische Forschung und Reprä-

---

<sup>212</sup> ebd.



sensation steht nicht zufällig am Beginn der *Argonauts*, gleich am Anfang des Vorwortes. Das so genannte 'Rettungsparadigma' erweist sich somit als eine Präambel der modernen Ethnographie.

Es findet seinen Ausdruck u.a. in einem der wohl berühmtesten 'ethnographischen' Filme, der auch für den Dokumentarfilm als stilbildend gelten kann, dessen 'Ethnographizität' aber zugleich umstritten ist: Robert Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* (USA 1922). Der Film porträtiert den Inuit (Eskimo) Nanook und seine Familie bei ihrem alltäglichen Kampf gegen die Naturgewalten. Offenbar gab es auf dem Gebiet des ethnographischen Films über eine lange Zeit keinen vergleichbaren Film, der auch in der Anthropologie an den Universitäten eingesetzt worden wäre. Heider erinnert sich:

When I took introductory anthropology courses at Harvard in the years before *THE HUNTERS* [1957] was released, *NANOOK* and Flaherty's other Films, *MOANA* and *MAN OF ARAN*, were practically the only films used in anthropology courses. In the 1970s, with dozens of ethnographic films available, *NANOOK* and *MOANA* are still favorites.<sup>213</sup>

Flaherty fällt zwar nicht in die Kategorie des professionellen Ethnographen, ebenso wenig wie *NANOOK* als wissenschaftlicher Film bezeichnet werden kann. Seine Wirkung für die ethnographische Tradition des Mediums dürfte aber gerade darin liegen, dass Flaherty den Film in seinen erzählerischen, fiktionalen und künstlerischen Möglichkeiten ernst nimmt und nicht nur als bloßes Werkzeug nutzt. Dieser Umstand kann allerdings für jemanden wie Heider, der das Medium vor allem als wissenschaftliches Hilfsmittel betrachtet,<sup>214</sup> nicht als Argument für den Wert von Flahertys Arbeiten für die Ethnographie gelten. In seinem Bemühen, ethnographisches Filmen in irgendeiner Weise an professionelles ethnographisches Verständnis zu binden, führt Heider Flahertys lange Aufenthalte in den Regionen, in denen er arbeitete, als eine Quasi-Feldforschung an:

Although Flaherty was no ethnographer and did not pretend to approach cultures with an ethnographic research plan, he did spend an extended time in the fields for each film, observing and absorbing the native culture. He was no fly-by-night explorer.<sup>215</sup>

Ein Problem bei der Bewertung von Flahertys Arbeiten taucht für EthnographInnen mit den Inszenierungen auf, die Flaherty vorgenommen hat. Nanook wird z.B. beim Bau eines Iglus gezeigt und später mit seiner Familie im Inneren des Iglus beim Schlafengehen und Aufwachen. Um aber überhaupt im 'Inneren' filmen zu können,

---

<sup>213</sup> Heider, *Ethnographic Film* 1976, S. 20. Die beiden weiteren angeführten Filme Flahertys – *MOANA* (USA 1926); *MAN OF ARAN* (GB 1934) – waren nicht so erfolgreich wie *NANOOK*.

<sup>214</sup> vgl. ebd., S. 4.

<sup>215</sup> ebd., S. 21.

wurde eine Iglu-Hälfte von doppelter Größe gebaut, in der die Inuit die Szenen spielten. Heider schreibt dazu: "The validity of these filmic distortions and their relationship to the accepted distortion of written ethnography are at the crux of the major criticism of Flaherty's ethnographic films."<sup>216</sup>

Denn innerhalb des ethnographischen Paradigmas ist klar, dass Inszenierungen und Verzerrungen der Wirklichkeit so weit wie möglich zu vermeiden sind.<sup>217</sup>

Die Inszenierungen hat Flaherty selbst übrigens nie zu verleugnen versucht. In der Biographie von Arthur Calder-Marshall wird Flaherty dazu folgendermaßen zitiert: "Sometimes you have to lie. One often has to distort a thing to catch its true spirit".<sup>218</sup>

Der Eingriff Flahertys in die vorfilmische Realität erstreckt sich allerdings nicht nur auf das Nachstellen von Szenen, sondern ist vor allem eine Nachstellung von 'Ursprünglichkeit': Nanook jagt im Film z.B. auf 'traditionelle' Weise mit einem Speer, obwohl die Inuit Gewehre kannten und nutzten, wie der Forscher Vilhjalmur Stefansson schon sieben Jahre nach NANOOKS Erscheinen moniert.<sup>219</sup> In einer Szene des Films besucht Nanook mit seiner Familie eine Handelsstation, um Felle zu verkaufen. Dort wird ihm ein Grammophon vorgeführt, das er – ganz dem Bild eines von der Zivilisation unberührten 'Wilden' entsprechend – bestaunt und untersucht, ohne seinen Mechanismus zu verstehen: er beißt prüfend in die Schallplatte. Dabei waren die Inuit zum Zeitpunkt des Films durchaus in Berührung mit westlicher 'Zivilisation' gekommen.

Because fur prices were at their height in the 1920s, the Inuit in Quebec were introduced to a cash economy, and the Inuit portrayed in NANOOK thus were using guns, knew about gramophones, wore Western clothing, and although many had died from Western diseases, certainly were not vanishing.<sup>220</sup>

Auch die Zeremonie des Tätowierens, die im Zentrum von MOANA steht, wurde zum Zeitpunkt von Flahertys Film so gut wie nicht mehr praktiziert: Flaherty überredete die Samoer, sie für den Film auszuführen.<sup>221</sup>

---

<sup>216</sup> ebd., S. 20.

<sup>217</sup> vgl. ebd., S. 49ff. Dass das Filmen selbst eine Situation verändert, ist auch jemandem wie Heider, der sich ansonsten für die Effekte des Mediums wenig interessiert, bewusst; vgl. S. 49.

<sup>218</sup> Arthur Calder-Marshall, *The Innocent Eye. The Life of Robert Flaherty*, London 1963, S. 97.

<sup>219</sup> vgl. Rony, *Third Eye* 1996, S. 116 und Fußnote 55, S. 247.

<sup>220</sup> ebd., S. 109. Natürlich hatten die Akteure des Films auch andere Namen: Nanook hieß z.B. tatsächlich Allakariallak; vgl. ebd. 104.

<sup>221</sup> vgl. Heider, *Ethnographic Film* 1976, S. 22.

Rony bringt NANOOK – in ihrem ausführlichen Kapitel über den Film, den Diskurs über die 'Eskimo' und die Rolle Flahertys – mit dem Prinzip des Konservierens und einer taxidermischen Struktur der Ethnographie in Verbindung: "Taxidermy seeks to make that which is dead look as if it were still living."<sup>222</sup>

Wenn Kulturen in ihrem 'ursprünglichen' Zustand durch die Aufzeichnungen der EthnographInnen 'gerettet' werden sollen, müssen sie entsprechend kurz vor ihrem Ableben stehen und werden praktisch für tot erklärt. Die Kulturen der EthnographInnen und die der Ethnographierten existieren damit nicht nur an weit voneinander entfernten Orten, sondern auch in unterschiedlichen Zeiten. Die Raumzeit, in der die ethnographische Erzählung stattfindet, ist vor allem eine, in der das 'Objekt' auf Distanz gehalten wird, wie Johannes Fabian in seiner grundlegenden Kritik an der Objektkonstruktion in der Anthropologie erläutert.<sup>223</sup> Raum und Zeit macht er als ideologische Konstrukte aus, deren als universell ausgegebene Konstitution in der Anthropologie einer bestimmten Positionierung des 'Westens' dient. Mit den westlichen Theorien des Wandels und Fortschritts innerhalb von Geschichte kann auf die 'Objekte' der Anthropologie als vergangene – vom Standpunkt des 'Westens' aus unterentwickelte, traditionale – Gesellschaftsformen geblickt werden, und so eine Distanz nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit vorausgesetzt werden.

Anthropology emerged and established itself as an allochronic discourse, it is a science of other men in another Time. It is a discourse whose referent has been removed from the present of the speaking/writing subject. This 'petrified relation' is a scandal. Anthropology's Other is, ultimately, other people who are our contemporaries.<sup>224</sup>

Der Topos der 'aussterbenden Kultur', in dem der Verlust der Ursprünglichkeit 'primitiver' Kulturen als eine Art evolutionsbiologische Notwendigkeit erscheint, hält sich durchaus bis in die jüngere Ethnographie.<sup>225</sup> Ein offenkundiges Beispiel für das Prinzip der Taxidermie sind die Filme der Netsilik-Eskimo-Serie aus den späten 60er Jahren. Zwei Anthropologen, Asen Balikci und Guy Marie de Roussellet, gingen mit Kamerateams ins 'Feld' und rekonstruierten mithilfe der Netsilik und den Berichten des Anthropologen Knud Rasmussen das Leben der Netsilik von 1919. Gefilmt wur-

---

<sup>222</sup> Rony, *Third Eye* 1996, S. 101.

<sup>223</sup> Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology makes its Object*, New York 1983.

<sup>224</sup> ebd. S. 143.

<sup>225</sup> Dies wurde etwa im vorangegangenen Kapitel anhand der Lektüre von Lévi-Strauss deutlich; vgl. auch die Einführung zu einem weiteren Standardwerk zum ethnographischen Film mit der lapidaren Feststellung: "Tribal peoples are vanishing." (Jack R. Rollwagen (Hrsg.), *Anthropological Filmmaking*, Chur et al. 1988, S. xi).

de also eine 'ursprünglichere', über vierzig Jahre vergangene 'Gegenwart'.<sup>226</sup> Deutlicher kann der von Fabian so genannte 'allochronische' Diskurs kaum werden.

Auch einer der maßgeblichen Beteiligten an der *Writing Culture*-Debatte, George E. Marcus, kritisiert das 'Rettungsparadigma' als eine zentrale Grundlage der ethnographischen Repräsentation, die verhindert, der gegenwärtigen Situation einer Globalisierung mit simultan ablaufenden Prozessen von Homogenisierung und Heterogenisierung in der Beschreibung gerecht zu werden.

To show the entanglement of homogenisation and diversity without relying on notions about purer cultural states 'before the deluge' of an exogenous modernity requires a shift in conventions for establishing the space-time in which ethnography can be narrated, a fundamental change in the allegory of the pastoral – capturing worlds on the wane, endlessly studying them before their demise – on which much of its framing has depended.<sup>227</sup>

## ***2.5 Das 'Rettungsparadigma' als Grundlage der Bestimmung des Films als 'Realitätsmedium' in der Ethnographie***

Die notorische Diskussion um 'Objektivität' und das Festhalten an einer positivistischen Auffassung des Einsatzes von Film, die den Diskurs über den ethnographischen Film immer wieder heimsucht, kann nur vor diesem Hintergrund verstanden werden. NANOOK mit seiner Tendenz, einen 'reinen', von der westlichen 'Zivilisation' unberührten kulturellen Zustand zu konservieren einerseits, diesen Zustand mit den Mitteln des Films zu inszenieren andererseits und dabei die spezifischen narrativen und ästhetischen Möglichkeiten von Montage und Bildaufbau einzusetzen, um Spannung zu erzeugen, Kohärenzen zu schaffen, zu fiktionalisieren, ist dabei ein para-

---

<sup>226</sup> vgl. Heider, *Ethnographic Film* 1976, S. 41f. Heider nennt die Netsilik-Serie "[t]he most ambitious film reconstruction project ever mounted" (S. 41).

<sup>227</sup> George E. Marcus, "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage", in: Leslie Devereaux/Roger Hillman (Hrsg.), *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, Berkeley et al. 1995, S. 41. Marcus bezieht sich dabei auf ethnographische Texte, schlägt aber eine Übernahme des filmischen Stilmittels der Montage zur Darstellung von diskontinuierlichen, simultanen Entwicklungen vor. Das Montageverfahren in ethnographischen Texten umzusetzen sei analog zu einer (klassischen) modernen Literatur, die sich gegen einen Realismus gewandt habe, der sich für die Anthropologie – mit ihren Wurzeln in der Sozialtheorie des 19. Jahrhunderts – noch immer grundlegend zeige. So sei der Postmodernismus zwar als Studienobjekt für die Anthropologie interessant, für das ethnographische Schreiben sei aber Modernität im klassischen literarischen Sinne das geeignetere Vorbild. Marcus rutschen dabei die Kategorien von "Moderne" und "Postmoderne" stellenweise durcheinander, etwa wenn er fordert, die Montage intertextuell und parasitär gegenüber bereits existierenden Ethnographien einzusetzen, möglichst für Gegenstände, die durch den vorangegangenen Diskurs schon mythisch geworden seien. Die ethnographische Montage bekomme so den Charakter einer "deconstruction in action, and its aim is to decompose categories that construct basic ideological concepts of common sense such as the individual, gender or class." (S. 46) Fragwürdig erscheint mir auch, dass zur Klärung des eigenen Schreibverfahrens (intrakulturell) die Kategorie "Postmoderne" eine Rolle spielt, sobald es um die Repräsentation der 'Anderen' (interkulturell) geht, die "Moderne" als angemessen erklärt wird. Diese Unterscheidung erinnert an die Zuschreibung unterschiedlicher kultureller Entwicklungsstufen.

digmatisches Beispiel, wie der ethnographische Diskurs in ein mediales Dilemma zwischen 'Realitätsaufzeichnung' und 'Fiktionalität', zwischen Positivismus und Ästhetik, Wissenschaft und Kunst gerät.

Die Auffassung vom Film als neutralem Aufzeichnungsmedium, als Reproduktionsmittel von Wirklichkeit, die durch Pioniere des ethnographischen Films wie Regnault oder den Mitbegründer der EC, Wolf, ausgedrückt wird, stützt genau die taxidermische Intention der Ethnographie: In den Filmarchiven lagern die jederzeit greifbaren Elemente von Kulturen, deren schon vergangene Existenz durch das Medium bewahrt ist. 'Wir' retten 'ihre' Kultur, machen sie haltbar für 'uns'. Damit darf aber ein ethnographischer Film kein subjektives Produkt einzelner AutorInnen oder fiktional sein oder überhaupt das Einfangen von 'Wirklichkeit' bezweifeln. Er muss die 'fremden Kulturen' so zeigen, wie sie 'wirklich' sind bzw. waren. Wenn Filme einen ursprünglichen Zustand festhalten und, nach der Formulierung Regnaults, 'uns' dazu verhelfen sollen, "the life of all peoples" für die Schublade in Besitz zu bringen, darf das Medium diesen Zustand so wenig wie möglich korrumpieren: Die 'primitiven' Kulturen sollen ja vor allem in ihrem von der Zivilisation noch unberührten Zustand konserviert werden.

Auch wenn innerhalb der Anthropologie selbst – besonders im Zuge der kritischen Selbstreflexionen seit den 80er Jahren – dieses anthropologische Paradigma in die Kritik geraten ist, so stellt es doch einen basalen Impuls für den Einsatz von Film in der Ethnographie dar und ist für das besonders hartnäckige Wirken eines positivistischen Phantasmas im Kontext des ethnographischen Films mitverantwortlich.

In Hinblick auf NANOOK spielt im Zusammenhang mit der Abbildung von Realität auch die Unterscheidung zwischen 'Kunst' und 'Wissenschaft' eine wichtige Rolle.

Hans-Joachim Koloß, langjähriger Mitarbeiter des IWF, fasst diese Differenz so:

Der Kunstfilm will eine eigene Deutung von Wirklichkeit, er schafft einen besonderen Symbolismus. Der wissenschaftliche Film kann dagegen nur 'Reproduktion' sein; er ist Abbild der Wirklichkeit, er ist Beweismaterial, aber er stellt keine Interpretation und Deutung dar.<sup>228</sup>

'Kunst' und 'Wissenschaft' stehen sich gegenüber bzw. ein Konzept von Kunst als

---

<sup>228</sup> Hans-Joachim Koloß, "Der ethnologische Film als Forschungsmittel und Dokumentationsmethode", in: *Tribus* 22 (1973), S. 23-48, hier: S. 38, zitiert nach: Edmund Ballhaus, "Film und Feldforschung. Überlegungen zur Frage der Authentizität im kulturwissenschaftlichen Film", in: Ballhaus/Engelbrecht, *Der ethnographische Film* 1995, S. 13-46, hier: S. 15. Anzumerken ist mit Ballhaus, dass der Aufsatz von Koloß zwar im Zuge einer Kritik der Vorstellung von Realitätsabbildung durch den Film immer wieder kritisch angeführt wird, dass er aber zugleich bis in die 90er Jahre hinein durchaus auch positiv (etwa als "besonders innovativ" und "scharfsinnig") bewertet wird; vgl. S. 14.

gestaltetes Symbolsystem, das Wirklichkeit deutet und von Wissenschaft als Faktensammlung, die den 'Tatsachen' entspricht, wobei dem Film zugesprochen wird, als neutrales Aufzeichnungsmedium funktionieren zu können, das Werkzeug und Material für die Wissenschaft darstellt.

Damit wird eine Wissenschaftsauffassung postuliert, die ignoriert, dass Wissenschaft ihr 'Objekt' in einer bestimmten Weise selbst erst konstituiert, dass sie ihre 'Fakten' "innerhalb eines gegebenen Kontextes, bestimmten Prämissen folgend, konstruiert"<sup>229</sup> und die zugleich vor allem die Realität des Mediums ignoriert. Der ethnographische Film stellt "nach gängiger Meinung" ein "*Dokument* der Wirklichkeit dar",<sup>230</sup> das sich quasi von selbst versteht. Wenn Werner Petermann betont: "Der Film bildet weder Realität ab, wie sie ist, noch ist die filmische Aufzeichnung notgedrungen bedeutungstransparent",<sup>231</sup> so möchte man dies, ähnlich wie die Feststellung, dass

[w]issenschaftliche Methoden, Theorien, Paradigmen [...] nicht zur absoluten Erkenntnis" führen, "eine Binsenweisheit nennen". Aber dann kann man sich mit Petermann fragen "warum sie so wenig Konsequenzen für die filmische Arbeit von Ethnographen gehabt hat."<sup>232</sup>

Letztlich perpetuiert auch Heider die Dichotomie von Kunst und Wissenschaft, von Film als künstlerischem Ausdrucksmittel und wissenschaftlichem Hilfsmittel, das auf seinen Werkzeugcharakter reduziert werden kann, wenn er feststellt: "In ethnographic film, film is the tool and ethnography the goal."<sup>233</sup>

Ruby unterstellt ihm entsprechend eine naive Auffassung von Film,<sup>234</sup> denn die Dichotomie Kunst/Wissenschaft, wie sie von Koloß als noch so scheinbar eindeutig bestimmbar gesetzt wird, wird im Kontext des ethnographischen Films ähnlich fragwürdig wie für ethnographische Texte, sobald man das Medium als vermittelnde Instanz in die Betrachtung dessen einbezieht, was einem durch das Medium gezeigt werden soll, und sobald man die Form, in der einem 'Wirklichkeit' präsentiert wird,

---

<sup>229</sup> Werner Petermann, "Einstellungswechsel. Überlegungen zu einigen Grundfragen des ethnographischen Films", in: *Trickster 16: Flahertys Erben. Die Stunde der Ethnofilmer* (1988), S. 74-83, hier: S. 76.

<sup>230</sup> ebd. S. 78.

<sup>231</sup> ebd.

<sup>232</sup> ebd. S. 76; vgl. dazu auch u.a. Taureg, "Ist Wirklichkeit konservierbar?" 1990, S. 212: "Die hier skizzierte Sichtweise, die Fotografie und Film als Aufzeichnungs- oder Meßinstrumente begreift, nicht aber als eigenständige Formen der Darstellung, als *Medien*, hat sich als erstaunlich zählebig erwiesen. Sie wird in den Sozial- und Humanwissenschaften bis heute vertreten."

<sup>233</sup> Heider, *Ethnographic Film* 1976, S. 4. Zwar räumt er gleichzeitig ein, dass man auch ein Verständnis für Film entwickeln soll, Vorrang hat aber in jedem Fall die Ethnographie, der wissenschaftliche Inhalt. Ein Zusammenhang von beidem wird nicht hergestellt.

<sup>234</sup> vgl. Ruby, *Picturing Culture* 2000, S. 4.

nicht von den Inhalten trennt.

Die beiden Diskurse, Wissenschaft und Kunst, nähern sich aneinander an, seitdem (an)erkannt ist, daß ästhetische Wirkungen, wenn auch von der Betonung und der Zielsetzung her verschiedenen, im einen wie im anderen Bereich eine Rolle spielen.<sup>235</sup>

Flaherty scheint mir dabei als 'Vaterfigur' für Dokumentar- und ethnographischen Film besonders interessant. Auch wenn sein Ansatz, zu filmen, sich gänzlich von den positivistischen Prinzipien des sich vollständig auf 'Wissenschaftlichkeit' eingrenzenden Films des IWF unterscheidet, lässt sich die widersprüchliche Grundstruktur hier ähnlich wiedererkennen. Denn Flahertys offensichtliches und nie verleugnetes Inszenieren untergräbt die Vorstellung von einer authentischen Realität, während gleichzeitig eine 'unverfälschte' Realität in Szene gesetzt wird, nämlich die scheinbar authentische 'primitive' Kultur, die noch unberührt von der Zivilisation und der Moderne ist. So wie die Filme der EC vorfilmische Wirklichkeit bloß 'reproduzieren' sollen, und dabei eine artifizielle, durchgeformte und logisch systematisierte filmische Wirklichkeit schaffen, entsteht die Authentizität in Flahertys Filmen erst als Effekt des Films durch Fiktionalisierung.

Nach Anna Grimshaw teilen die Projekte Anthropologie und Dokumentarismus einige der wichtigsten sie organisierenden Leitunterscheidungen, unter ihnen "reality and fiction" und "most crucially, truth and fiction".<sup>236</sup> Da für diese Annahme viel spricht, wird klar, dass Flahertys Ansatz für ein Konzept des ethnographischen Films einige Schwierigkeiten bereitet. Das erstaunliche Beharren auf positivistischen Phantasmen und der Fiktion des Einfangens von Realität durch das Medium im Bereich des ethnographischen Films mag auch als Evokation verstanden werden: eine beständig zu wiederholende Beschwörung der Seite der 'Wahrheit' und 'Realität', um sich gegen die von Beginn an wirkende Verunreinigung der Leitunterscheidungen durch 'Fiktion' zu schützen.

## **2.6 Manipulation: John Marshalls *THE HUNTERS***

Der Erfolg von *NANOOK* brachte auf der einen Seite die Entdeckung des Exotischen durch Hollywood mit sich, in deren Folge in den 20er und 30er Jahren eine Reihe kommerzieller Filme mit exotischem und exotisierendem Inhalt entstanden.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> Petermann, "Einstellungswechsel" 1988, S. 77.

<sup>236</sup> Anna Grimshaw, *The Ethnographic Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge 2001, S. 29.

<sup>237</sup> vgl. Ruby, *Picturing Culture* 2000, S. 9: "Hollywood developed its own traditions of Asian, African, and South Sea Island adventure drama that were increasingly at odds with anthropological con-

Auf der anderen Seite begründete Flahertys Film eine Tradition im ethnographischen Film, in der die Möglichkeiten des Films ernst genommen wurden, insbesondere seine erzählerischen Möglichkeiten, und die sich von der bloßen Aufzeichnungsintention fortbewegt. In eben dieser Tradition entstand John Marshalls *THE HUNTERS* (USA 1957), "the first North American ethnographic film to gain worldwide attention in prestigious film festivals."<sup>238</sup>

Die Stärke von *THE HUNTERS* ist ähnlich wie diejenige von *NANOOK* eine Erzählung, die die Erlebnisse von Individuen im Kampf gegen die Natur darstellt, mit denen sich die ZuschauerInnen identifizieren können. In *THE HUNTERS* gibt es keine Synchronaufnahmen, sondern eine erläuternde Erzählung durch den Kommentar von Marshall und stellenweise Musik. Erzählt wird von einer Gruppe von vier 'Buschmännern', die für mehrere Tage auf die Jagd gehen, um das Überleben ihrer Familien zu sichern. Es gibt eine Einführung der Personen und Darlegung der existentiellen Problematik – Nahrungsmangel –, dann werden die Vorbereitungen für die Jagd verfolgt und schliesslich die Jagd selbst mit ihren Problemen und Fehlschlägen, aber auch mit ihrem abschliessenden Erfolg, der den Höhepunkt des Films darstellt: es wird gezeigt, wie die Jäger gemeinsam eine Giraffe erlegen. Zum Schluss des Films sieht man, wie die Jagdbeute in der Gemeinschaft der Gruppe aufgeteilt wird und die Männer am abendlichen Feuer von ihren Erlebnissen berichten.

Ebenso wie mit Flahertys Film entsteht im Diskurs um den ethnographischen Film mit *THE HUNTERS* ein Problem hinsichtlich der Manipulation von Realität durch den Film. Denn um die Dramaturgie der Ereignisse zu konstruieren, wurden etwa Bilder nicht nur von einer einzigen Jagd – wie der Film zu zeigen scheint –, sondern von mehreren verschiedenen Jagden verwendet. Es gab auch nicht nur eine einzige Giraffe, die von den Giftpfeilen der jagenden Männer erlegt wurde, sondern zwei: eine gehetzte und von einem Pfeil getroffene Giraffe, die jedoch nicht starb, und eine andere, die durch Giftpfeile aus einem fahrenden Jeep getroffen und nach längerer Verfolgung getötet wurde.<sup>239</sup>

---

cerns and accurate portrayals." Zu den besseren unter ihnen gehören Flahertys *MOANA* oder *GRASS* von Ernest Schoedsack und Merian Cooper (USA 1925), die später *KING KONG* (USA 1933) realisierten, der eindeutig zu den exotisierenden Filmen zu zählen ist.

<sup>238</sup> ebd., S. 11.

<sup>239</sup> vgl. John Marshalls eigene Kritik an seinem Film: John Marshall, "THE HUNTERS: Entstehung und Kritik", in: Reinhard Kapfer/Werner Petermann/Rüdiger Thoms (Hrsg.), *Jäger und Gejagte. John Marshall und seine Filme*, München 1991, S. 118-122.



The film can be criticized on a number of grounds. It tells a story, but a story which was composed in the editing room with footage shot not over a single two-week period but on expeditions which took place over several years.<sup>240</sup>

Die Ereignisse, die der Film erzählt, haben also in dieser Weise nie stattgefunden. Vor allem aber war die Jagd für die im Film porträtierten Buschmenschen bei weitem nicht so wichtig für die Beschaffung von Nahrung, wie der Film suggeriert. Dass Heider diese Tatsache als Kritik an *THE HUNTERS* auf der Grundlage 'professioneller' Ethnographie anführt<sup>241</sup> deutet wiederum auf das Bestreben hin, eine Grenze zwischen professioneller und 'unprofessioneller' Ethnographie zu konstituieren, denn Marshall selbst kritisiert diesen Punkt später an seinem Film, was Heider nicht erwähnt. Die durch Heider unternommene Abgrenzung ist im Falle Marshalls von Relevanz, weil dieser als Filmemacher mit weitreichendem Einfluss für den ethnographischen Film gelten kann, aber niemals als Ethnograph geschult wurde – und möglicherweise deshalb Filme machen konnte, die die Mittel des Mediums nutzen, ohne sich vor Fiktionalisierung und 'Manipulation' zu fürchten.<sup>242</sup> Die Stärke von *THE HUNTERS* liegt gerade darin, als Film nicht durch das wissenschaftliche Paradigma beschränkt zu werden.

Marshalls Überbewertung der Jagd und romantisierende und dramatisierende Darstellung von Nahrungsknappheit und Jagdabenteuer passt allerdings zugleich in die Struktur der Taxidermie, indem sie einem Mythos des 'Wilden' im dramatischen Kampf ums Überleben gegen eine unwirtliche und lebensfeindliche Natur – in diesem Falle die Wüste – mit primitiven Mitteln entspricht.<sup>243</sup>

---

<sup>240</sup> Heider, *Ethnographic Film* 1976, S. 32.

<sup>241</sup> vgl. ebd.

<sup>242</sup> Marshalls Vater, ein wohlhabender Geschäftsmann, reiste Anfang der 50er Jahre – und danach über mehrere Jahre immer wieder – mit der ganzen Familie in die Kalahari, um dort Untersuchungen über afrikanische 'Buschmenschen' anzustellen, vor allem aber auch um ein Familienabenteuer zu unternehmen. Die Marshall-Familie erarbeitete in Arbeitsteilung Studien über die Ju/wasi, wobei John Marshall, zu Beginn des Aufenthaltes erst 19 Jahre alt, das Filmen zugewiesen bekam, ohne jemals zuvor gefilmt oder eine ethnographische Ausbildung gehabt zu haben. Aus dem Material, das zwischen 1952 und 1955 gedreht wurde, entstand *THE HUNTERS* (USA 1957), ein Film, der insbesondere wegen seines erzählenden Charakters so erfolgreich war. Marshall, der sich nie als professioneller Ethnograph begriff, filmte letztlich über vier Jahrzehnte bei den 'Buschmenschen' und bekam zwischenzeitlich Einreiseverbot in Namibia, weil er sich zu unbehagen für die Belange der Ju/wasi einsetzte. Zu John Marshalls Filmen, ihrer Geschichte und der Kritik an ihnen vgl. Kapfer/Petermann/Thoms, *Jäger und Gejagte* 1991.

<sup>243</sup> Marshall selbst erklärt später, dass er die gegenwärtige Lebenssituation der !Kung San in *THE HUNTERS*, aber auch in späteren Filmen wie *BITTER MELONS* (USA 1971), nicht gezeigt habe (vgl. Kapfer/Petermann/Thoms, *Jäger und Gejagte* 1991): den Verlust ihrer Wasserstellen durch die Wegnahme von Land z.B., oder ihre buchstäbliche Versklavung auf Farmen der Weißen, die die Vorgeschichte zu *AN ARGUMENT ABOUT A MARRIAGE* (USA 1969) bildet. Marshalls Filme über die !Kung San haben sich über die etwa vierzig Jahre, die er bei ihnen immer wieder gelebt und gefilmt hat, grundlegend verändert und sich von nostalgischer Romantisierung entfernt. In den 80er Jahren produ-

Auch Marshall kann als eine 'Vaterfigur' für den ethnographischen Film gelten, obwohl er als 'unprofessioneller' Ethnograph – und im Übrigen ebenso unprofessioneller Filmmacher – nicht weniger problematisch in seiner Rolle für den ethnographischen Film ist wie Flaherty, soweit man versuchen möchte, den ethnographischen Film durch ein professionelles anthropologisches Interesse zu definieren. Von ihm gehen wichtige 'Filiationslinien' im US-amerikanischen ethnographischen Film aus: Robert Gardner und Timothy Asch, die als weitere bedeutende ethnographische Filmer gelten, und die auch eine Ausbildung als Anthropologen vorweisen können, haben zu Beginn ihrer Laufbahn mit Marshall gearbeitet und von ihm gelernt, während Karl G. Heider wiederum als Mitarbeiter von Gardner mit dem Filmen begonnen hat.

### ***2.7 Subjektive Evidenz: Aspekte des Filmkonzepts Jean Rouchs***

Im Zusammenhang mit den bis hierher ausgeführten gegensätzlichen Linien der Repräsentationsstrategien im ethnographischen Film und dem Prinzip der Taxidermie muss auch auf Jean Rouch als wichtige und einflussreiche Figur einer – nicht nur ethnographischen – europäischen Filmtradition eingegangen werden. Rouchs Arbeiten setzen auf die dem Positivismus und der Auffassung vom Film als Wirklichkeitsreproduktion entgegengesetzte Linie und weichen darüber hinaus von einer taxidermischen Struktur ab.

Rouch, ein gelernter Ingenieur, begann nach dem Zweiten Weltkrieg Anthropologie zu studieren und war Schüler von Marcel Griaule und Marcel Mauss. Gleich zu seinen ersten Filmaufnahmen in den vierziger Jahren in Afrika existiert eine jener mythischen Erzählungen – "in the Malinowskian sense of providing a charter for social action, in this instance Rouch's later film practice"<sup>244</sup> –, die zur Konstruktion einer Pionierlegende beitragen: Angeblich ging zu Beginn einer Expedition mit der Kamera im afrikanischen 'Busch' das Stativ über Bord, so dass Rouch praktisch gezwungen war, die Kamera als Handkamera zu benutzen, wobei er merkte, dass mit dieser Art zu filmen einige Vorteile verbunden waren.<sup>245</sup> Die Handkamera wurde später zu einem Markenzeichen des *cinéma vérité* und ihr Einsatz speziell im ethnographischen

---

zierte er Filme wie *!N!AI, THE STORY OF A !KUNG WOMAN* (USA 1980) und *!KUNG SAN: RESETTLEMENT* (USA 1988), in denen die aktuellen problematischen Veränderungen für das Leben der !Kung San thematisiert werden und die davon leben, dass Marshall die Menschen, um die es geht, seit Jahrzehnten kennt bzw. dass er Filmmaterial aus über dreißig Jahren verwenden kann.

<sup>244</sup> Mick Eaton, "Chronicle", in: ders. (Hrsg.), *Anthropology, Reality, Cinema. The Films of Jean Rouch*, London 1979, S. 1-34, hier: S. 2.

Film von Rouch theoretisch begründet.<sup>246</sup> Mit Rouchs Arbeit ist ebenfalls die Entwicklung des Synchrontons verbunden, die das dokumentarische und ethnographische Filmen tiefgreifend verändert hat: Rouch und sein Filmteam waren zu Beginn der 60er Jahre entscheidend beteiligt an der Konstruktion einer leichten Handkamera, mit der direkt und synchron zum Bild der Ton aufgenommen werden kann.<sup>247</sup>

Zu den frühen ethnographischen Filmen Rouchs zählt *LES MAÎTRES FOUS* (F 1957), in dem es mit einem Ritual in einer afrikanischen Gesellschaft um ein klassisches ethnographisches Sujet geht: ein Besessenheitsritual bei den Hauka in der Niger-Region. In *LES MAÎTRES FOUS* werden aber die vorfilmischen Vorgänge nicht scheinbar unverfälscht dargestellt, sondern Rouch unternimmt eine Analyse des Dargestellten. Durch die Schnitttechnik und den Kommentar wird nahegelegt, dass die Rollen, die die Hauka in Trance einnehmen, theatralische Entsprechungen ihrer kolonialen Herrscher sind; Rouchs These ist, dass das Ausagieren des Kultes eine Art Ventil ist, das die Teilnehmenden befähigt, mit ihrer alltäglichen Unterdrückung umzugehen.

Davon abgesehen ist der Film vielfach kritisiert worden, weil das Zeigen des exzessiven, wilden und befremdenden Rituals – die Teilnehmer haben Schaum vor dem Mund, spucken, zucken und essen das rohe Fleisch eines rituell geopfertem Hundes – bei einem westlichen Publikum fast unweigerlich das Bild von 'primitiven Wilden' bestätigt, die abstoßende und bizarre Rituale zelebrieren. Zu den ersten Vorführungen in Paris bemerkt Eaton, dass der Film sowohl in dieser Hinsicht, als auch wegen seiner kritischen Haltung gegenüber der Kolonialpolitik umstritten war: "Black students in the audience accused Rouch of reinforcing stereotypes of 'savagery', and the film was banned throughout Britain's African colonies because of its 'inflammatory' content."<sup>248</sup>

Die filmischen Mittel, mit denen Rouch das Ritual selbst darstellt, sind nicht besonders unkonventionell oder progressiv. Die Kamera beobachtet, oft von einem erhöhten Punkt aus, die Geschehnisse. Das Bemerkenswerte an *LES MAÎTRES FOUS* ist –

---

<sup>245</sup> vgl. ebd.

<sup>246</sup> vgl. Jean Rouch, "Die Kamera und der Mensch", in: Heike Behrend-Engelhardt (Hrsg.), *Kinemathek* 56: *Jean Rouch* (1978), S. 2-22.

<sup>247</sup> Bei den Dreharbeiten zu *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (Jean Rouch/Edgar Morin; F 1961) arbeitete das Team um Rouch mit den Technikern der Firma Eclair zusammen, und die neue Kamera entstand praktisch während und mit dem Drehen des Films; vgl. Eaton, "Chronicle" 1979, S. 13ff.

<sup>248</sup> ebd., S. 6.

abgesehen von dem dargestellten Ritual – vor allem Rouchs Kontextualisierung mit der aktuellen kolonialen Situation, mit der das Besessenheitsritual nicht in einer taxidermischen Struktur als Relikt einer 'ursprünglichen' Lebensweise gesehen werden kann, sondern vielmehr als eine Reaktion auf die aktuelle Situation der kolonialen Unterdrückung. Es wird also nicht versucht, eine von der westlichen, 'zivilisierten' Welt unberührte Kultur vorzuführen, sondern ganz im Gegenteil einen Effekt des Kulturkontakts deutlich zu machen. Damit fällt Rouchs Film aus der taxidermischen Grundstruktur der Ethnographie heraus, so problematisch er durch die Gefahr der Bestätigung des Stereotyps von 'Primitiven' auch sein mag.

Rouchs Arbeiten sind auch in Hinblick auf die Idee der 'geteilten Anthropologie' und die Unterscheidung von Realität und Fiktion im ethnographischen Film von großer Wichtigkeit. In Filmen wie *MOI, UN NOIR* (F 1958), *JAGUAR* (F 1967) oder *PÉTIT À PÉTIT* (F 1970) werden die Kategorien von dokumentarischem und fiktionalem Film durcheinandergebracht, indem Rouch Laiendarsteller und –darstellerinnen ihr Leben vor der Kamera ausagieren lässt und so eine Art 'wahre Fiktion' inszeniert, die in einer Geschichte organisiert wird. Es geht dabei um Themen, die schon seine vorherigen Arbeiten bestimmen: Abwanderung vom Land in die Stadt im Gebiet der Elfenbeinküste, die Einflüsse des Kolonialismus auf die Gesellschaft und das Leben der Individuen. Ohne Ton gefilmt, kommentieren die Darsteller später selbst die Ereignisse und ihre Handlungen ohne einen vorgefertigten Text, d.h. sie improvisieren und erzählen spontan zu den Bildern. Damit entwickelt Rouch Flahertys Ansatz der 'authentischen Fiktion' weiter, ohne die Intention des Konservierens von 'ursprünglichen' kulturellen Zuständen zu wiederholen.

Auch das Gefilmte selbst soll nicht möglichst 'unberührt' vom Prozess des Filmens erscheinen, sondern das Filmen und die Anwesenheit, die Teilhabe des Filmenden am Geschehen wird von Rouch in sein Filmkonzept einbezogen. Er versteht die Kamera als Provokation von Ereignissen, die ohne die Anwesenheit einer Kamera so nicht stattgefunden hätten. Ein konkretes Beispiel für diesen Ansatz bietet der nur 8 Minuten dauernde Film *TOUROU ET BITTI* (F 1971). Darin geht es um eine Besessenheit, die durch Trommeln und Tänze eintreten soll. Die gewünschten Geister der Götter stellen sich aber nicht ein, um eines der Medien in Besitz zu nehmen. Der filmdende Rouch greift nun mitsamt der Kamera in die Szene ein, tritt in den Kreis der Besessenheitstänzer, filmt die Musiker und die Tänzer und scheint damit die forcierte

Fortführung des Rituals zu provozieren, so dass sich die Besessenheit schließlich tatsächlich einstellt – nachdem das Ritual vier Tage lang vergeblich abgehalten wurde, wie Stoller erzählt.<sup>249</sup>

Rouch ist hier als Filmender integriert in das Ritual; er stellt keinen störenden Fremdkörper dar, sondern offenbar einen akzeptierten Fremdkörper. Die Menschen kennen ihn schon lange Zeit als teilnehmenden Filmer.

The people of Simiri [das Dorf, in dem das Ereignis stattfindet; S.K.] did not consider Rouch an 'observer' or a strange foreigner; rather, they called him 'the one who follows the spirits,' someone who had been initiated. Viewers get a sense of this nickname in *LES TAMBOURS D'AVANT*, in which Rouch, camera strapped to his shoulder, walks effortlessly among spirits, priests, musicians, and praise singers.<sup>250</sup>

Die Teilhabe an einem Ereignis wie diesem mit der Kamera nennt Rouch auch *cine-trance*, die ein Zustand ist, in den man nur in Verbindung mit der Kamera geraten kann – eine Art Co-Besessenheit.

Rouchs filmisches Konzept entfernt sich mit der *cine-trance* deutlich davon, eine scheinbar durch die mediale Aufzeichnung unbeeinflusste 'Wirklichkeit' zu reproduzieren. Das Kameradispositiv wird in die Filmproduktion aktiv einbezogen, und dieser Ansatz unterscheidet sich insbesondere von den 'Entmedialisierungs'-Tendenzen, die im ethnographischen Film immer wieder wirksam werden. Die Reflexion auf die Effekte des Mediums grenzt das durch Rouch geprägte *cinéma vérité* entsprechend von der vor allem US-amerikanischen Richtung des *direct cinema* ab, die von Ruby folgendermaßen beschrieben wird:

The equipment encouraged some filmmakers to record actions and events as detached observers, naively assuming that they were not significantly influencing the actions being followed. The so-called American direct cinema of Richard Leacock, Robert Drew, Donn Pennebaker and the Maysles brothers [...], and others helped to define this kind of documentary. [...] Rouch adopted an opposite approach.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> vgl. Paul Stoller, *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago/London 1999, S. 161ff. Eaton referiert eine Rezeption des Films, in der Rouchs Rolle noch deutlicher wäre: die Musiker brechen ihr Spiel schon ab, nicht weil sie den Geist der Besessenheit nahe spüren, sondern weil sie das Ritual beenden wollen. Sie nehmen ihr Spiel aber wieder auf, als sie Rouch weiter filmen sehen – und die Besessenheit stellt sich ein.; vgl. Eaton, "Chronicle" 1979, S. 23. Stoller schreibt: "Had someone else been filming the sequence that day in Simiri, I am certain the mediums would not have been possessed. Such is the power of Rouch's persona in Songhay." S. 170. Aber vor allem auch die Macht des teilnehmenden Filmers.

<sup>250</sup> Stoller, *The Cinematic Griot* 1999, S. 167. Stoller gibt den vollen Titel des Films mit *LES TAMBOURS D'AVANT: TOUROU ET BITTI* an.

<sup>251</sup> Ruby, *Picturing Culture* 2000, S. 12.

Rouchs Ansatz ist entsprechend dem Versuch einer 'objektiven' Repräsentation entgegengesetzt – es geht statt dessen darum, radikal subjektiv zu sein. Für ihn signalisiert diese Subjektivität dem Publikum:

This is what I saw. I didn't fake it, this is what happened. I didn't pay anyone to fight, I didn't change anyones behaviour. I looked at what happened with my subjective eye and this is what I believe took place.<sup>252</sup>

Der Kritik von Trinh T. Minh-ha an Rouchs Filmkonzept folgend steht aber in Frage, ob damit nicht einerseits eine Bestätigung der binären Oppositionslogik von Subjektivität und Objektivität erfolgt, und letztlich durch radikale Subjektivität ebenfalls ein Status der Objektivität angestrebt wird. Denn das filmende Subjekt wird als Instanz postuliert, die für Rouch Effekte von Ehrlichkeit garantiert, denen das Publikum vertrauen kann – gerade weil der einem objektiven Realismus entgegengesetzte subjektive Blick des Filmemachers ausgestellt wird.

Es ist keine Frage der Objektivität: "I see film as being not objective"<sup>253</sup> – sondern der subjektiven Aufrichtigkeit: "It's a question of honesty."<sup>254</sup>. Daher kritisiert Trinh diesen Ansatz als von einem Objektivitätskonzept nicht weit entfernt: "Was als Evidenz präsentiert wird, bleibt Evidenz, unabhängig davon, ob sich das beobachtende Auge als subjektiv oder objektiv beschreibt."<sup>255</sup>

An diesem Punkt kippt auch Rouchs Filmkonzept auf die Seite des Films als Authentizitätsmedium: Die Evidenz der Aufrichtigkeit des subjektiven Auges, die Rouch postuliert, knüpft an die technisch-apparative Augenzeugenschaft an, die eine Seite der medialen Tradition des ethnographischen Films bestimmt. Während in den positivistischen Modellen des Films als reines Werkzeug der Wissenschaft die dem Film eingeschriebene Funktion der Augenzeugenschaft als Objektivitätsgarant in Anspruch genommen wird, funktioniert dies bei Rouch gerade umgekehrt. In seiner Medienreflektiertheit und dem Einbeziehen von Fiktionalisierung und Ästhetik des Films lässt sich sein Ansatz eher auf der Seite der 'Kunst' in der 'Kunst/Wissenschaft'-Dichotomie einordnen, schlägt aber an dieser Stelle um in eine Funktion des Wissenschaftsdispositivs.

Auf die Übernahme dieses Wissenschaftsdispositivs bezieht sich auch die Kritik des afrikanischen Filmemacher Ousmane Sembènes an Rouchs Filmpraxis, die er in ei-

---

<sup>252</sup> "Jean Rouch im Interview mit Roy Levin", in: Roy Levin: *Documentary Explorations. 15 Interviews with filmmakers*, New York 1971, S. 135.

<sup>253</sup> ebd., S. 134.

<sup>254</sup> ebd. S. 135.

<sup>255</sup> Trinh, "Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung" 1998, S. 309.

ner Gegenüberstellung mit Rouch 1965 äußert. In dem Gespräch macht Sembène deutlich, dass er die semi-fiktionalen Filme Rouchs besonders schätzt, allen voran MOI, UN NOIR, den ersten dieser Art Filme: "Vom Prinzip her hätte ihn ein Afrikaner machen können, aber damals befand sich keiner von uns in der Situation, die dafür notwendig gewesen wäre."<sup>256</sup>

Die rein ethnographischen Filme kritisiert Sembène jedoch:

Weil einem darin eine Wirklichkeit gezeigt beziehungsweise vorgesetzt wird, ohne dass deren Entwicklung gesehen würde. Ich werfe ihnen vor, wie ich auch den Afrikanisten vorwerfe, uns anzuschauen, als wären wir Insekten...<sup>257</sup>

Sembène bezieht sich damit auf das grundlegende Dispositiv der Ethnographie: ein Außenstehender blickt auf eine Gesellschaft, die ihm fremd ist. Sembènes Bild setzt Rouch als Filmemacher mit einem Forscher gleich, der von oben auf ein Gewimmel von Tieren oder gar 'Ungeziefer' schaut, also auf Wesen, die sie nicht als menschlich einordnen, selbst wenn sie, wie Rouch zur Verteidigung der Afrikanisten – und seiner selbst – anmerkt, "bei den Ameisen eine gleichwertige Kultur mit derselben Tragweite wie ihre eigene entdecken".<sup>258</sup> Auch dann bleiben sie noch immer einer anderen Spezies angehörig als die Forscher.

### ***2.8 Subjektive Transparenz: David MacDougalls 'nicht-privilegierter Kamerastil'***

Auch für einen weiteren medienreflektierten Ansatz in der Entwicklung des ethnographischen Films lässt sich ein Umschlagen von 'Subjektivität' in einen 'Objektivitätseffekt' beobachten: David MacDougalls 'nicht-privilegierten Kamerastil'. David und Judith MacDougall gehören fraglos zu den prägenden Figuren im Bereich des ethnographischen Films; insbesondere David MacDougall, der zu den wenigen Filmpraktikern gehört, die ihre Arbeit fortgesetzt theoretisch reflektieren und so ein Korpus von theoretischen Texten verfasst hat, das auch die Veränderungen im Paradigma des ethnographischen Films spiegelt.<sup>259</sup> Die MacDougalls haben mit ihren wohl berühmtesten Filmen – TO LIVE WITH HERDS (Australien 1972), gedreht bei den Jie in Uganda und der Turkana-Trilogie, gedreht bei den Turkana im Nordwesten Kenias, die aus den Filmen LORANGS WAY, THE WEDDING CAMELS, A WIFE AMONG WI-

---

<sup>256</sup> "Du schaust uns an, als wären wir Insekten". Eine historische Gegenüberstellung zwischen Jean Rouch und Ousmane Sembène im Jahr 1965", in: Marie-Hélène Gutberlet/Hans-Peter Metzler (Hrsg.), *Afrikanisches Kino*, Bad Honnef 1997, S. 29-32, hier: S. 30.

<sup>257</sup> ebd.

<sup>258</sup> ebd. S. 31.

<sup>259</sup> vgl. MacDougall, *Transcultural Cinema* 1998.

VES (Australien 1973-81) besteht – einen eigenen Filmstil entwickelt. David MacDougall bezeichnet ihn als einen 'nicht-privilegierten Kamerastil', den er als subjektiven im Gegensatz zu einem wissenschaftlich objektivierenden Kamerastil versteht.<sup>260</sup>

Der nicht-privilegierte Kamerastil zeichnet sich MacDougall zufolge dadurch aus, dass die Kamera den subjektiven Blickwinkel der Filmenden nicht durch eine für den Spielfilm charakteristische Schuß-Gegenschuß-Technik verleugnet. Er berichtet von den Dreharbeiten zu seinem Film *TO LIVE WITH HERDS*, dass er sich mit der Kamera in einem Jie-Gehöft in einer bestimmten Ecke einrichtete, um von dort aus über längere Zeit zu filmen, ähnlich wie die Jie selbst einen Großteil des Tages an einer bestimmten Stelle verbrachten. Er änderte zwar zwischendurch die Kameraposition, um auch aus anderen Blickwinkeln zu filmen, beim Schneiden des Films sei aber die Entscheidung darauf gefallen, dieses Material nicht zu verwenden und statt dessen hauptsächlich nur eine einzige Kameraeinstellung zu zeigen. Das Problem mit der vor allem im fiktionalen Film gebräuchlichen Schuss-Gegenschuß-Technik war nach MacDougall keines auf der Bildebene:

The problem lay in a contradiction in premises: denying to the audience on the one hand what we had been offering it on the other. What we were trying to give was a sense of being present in a Jie compound, a situation in which few of our viewers would ever find themselves. [...] By intercutting shots from two or more camera positions we found we were taking away that immediacy by invoking a style of fictional filmmaking incompatible with the idea of real people sitting in a compound filming other real people.<sup>261</sup>

Mit dem nicht-privilegierten Kamerastil werden für den Spielfilm typische und von MacDougall für den ethnographischen Film als unangemessen eingeschätzte "experiences of magical observation" zurückgewiesen, innerhalb derer sich die Filmenden über "ordinary physical limits and forms of accountability" hinwegsetzen.<sup>262</sup> Damit wird ein filmisches Stilmittel kritisiert und aufgegeben, das die Filmenden gleichsam als körperlos, allgegenwärtig und mit einer "Olympian omniscience of storytellers"<sup>263</sup> ausgestattet erscheinen lässt. Die Zurückweisung eines 'privilegierten' Kamerastils bedeutet auch die Anerkennung, dass der Raum der Gefilmten nicht uneingeschränkt in Besitz genommen werden kann, weder von den Filmenden noch von den ZuschauerInnen. Gleichzeitig wird mit der 'Enthüllung' der subjektiven Kameraposition, der Involviertheit der Filmenden in die Situation wiederum eine Verstär-

---

<sup>260</sup> vgl. David MacDougall, "Unprivileged Camera Style" [1982], in: ebd., S. 199-208.

<sup>261</sup> ebd. S. 200.

<sup>262</sup> ebd. S. 201.



kung des realistischen, authentischen Charakters des Films verbunden: "[B]y revealing their role, filmmakers enhance the value of the material as evidence."<sup>264</sup>

Eva Hohenberger spricht daher MacDougalls Ansatz und dem wissenschaftlichen ethnographischen Film, der auf das 'objektive' Abfilmen von 'Fakten' ausgerichtet ist, letztlich das gleiche Ziel zu:

um die Priorität des nicht-filmischen Realen über die filmische Realität zu sichern, will der eine (McDougall) den Apparat im subjektiven Blick auflösen, während der andere den subjektiven Blick im Apparat auflösen will.<sup>265</sup>

Auch in diesem Filmkonzept soll Erfahrung unmittelbar erschlossen und durch das Medium transparent werden: Wir erfahren durch den Film, was wir 'real' womöglich nie erfahren werden. Die 'Illusion eines fiktionalen Films' wird vermieden, um die Illusion von 'wirklichen Menschen' und der 'Unmittelbarkeit' des Geschehens zu schaffen.<sup>266</sup>

### ***2.9 Der filmische Blick der Anderen als anderer filmischer Blick?: Das Navajo-Projekt***

Das Dilemma, durch einen scheinbaren 'Fortschritt' entweder eine neue Norm zu konstituieren – wie z.B. diejenige, mit Synchronon zu drehen – oder in ähnliche Probleme zu geraten wie diejenigen, gegen die man sich wendet, lässt sich in den Entwicklungen des ethnographischen Films immer wieder beobachten. Nicht anders bei einer Entwicklung der letzten dreißig Jahre, die mir innerhalb der Diskussionen um ethnographischen Film einen fast unangreifbaren Status zu haben scheint: die Beteiligung von Mitgliedern einer untersuchten Gruppe bzw. Ethnie an der Produktion der Filme über sie bzw. die Eigenproduktion von Filmen von so genannten *insidern*.

In den 60er Jahren wurde in den USA mit dem Navajo-Projekt von Sol Worth und John Adair Jean Rouchs Ansatz einer 'geteilten Anthropologie' – wenn auch ohne Bezug auf Rouch selbst – in gewisser Weise weitergeführt. Der Anthropologe Adair und der Kommunikationswissenschaftler Worth wollten herausfinden, welche Art

---

<sup>263</sup> ebd. S. 204.

<sup>264</sup> David MacDougall, "Beyond Observational Cinema" [1973], in: ebd., S. 125-139, hier: S. 134.

<sup>265</sup> Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films* 1988, S. 157.

<sup>266</sup> Sowohl MacDougalls filmische Arbeiten als auch seine theoretischen Überlegungen haben sich über die Jahre zweifellos verändert: MacDougalls Film von 2000, *DOON SCHOOL CHRONICLES*, der mir einen eher soziologischen Grundansatz im Sinne Bourdieus und Foucaults zu haben scheint: Gefilmt worden ist der Alltag in einem indischen Oberklassen-Internat, in dem die Elite des Landes ausgebildet wird. Hier wird viel Zeit des Films darauf verwendet, die Disziplinierung der Körper – und der Psyche – und die Einübung eines bestimmten Habitus zu zeigen, sowie die Effekte dieser Techniken auf die jungen Schüler.

Filme entstehen, wenn eine jener Gruppen, über die in der Ethnologie gewöhnlich Filme gemacht werden, die Möglichkeit hat, Filme über die eigene Gruppe zu drehen.<sup>267</sup> Die 'Objekte' der Anthropologie sollten die medialen Artikulationsmöglichkeiten zur Verfügung gestellt bekommen, mit denen im ethnographischen Diskurs *über* sie gesprochen wird. Die Erwartungen an das Projekt waren zum einen ethnographische, nämlich dass die Navajo Filme über ihre eigene Kultur – z.B. ihre Familien, handwerkliche Praktiken, religiöse Überzeugungen, also im Prinzip über klassische Themen des ethnographischen Interesses – drehen und damit eine neue Perspektive auf ihre Gesellschaft eröffnen würden. Als 'Subjekte' statt als 'Objekte' kultureller Repräsentation sollten sie damit letztlich die Möglichkeiten der Ethnologie erweitern, Kulturen zu erforschen. Zum anderen war das Projekt von zwei film- bzw. kommunikationswissenschaftlichen Fragen geleitet:

(1) Is there a pattern or code in film at all, and is this code similar or analogous to the grammar of a specified language?

(2) Are there culturally different codes in film just as there are culturally different languages with different grammars? And, relatedly, are there culturally different patterns of filming which might not reach the level of grammar but which might correspond to different patterns and codes of speaking?<sup>268</sup>

Entsprechend wurde die ethnische Gruppe, mit der das Projekt durchgeführt werden sollte, nach bestimmten Kriterien ausgesucht: es sollte eine hinreichend in sich geschlossene und weitgehend nach alten kulturellen Traditionen lebende Gruppe sein, deren Erstsprache noch immer ihre eigene und nicht das Englische ist. Die Navajo wurden vor allem deswegen ausgesucht, weil der Anthropologe Adair einige Jahrzehnte zuvor schon über sie und bei ihnen geforscht hatte, und weil sie zwar Kontakt mit der US-amerikanischen Gesellschaft hatten und die meisten von ihnen die englische Sprache sprechen konnten, zugleich aber weiterhin überwiegend traditionell lebten. Natürlich war auch der Kontakt mit dem Medium Film von entscheidendem Interesse: bis auf eine Ausnahme hatten die sechs Navajo, mit denen Worth und Adair arbeiteten, nur wenige Filme gesehen, und es gab erst seit etwa einem Jahr einen Fernseher im Reservat. Die Menschen, die das Filmen erlernen sollten, wurden also nach einer streng wissenschaftlichen Versuchsanordnung ausgesucht, um die bestmöglichen Ergebnisse zur Beantwortung bestimmter wissenschaftlicher Fragen zu gewährleisten. Insofern waren die Navajo wiederum nichts anderes, als 'Objekte' der Untersuchung.

---

<sup>267</sup> vgl. die Beschreibung des Projekts: Sol Worth/John Adair, *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Bloomington/London 1972.

Trinh kritisiert das Navajo-Projekt entsprechend als eine andere Form des Sammelns von Daten innerhalb des ethnologischen Paradigmas:

We want 'to *teach* people with a culture different from ours to make motion pictures depicting their culture and themselves as *they* saw fit' (so that We can collect data on the indigenous ethnographic filmmaking process, and show Navajos through Navajo eyes to our folks in the field).<sup>269</sup>

Darüber hinaus nutzen auch Worth/Adair, obwohl Worth die mediale Naivität filmender Ethnologen beklagt,<sup>270</sup> das Medium Film in ihrem Projekt selbst, als sei es neutral, wie Eva Hohenberger richtig anmerkt:

Kritische Anmerkungen zur monokularperspektivischen Abbildung fehlen bezeichnenderweise selbst dort, wo der Film einer fremden Kultur in die Hand gegeben wird, um ihre Sehweise von Realität sichtbar werden zu lassen [...], so als sei es möglich, von den Strukturen des Mediums zu abstrahieren und auf eine 'natürliche' Sehweise zu schließen. Was in solchen Untersuchungen höchstens miteinander verglichen werden kann, ist filmische Realitätsaneignung, wobei noch zu fragen wäre, ob damit nicht das Fremde über den Weg einer westlichen Technologie dem Eigenen angeglichen wird.<sup>271</sup>

Die Frage, was diese 'westliche' Technologie ausmacht bzw. für ihren Einsatz bei und von nicht-westlichen Kulturen so problematisch macht, bleibt hier jedoch ungeklärt. Die medialen Strukturen des Blicks entwickeln sich eben nicht voraussetzungslos, sondern in einem spezifischen gesellschaftlichen und selbst wiederum medialen Kontext.

## ***2.10 Vervollständigung des ethnographischen Blicks: Indigene Medienproduktionen***

Es bleibt festzustellen, dass das Navajo-Projekt in jedem Fall als Pionierprojekt für die Entwicklung einer neuen Richtung innerhalb des ethnographischen Films gilt, nämlich der Produktion von "indigenous media", d.h. von Medienproduktionen, die Mitglieder einer gesellschaftlichen/ethnischen Gruppe über ihre eigene Gruppe herstellen bzw. von kollaborativ produzierten Filmen. Eine der zentralen Figuren im ethnographischen Diskurs, die sich derzeit mit dieser 'indigenen Medienproduktion' befassen, ist Faye Ginsburg, Leiterin des renommierten Programms für "Culture and

---

<sup>268</sup> ebd. S. 45.

<sup>269</sup> Trinh T. Minh-ha, "Outside In Inside Out", in: dies., *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*, New York/London 1991, S. 65-78, hier: S. 72. Zitiert werden Worth/Adair 1972, S. 11.

<sup>270</sup> "To the anthropologist today, film is like the tape recorder or the pencil and notebook – a convenient way of assembling a record of data in the field, a memory aid, a device by which overt *behavior* can be studied microscopically and over and over again, as 'real' behavior cannot. Film in this view is quite often thought of – falsely – as an objective record of what's out there." (Sol Worth, "Toward an anthropological politics of symbolic forms", in: ders. *Studying Visual Communication* 1981, S.85-107, hier: S. 104.)

Media" an der New York University. In ihrem Aufsatz "The Parallax Effect" fasst sie zusammen, welche Bedeutung sie dieser Entwicklung beimisst. Der "parallax effect" wird dabei als Metapher herangezogen, um die Effekte indigener Medienproduktion auf ethnographischen Film zu charakterisieren. Ausgehend von der Bedeutung der Parallaxe in Astronomie und Optik, beschreibt Ginsburg indigene Medienproduktion als die abweichende Perspektive, die die Beobachtung eines Objekts verändert.

Drawing on a similar principle, one might understand indigenous media as arising from historically new positioning of the observer behind the camera so that the object – the cinematic representation of culture – appears to look different than it does from the observational perspective of ethnographic film.<sup>272</sup>

Indigene Medienproduktionen gehören für Ginsburg allerdings nicht zum ethnographischen Film; sie sind mit ihm verbunden und haben ihr zufolge ergänzenden Charakter: Die verschiedenen, nebeneinander stehenden Perspektiven auf Kultur und Kulturen leiten demnach zu einem komplexeren Verständnis des Phänomens Kultur und ihrer medialen Repräsentationen. Ohne Frage steht im Hintergrund solcher Argumentationen – ob explizit oder implizit – die Prämisse, dass mit der Beteiligung von *insidern*, von Mitgliedern untersuchter Kulturen an den medialen Repräsentationen der 'eigenen' Gruppe, eine Demokratisierung und Verschiebung nicht nur von Perspektiven, sondern auch von Machtstrukturen stattfindet. Dies korrespondiert mit der Diskussion um die 'Krise der Repräsentation' in der Ethnographie. Ruby bemerkt dazu:

Given the shift in power and awareness in a postcolonial and postmodern world, some argue that the only ethnographic films that should be produced in the twenty-first century are those that result from an active collaboration and sharing of power between ethnofilmakers and the subjects of their films.<sup>273</sup>

Gegen diese scheinbar durchweg positive und überfällige Entwicklung, welche die zu Beginn des ethnographischen Films als passiv inszenierten und ihrer Subjektivität beraubten 'Objekte' der ethnographischen Untersuchung<sup>274</sup> nun zu sozialen Akteuren macht und an der Produktion der Bilder ihrer Gesellschaft bzw. Ethnie beteiligt, scheint schwerlich etwas einzuwenden zu sein.

Ginsburg führt jedoch selbst die Kritik von Marcia Langton an, einer Anthropologin und Aborigine. Langton weist auf die Gefahr hin, dass indigene Medienproduktionen

---

<sup>271</sup> Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films* 1988, S. 148.

<sup>272</sup> Faye Ginsburg, "The Parallax Effect: The Impact of Indigenous Media on Ethnographic Film", in: Jane M. Gaines/Michael Renov (Hrsg.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis/London 1999, S. 156-175, hier: S. 158.

<sup>273</sup> Ruby, *Picturing Culture* 2000, S. 14.

<sup>274</sup> vgl. Rony, *Third Eye* 1996.

ghettoisiert werden, sobald sie nicht den Regeln des wissenschaftlichen Diskurses folgen.<sup>275</sup> Den Theoretiker Bill Nichols zitierend schreibt Ginsburg dazu:

It seems that the interest in hearing 'the native voice' is too often confined to those texts that are already inside the academic circle, providing 'new and improved ways for institutionalized ethnographers to vex each other more precisely by involving 'others' more thoroughly in the process.'<sup>276</sup>

Problematisch ist ebenfalls, dass der 'gutgemeinte' Ansatz immer wieder dazu zu dienen scheint, vor allem das Projekt der Ethnologie zu stützen und aus den verschiedenen Dilemmata zu retten, in die die Kritik der letzten fünfzehn bis zwanzig Jahre die Ethnographie geführt hat. So betont Ginsburg nachdrücklich, dass indigene Medienproduktion auf keinen Fall ethnographischen Film ersetzen solle<sup>277</sup> und bemerkt zur Rolle von ersterer:

The parallax created by the different perspectives in these media practices is one that is particularly important now as anthropology struggles to position itself in relation to contemporary critiques.<sup>278</sup>

Indigene Medienproduktion gerät damit leicht zu einer Legitimation der Ethnologie selbst, die unterschiedliche und abweichende Perspektiven auch nur innerhalb bestimmter Grenzen akzeptiert. Wenn von indigenen Medien gesprochen resp. geschrieben wird, geht es immer darum, dass '*natives*' ihre 'eigene' Gruppe repräsentieren – oder dass sie in einer 'Gegenethnographie' die Kulturen der EthnologInnen spiegeln. Im Hintergrund steht dabei eine bestimmte Vorstellung von Authentizität: Die indigenen Medienproduktionen sind deshalb so wertvoll, weil man erwartet, dass ein *insider* mit 'authentischer Stimme' die *outsider*-Perspektive der Ethnographie vervollständigt. Eine Ethnographie von *native Americans* in Afrika oder von Trobriandern in China ist dagegen noch immer schwer vorstellbar. Das macht im Übrigen einen Teil der Provokation aus, die Trinh's Filme für die Ethnographie darstellen.

Trinh selbst beschreibt diese Form der Grenzziehung als 'Politik der getrennten Entwicklung'.

The policy of 'separate development' means that we may all bloom in our garden. [...] Now, i am not only given the permission to open up and talk, i am also encouraged to express my difference. My audience expects and demands it; otherwise people would feel as if they have been cheated: We did not come to hear a Third World member speak about the First (?) World, We came to listen to that voice of difference likely to bring us *what we can't have* and to divert us from the monotony of sameness. They, like their anthropologists whose specialty is to detect all

---

<sup>275</sup> vgl. Ginsburg, "The Parallax Effect" 1999, S. 163.

<sup>276</sup> ebd.

<sup>277</sup> vgl. ebd. S. 157.

<sup>278</sup> ebd. S. 158.

the layers of my falseness and truthfulness, are in a position to decide what/who is 'authentic' and what/who is not.<sup>279</sup>

Sicher kann man der Entwicklung, in deren Folge immer mehr derjenigen selbst Filme machen, die früher 'Objekte' des ethnographischen Forschens waren, nicht in Gänze eine 'Politik der getrennten Entwicklung', wie Trinh sie darstellt, unterstellen. Einer Dichotomie von Fortschrittlichkeit versus Rückständigkeit – als seien die neueren Entwicklungen die 'besseren' – misstrauend, ist es jedoch wichtig, die Entwicklungen auf dem Gebiet im Sinne des eingangs angeführten Zitats Barbara Keifenheims immer wieder auf ihre Perpetuierung von Machtdispositiven und basalen Paradigmen der Ethnographie ebenso wie auf die damit zusammenhängenden medientheoretischen Grundlagen hin zu fokussieren.

In den vorangegangenen Ausführungen ist dargelegt worden, inwiefern der ethnographische Film sich im Spannungsfeld von 'Unmittelbarkeit' versus medialer Vermittlung, Wirklichkeits- und erfahrungsnahem Authentizitätsmedium versus wissenschaftlichem Abstraktionsmittel, Positivismus versus Ästhetik, Wissenschaft versus Kunst bewegt. In den verschiedenen besprochenen Ansätzen zeigt sich bezüglich dieser Polaritäten, dass, auch wenn sie sich klar in Richtung einer von ihnen verorten, die intendierte Tendenz an einem bestimmten Punkt in die gegensätzliche umschlägt. Dies dürfte die Schwierigkeit ausmachen, die in der Bestimmung des Genres liegt: aufgrund dieser Struktur widersetzt es sich einer eindeutigen Definition. In den eingangs zitierten Versuchen, den ethnographischen Film zu definieren, spiegelt sich dies auf der einen Seite in Form von völliger Entgrenzung. Auf der anderen Seite wird, wenn auch in zirkulären Begründungen, den ethnographischen Film möglichst eng an wissenschaftliche Grundlagen zu binden und ihn damit auf dem scheinbar sicheren Boden der ethnologischen Disziplin eingrenzbar zu halten.

Allerdings sind auch die disziplinären Grenzen der Ethnologie in den letzten zwei Jahrzehnten sehr in Frage gestellt worden, nicht zuletzt durch die *Writing Culture*-Debatte und die sich daran anschließende Verunsicherung einer systematischen Unterscheidung zwischen ethnographischen und literarischen Texten. Ein zentraler Begriff im ethnologischen Diskurs, der als eine letzte Versicherung disziplinärer Identität

---

<sup>279</sup> Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington/Indianapolis 1989, S. 87f.

tät gelten kann, scheint mir aber der Begriff des 'Feldes' zu sein, der konstitutiv ist für die Begründung der modernen Ethnologie und ihrer ethnographischen Praxis.

### **3. Entwurf eines mediengebundenen 'Feld'-Konzepts**

Um innerhalb der Disziplin wissenschaftliche Anerkennung zu erhalten, ist die 'Feldforschung' praktisch unumgänglich, auch wenn damit einige ethische Probleme verbunden sind und der Begriff des 'Feldes' selbst mittlerweile Gegenstand einer kritischen Diskussion wird.<sup>280</sup>

Aber gerade mithilfe der kritischen Überlegungen lässt sich ein Konzept des 'Feldes' entwickeln, das sich auf der einen Seite von der scheinbar axiomatischen Bindung der Feldforschung an kulturelle Fremde und Ferne lösen lässt, das auf der anderen Seite das Medium der Feldforschung einbezieht. Damit kann auch durch die Position des Films im Dispositiv des 'Feldes' erkennbar werden, inwiefern er an die Ethnographie gebunden ist, und jenseits einer Definition des ethnographischen Films können die Bedingungen seiner wissenschaftlichen 'Territorialisierung' sichtbar werden. Dies scheint insbesondere deshalb sinnvoll, um den Bezug von Trinh's Filmen REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND auf den ethnographischen Film, ihre Form der Kritik an dessen Verfahrensweisen und ihre spezifische 'Entgrenzungspolitik', die der 'Territorialisierungspolitik' entgegengesetzt ist, deutlich zu machen.

#### **3.1 Problematisierung des 'Feldes'**

Die Kategorie des 'Feldes' ist von James Clifford einer grundlegenden Kritik unterzogen worden. In *Routes* spricht er auf der einen Seite dem 'Feld' jene disziplinäre Relevanz zu, die auch ich hier vorschlage.

The community does not simply use (define) the term 'fieldwork'; it is materially used (defined) by it. A different range of meanings would make a different community of anthropologists, and vice versa.<sup>281</sup>

Auf der anderen Seite kritisiert Clifford, dass das 'Feld' über eine bestimmte Vorstellung von Raum und Bewegung im Raum definiert wird: die professionelle Ethnographin verlässt ihr 'Zuhause', um für einen begrenzten Zeitraum an einem entfernten

---

<sup>280</sup> vgl. James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mas./London 1997, auf den ich mich im Folgenden beziehen werde.

<sup>281</sup> ebd., S. 55.

Ort zu leben und zu wohnen und diesen Ort wieder zu verlassen, was grundsätzlich unterschieden wird vom Reisen: AnthropologInnen seien "homebodies abroad" und "[t]he field is a home away from home, an experience of dwelling."<sup>282</sup> Dieser Ort ist abgrenzbar – hier findet die Unterscheidung von 'Eigenem' und 'Fremdem' eine räumliche Entsprechung, die die Unterscheidung stützt: "When one speaks of working in the field, or going into the field, one draws on mental images of a distinct place with an inside and outside, reached by practices of physical movement."<sup>283</sup>

Clifford problematisiert in diesem Zusammenhang eine grundlegende Vorstellung vom 'Westen' und dem 'Rest', derzufolge der 'Westen' bzw. Angehörige westlicher Kulturkreise global beweglich erscheinen, auch in Bezug auf eine Verbreitung kultureller Werte und Codierungen, während indigene, 'primitive', kolonisierte/entkolonisierte Ethnien verwurzelt und niedergelassen bleiben, selbst wenn sie in den Westen reisen – was sich im Bereich des ethnographischen Films etwa darin widerspiegelt, dass Filme von Mitgliedern indigener Gruppen grundsätzlich die 'eigene' Gesellschaft/Ethnie zu charakterisieren scheinen, oder als Stimme des 'Anderen' den Westen thematisieren. Dies hängt in der Konsequenz von Cliffords Kritik mit den Implikationen des Konzepts des 'Feldes' zusammen, denen zufolge die ethnische Zugehörigkeit – ihre Wurzeln (*roots*) – bestimmte Wege (*routes*) für nicht-westliche Reisende und Forscher unmöglich machen: in der Dichotomie von "home" und "abroad" verlassen sie in gewisser Weise nie ihr Zuhause.

European and American anthropologists continue to go where they please, while the postcolonial stays home or else goes West. One wonders whether there might not be a more engaging problematic to be encountered where the postcolonial intellectual from Papua New Guinea goes not to Philadelphia but to Bombay or Kingston or Accra.<sup>284</sup>

Auch andere Formen der Feldforschung gehören zunächst nicht zu den "mental images", die eine Definition von Feldforschung bestimmen.

For example, they [these mental images] make it strange to say that an anthropologist in his or her office talking on the phone is doing fieldwork – even if what is actually happening is the disciplined, interactive collection of ethnographic data.<sup>285</sup>

---

<sup>282</sup> ebd., S. 22.

<sup>283</sup> ebd., S. 54.

<sup>284</sup> David Scott, "Locating the Anthropological Subject: Postcolonial Anthropologists in Other Places", in: *Inscriptions* 5, 1989, S. 75-85, hier: S. 80, zitiert nach: Clifford, *Routes* 1997 S. 80.

<sup>285</sup> Clifford, *Routes* 1997, S. 55.



### 3.2 *Das Medium als Konstituent des 'Feldes'*

An dieser Stelle möchte ich ansetzen, den Feldbegriff zu nutzen, nämlich indem er im Zusammenhang mit dem *Medium* gedacht wird, das zur ethnographischen Forschung zwangsläufig gehört, aber nicht nur, wenn 'Feldbeobachtungen' aufgezeichnet, weiterverarbeitet, ausgewertet werden, sondern schon in der Disposition der Beobachtungssituation selbst.

Obwohl man annehmen muss, dass die Form und Selektion der 'Beobachtung' z.B. in einer Feldforschung mittels Telefon gegenüber einer Feldforschung mit der Kamera eine grundsätzlich andere ist, und die Wahl des jeweiligen Mediums nicht nur die Form der Repräsentation der 'fertigen' Ethnographie bestimmt, scheint mir die Rolle des Mediums in der Konstituierung des Feldes bislang weitgehend unbeachtet. Mit den Repräsentationsdebatten sind zwar die Formen medialer Repräsentation in den Blick gerückt. Aber die *Writing Culture*-Diskussionen haben sich vor allem auf Formen des Schreibens beschränkt, und ethnographische FilmemacherInnen reflektieren zwar sehr wohl auf Kameratechniken, Einsatz von Ton und andere filmische Verfahrensweisen, nicht aber auf den Unterschied etwa zwischen Feldforschung mit dem Telefon und der Kamera. Die Diskussion verändert sich hier zwangsläufig dadurch, dass in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts das Internet eine Rolle zu spielen begann und auch für die Ethnographie nicht nur zu einem Hilfsmittel, sondern als 'Feld' selbst interessant geworden ist.<sup>286</sup> Statt diese Untersuchungen als Medienethnographie zu einem Teilgebiet der Disziplin zu machen, scheint mir ein Einbezug des Mediums in das Konzept ethnographischer Feldforschung sinnvoll, um den Feldbegriff neu zu fassen und im übrigen die Relevanz des Mediums für die Konstituierung der Forschungssituation in den Blick zu bekommen.

Schon vor einer Aufzeichnung bestimmt das Medium die Beobachtung selbst. Obwohl es eine Unterscheidung zwischen dem Medium als 'Hilfsmittel' bzw. Aufzeichnungs- und Repräsentationsmittel auf der einen Seite und dem Medium als 'Feld' auf der anderen Seite – wie bei Forschungen über Internet-Gemeinschaften – gibt, dürfte es in der Praxis schwierig werden, die Unterscheidung aufrecht zu erhalten: Ist z.B. das Telefon ein Hilfsmittel oder selbst das 'Feld', in das die Anthropologin eintaucht, wenn sie von InformantInnen zuhause angerufen wird? Und der Computer, mit dem ein Chat besucht wird, der aber zugleich das Medium der Aufzeichnung ist? Sicher

---

<sup>286</sup> vgl. z.B. Christine Hine, *Virtual Ethnography*, London 2000.

kann ein spezieller Chat in diesem Fall als das 'Feld' charakterisiert werden, aber das Medium, das die Forschungssituation bestimmt, ist der Computer, ebenso wie das 'Hilfsmittel' zum Festhalten und Verarbeiten der Feldbeobachtungen.

Mein Vorschlag ist entsprechend, das 'Feld' über eine Konstellation von Medium, BeobachterIn und methodischem Ansatz mit sozio-kulturellem Interesse zu verstehen.

### **3.3 Situative 'Fremdheit'**

Dieser Vorschlag wirft die Frage auf, ob das 'Feld' der ethnographischen Forschung in irgendeiner Weise mit 'Fremdheit' bzw. in Hohenbergers Begriffen mit einer kulturellen Differenz zwischen vorfilmischer und nach-filmischer Realität in Verbindung gebracht werden muss.<sup>287</sup> Diese 'Fremdheit' oder kulturelle Differenz scheint für die Definition der Ethnographie nicht weniger konstitutiv zu sein als das 'Feld', ist jedoch als Kategorie zugleich weitaus mehr problematisiert worden. Da aber 'Fremdheit' nicht als essentielle Kategorie zu begreifen ist, kann die Unterscheidung von 'Eigenem' und 'Fremdem' nur situativ getroffen werden, ohne sie dabei als gegeben zu verstehen. Ein Dispositiv von BeobachterIn, Medium und methodischem Forschungsansatz verwandelt das im 'Feld' Beobachtete situativ in etwas 'Fremdes', vom Eigenen Distanziertes.

Zur Erläuterung dieses Prozesses möchte ich die Studie des Sozialwissenschaftlers Norbert Elb über die soziale Bewegung der SM-Subkultur heranziehen. Elb befindet sich in der Situation des 'indigenen' Beobachters: er ist sowohl langjähriges Mitglied der SM-Szene als auch der Sozialwissenschaftler, der mittels eines bestimmten methodischen Instrumentariums eine Perspektive auf die Subkultur gewinnen will, der er selbst angehört.

Dieses Problem kann so beschrieben werden: Ich könnte mich in dem Moment, von dem ab ich eine wissenschaftliche Brille trage, anders in dem Feld bewegen, anders in dem Feld reflektieren und damit meine Art des Beobachtens ändern, als im Vergleich zu der Zeit, als ich noch keine wissenschaftliche Beobachterposition eingenommen habe. Mein (veränderter) Beobachterblick verändert das Feld. Meine wissenschaftliche Brille verändert die Beobachtung von Prozessen, die in gewisser Weise anders wären, als sie wären, hätte ich diese wissenschaftliche Brille nicht aufgesetzt. Weiter könnte mit dem Prozess der Verschriftlichung dieser Beobachtungen die Distanz zu dem beobachteten Material dieses selbst verändern und eine Datenauswahl erzwungen werden, die die beobachteten Prozesse zu etwas anderem macht, als sie zum Zeitpunkt der Be-

---

<sup>287</sup> "Der ethnographische Film ist ein Genre des Dokumentarfilms, zwischen dessen vor- und nachfilmischer Realität eine kulturelle Differenz besteht." (Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films* 1988, S. 146.)

obachtung sein mußten. Mein Prozess der wissenschaftlichen Auseinandersetzung könnte eventuell mir das fremd werden lassen, was mir bisher so nah war.<sup>288</sup>

Dem ist m.E. folgendes hinzuzufügen: vor dem Beginn der Beobachtung gibt es noch gar kein 'Feld', sondern das Feld wird erst zu diesem mit dem Einsatz der wissenschaftlichen Beobachtung und dem Beginn des Selbstverständnisses des Forschers als Beobachter. Die "beobachteten Prozesse" im 'Feld' ändern sich tatsächlich mit der Verschriftlichung – aber sie wären wiederum andere, wenn zur Aufzeichnung und Auswertung der Daten ein anderes Medium genutzt würde: Mit der Kamera wird z.B. ein anderes Verhältnis zu visuellen Vorgängen gewonnen als mit dem Telefon oder dem Computer. Und wie sich am Fall eines *insiders* zeigt, wird das 'Feld' per Definition zu etwas Fremdem: dadurch, dass eine wie immer geartete Realität, an der man möglicherweise schon immer teilgenommen hat oder die schon lange in der eigenen Nachbarschaft existiert hat, durch methodengeleitete Beobachtung, das Selbstverständnis als BeobachterIn und den Einsatz von Medien zum 'Feld' wird, stellt sich eine Distanz ein, eine neue Perspektive, die eine 'Fremdheit' dessen impliziert, was "bisher so nah war".

Damit wäre der Feldbegriff nicht mehr räumlich bestimmt. Er wäre darüber hinaus abgelöst von den Konnotationen der exotischen Fremde, der fernen Orte, die man besucht und wieder verlässt. Die Fremdheit ist der Feldforschungssituation inhärent, und zwar sowohl in dem Fall des *insiders* wie des *outsiders*.

Dass sich die Problematik, die Elb beschreibt, für einen *outsider* allerdings genau anders herum darstellen kann, zeigt die hochspannende Studie Jeanne Favret-Saadas über den Hexenglauben im Hainland von Westfrankreich. Als Französin zunächst durchaus Angehörige der gleichen Kultur wie die französischen Bauern, zeigt Favret-Saada den Prozess auf, in dem sie zwangsläufig von einer *outsiderin* zu einer *insiderin* werden muss, um herauszufinden, was Hexerei für diejenigen, die sich an ihrem Diskurs beteiligen, bedeuten kann: sie selbst nimmt im Laufe ihrer Studien bestimmte Plätze in diesem Diskurs ein, u.a. den einer Entzauberin und den einer Verhexten.<sup>289</sup>

Die Feldsituation einer – gelungenen – teilnehmenden Beobachtung schliesst demnach beide Positionen ein: die der *outsiderin* wie der *insiderin*. Das 'Feld' wird

---

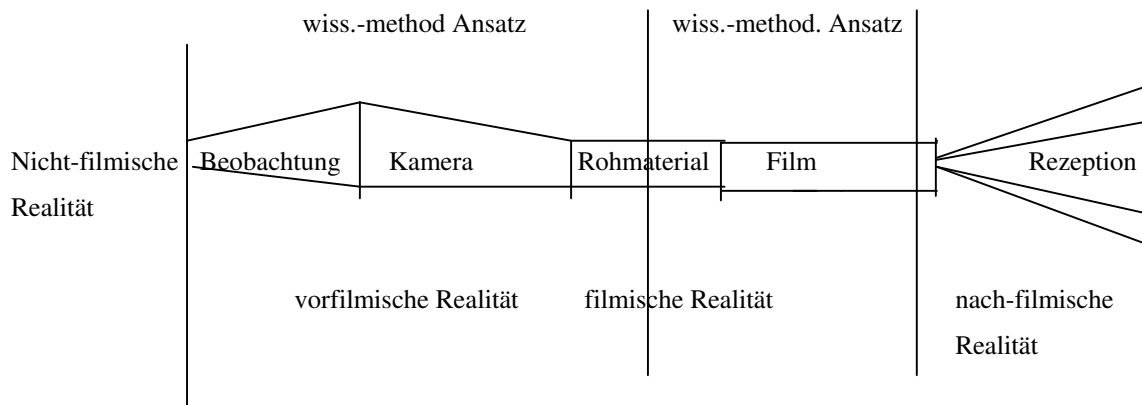
<sup>288</sup> Norbert Elb, *SM-Sexualität und SM-Bewegung. Studie über Sex und Macht*, Dissertation Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a.M. 2003 (unveröffentlichtes Typoskript), S. 14f.

<sup>289</sup> Jeanne Favret-Saada, *Die Wörter, der Zauber, der Tod. Der Hexenglaube im Hainland von Westfrankreich*, Frankfurt a.M. 1979.

gleichzeitig etwas Vertrautes wie etwas Fremdes sein müssen, egal von welcher Position aus die Forschung begonnen wird. Das heißt nicht, dass die Ethnographie eines *insiders* am Ende die gleiche wäre wie die eines *outsiders*, aber beide werden sich in dieser Hinsicht mit den gleichen Problemen von zwei entgegengesetzten Seiten konfrontiert sehen.

### 3.4 Ein kinematographisches 'Feld'

Vor dem Hintergrund dieser grundsätzlichen Überlegungen sollen anhand eines schematischen Schaubildes die einzelnen Elemente im Prozess des ethnographischen Filmens veranschaulicht werden. In das folgende Schaubild gehen einerseits Eva Hohenbergers Unterscheidung von nicht-filmischer, vor-filmischer, filmischer und nach-filmischer Realität im Zusammenhang mit ihrer schematischen Darstellung der Gegenstandskonstitution im ethnographischen Film ein,<sup>290</sup> andererseits die schematischen Modelle von Lüem/Galizia.<sup>291</sup>

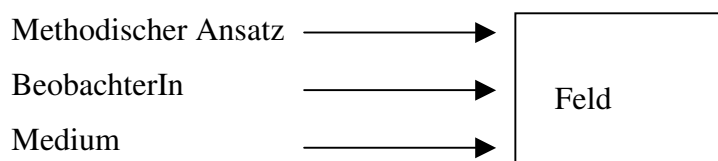


Die nicht-filmische Realität stellt quasi die *black-box* dar, die als Realität an sich nicht Gegenstand einer Repräsentation werden kann. Aus ihr werden durch die Beobachtung Prozesse selektiert, die durch die Kameraaufnahme nochmals verändert werden. Als Produkt entsteht das ungeschnittene Rohmaterial. Im Dreieck von Beobachtung

<sup>290</sup> vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films* 1988, vor allem S. 151.

bachtungsvorgang, Kameraeinsatz und dem Wirken der wissenschaftlichen Methodik auf diese Vorgänge liegt das 'Feld'. Auf Entstehung und Weiterverarbeitung des Rohmaterials zu einem geschnittenen und bearbeiteten Film wirkt weiterhin der wissenschaftliche Ansatz. In der Rezeption des Films zerstreut sich das, was in den vorhergehenden Prozessen durch mögliche Autorintentionen und wissenschaftliche Vorgehensweisen als filmische Realität versammelt wurde. Die nach-filmische Realität, die durch die Rezeption des Films konstituiert wird, stellt wiederum eine ähnliche *black-box* dar wie die nicht-filmische Realität, allerdings zunächst weniger aus einem erkenntnistheoretischen Problem heraus, sondern weil die Rezeption ethnographischer Filme bisher weitgehend unerforscht ist.<sup>292</sup>

Nachdem das 'Feld' nun weitgehend anschaulich innerhalb des Prozesses der Entstehung eines ethnographischen Films verortet wurde, lässt sich ein Konzept des 'Feldes' nochmals folgendermaßen darstellen:



Mit diesem Entwurf wird einerseits deutlich, dass die Bindung des Feldbegriffs an eine wissenschaftliche Disziplin vom Element des wissenschaftlich-methodischen Ansatzes abhängt. Wenn man den Feldbegriff als Grundlage einer disziplinären Identitätsstiftung der Ethnographie nutzen will, muss die wie immer geartete wissenschaftlich-methodische Herangehensweise zur Konstituierung des Feldes gehören. Andererseits wird erkennbar, dass es nicht nur ein ethnographisches, sondern auch

---

<sup>291</sup> vgl. Barbara Lüem/Michele Galizia, "Versuch einer Typologisierung des Ethno-Films", in: Rolf Husmann (Hrsg.), *Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde*, Emsdetten 1987, S. 23-36, hier: S. 30ff.

<sup>292</sup> Bisher liegt dazu meines Wissens lediglich die Arbeit von Wilton Martinez (Wilton Martinez, "Who Constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship", in: Peter Ian Crawford/David Turton (Hrsg.), *Film as Ethnography*, Manchester 1992, S. 131-161) und aus dem deutschsprachigen Raum der Aufsatz von Hans J. Wulff ("Rezeption ethnographischer Filme. Bemerkungen zu einer Terra Incognita", in: Ballhaus/Engelbrecht, *Der ethnographische Film* 1995, S. 269-288.), der allerdings nicht empirisch gestützt ist, sondern vor allem mit Iser's Lesetheorie argumentiert. Jay Ruby weist auf eine weitere, allerdings offenbar bislang unveröffentlichte Arbeit hin: Sam Pack, *Beauty and the Beast: Imaging the 'Primitive' in Ethnographic Film and Indigenous Media*, (Unveröffentlichtes Manuskript 1997).

ein spezifisch kinematographisches Feld gibt, das sich durch seine medialen Bedingungen von anderen 'Feldern' unterscheidet.

Im Folgenden wird versucht zu zeigen, dass Trinh mit ihren ersten beiden Filmen alle drei Konstituenten des Feldbegriffs in Frage stellt.

### III. Zu Trinh T. Minh-ha REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND

#### 1. Die Filmemacherin und Theoretikerin Trinh T. Minh-ha

Trinh T. Minh-ha, die seit 1994 an der University of California, Berkeley unterrichtet, ist 1953 in Hanoi, Vietnam, als eines von sechs Kindern geboren worden und in Saigon aufgewachsen.<sup>293</sup> 1970, mit 17, bewarb sich Trinh an mehreren Universitäten in den USA und wurde am Wilmington College in Ohio akzeptiert, "partly because the school wanted a representative from Vietnam".<sup>294</sup> 1972 schloss sie ihren BA in Musik und französischer Literatur ab und machte 1973 mithilfe eines Stipendiums ihren MA in französischer Literatur und Musikethnologie an der University of Illinois. Es folgten 1976 ein MA in in Musikkomposition und 1977 ein Ph.D. in frankophonem Literatur.<sup>295</sup>

Zwischen 1977-1980 arbeitete sie in Dakar, Senegal, um Musik zu unterrichten. Nach diesen drei Jahren drehte sie im Senegal ihren ersten Film, REASSEMBLAGE (Senegal 1982), einige Jahre später den zweiten Film NAKED SPACES – LIVING IS ROUND (West-Afrika 1985) in verschiedenen Regionen West-Afrikas. Trinh hat bisher weitere vier Filme gedreht: SURNAME VIET GIVEN NAME NAM (USA 1989), SHOOT FOR THE CONTENTS (China/USA 1991), A TALE OF LOVE (USA 1996), THE FOURTH DIMENSION (Japan/USA 2001).

#### *1.1 REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND als Kritik am ethnographischen Wissenschaftsdiskurs*

In Interviews immer wieder danach gefragt, wie sie zum Filmen gekommen sei und wer in diesem Bereich ihre Vorbilder seien, führt Trinh im Zusammenhang mit den ersten beiden Filmen vor allem drei Punkte an: erstens ihr Interesse für verschiedene Kunstformen (Musik, visuelle Kunst, Poesie), die sich im Filmen verbinden lassen;<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup> vgl. Karen A. Foss/Sonja K. Foss/Cindy L. Griffin, *Feminist Rhetorical Theories*, Thousand Oaks/London/Neu Delhi 1999, S. 227ff. Zu einer ausführlichen Biographie und Bibliographie von Primär- und Sekundärliteratur Trinh's bzw. zu ihren Arbeiten vgl. ebd.; die theoretischen Veröffentlichungen Trinh's finden sich ebenfalls in der Bibliographie der vorliegenden Arbeit.

<sup>294</sup> "Strategies of Displacement for Women, Natives and Their Others: Intra-views with Trinh T. Minh-ha", in: *Women's Studies Journal* 1 (1994), S. 5-25, hier: S. 6.

<sup>295</sup> Foss/Foss/Griffin, *Feminist Rhetorical Theories* 1999, S. 228f.

<sup>296</sup> Trinh hat sowohl zwei Gedichtbände veröffentlicht (*Un art sans oeuvre*, Troy, Mich. 1981; *En miniscule*, Paris 1987) als auch selbst Musik komponiert und gemalt; sie gibt an, dass ihre unterschiedli-

zweitens die gemeinsame Erfahrung des Kolonialismus: "these films are also strongly motivated by an experience that I lived through in formerly colonized Vietnam and that I clearly recognized, shared and re-lived in Africa"<sup>297</sup>, eine persönliche Erfahrung, die in ähnlicher Weise das Interesse für Ethnographie und die spezifische Form des Umgangs mit ethnographischen Verfahrensweisen in den Filmen motiviert:

my interest in cultural anthropology dates back to the time in Vietnam when I discovered, with much bewilderment, the feeling of being 'other', through reading about myself as a cultural entity offered up in writings by the European colonial community.<sup>298</sup>

In diesem Zusammenhang ist es zu verstehen, wenn Trinh für REASSEMBLAGE erklärt: "The film was not realized as a reaction to anything in particular, but more I would now say, as a desire not to simply mean."<sup>299</sup> So können insbesondere Trinh's ersten beiden Filme, letztlich aber ihre gesamte filmische Arbeit, durchaus zu einem Teil als Reaktion verstanden werden auf einen westlichen Wissenschaftsdiskurs, der die Macht für sich in Anspruch nimmt, sein Anderes mit Bedeutung zu versehen. Denn der ethnographische Diskurs ist für Trinh immer mit einer Frage von Macht verbunden:

A Zen proverb says 'A grain of sand contains all land and sea', and I think that whether you look at a film, attend a slide show, listen to a lecture, witness the fieldwork by either an expert anthropologist or by any person subjected to the authority of anthropological discourse, the problems of subject and of power relationship are all there. They saturate the entire field of anthropological activity.<sup>300</sup>

Zum dritten antwortet Trinh auf die Frage, was sie am meisten inspiriert habe:

The only times I felt that something could strongly inspire me, and in ways that were both moving and baffling, was when I was staying in the villages in Africa. The richness of the diverse oral traditions is humbling. Again this may seem romantic to many – although in the context of other cultures it is rather 'realistic'.<sup>301</sup>

In einem anderen Interview gibt sie an: "What inspires me most are usually people's sayings, music in villages, environmental sounds, and non-monumental 'architecture'."<sup>302</sup>

Es wird sich zeigen, dass diese drei Motivationen eng zusammenhängen: Trinh nutzt die verschiedenen Register der filmischen Signifikation, um den Prozess der Bedeu-

---

chen künstlerischen Interessen sich mit dem Filmen abdecken lassen (vgl. Foss/Foss/Griffin, *Feminist Rhetorical Theories* 1999, S. 231).

<sup>297</sup> Trinh T. Minh-ha, "Questioning Truth and Fact. Interview with Harriet Hirshorn", in: dies., *Framer Framed*, London/New York 1992, S. 181-187, hier: S. 182.

<sup>298</sup> ebd., S. 181.

<sup>299</sup> Trinh T. Minh-ha, "Film as Translation. A Net With No Fisherman: Interview with Scott MacDonald", in: dies. 1992, S. 111-133, hier: S. 113.

<sup>300</sup> ebd., S. 112.

<sup>301</sup> Trinh T. Minh-ha, "From a Hybrid Place. Interview with Judith Mayne", in: dies. 1992, S. 137-148, hier: S. 148.

<sup>302</sup> Trinh, "Questioning Truth and Fact. Interview with Harriet Hirshorn" 1992, S. 182.



tungsproduktion offenzulegen und die Repräsentationsweisen ethnographischer Filme zu verfremden. Ihre Arbeiten subvertieren damit auf der einen Seite einen Diskurs, den sie sehr persönlich als 'objektivierend' erfahren hat, nämlich als Mitglied eines europäisch kolonisierten 'Dritte-Welt'-Landes; auf der anderen Seite entsteht der Versuch, sich dem 'Gegenstand' in einer anderen Weise anzunähern als ein objektivierender ethnographischer Diskurs, und Formen der Repräsentation zu entwickeln, die sich an jenen oralen und auralen, musikalischen Inspirationsquellen orientieren. Auch wenn Trinh selbst deutlich macht, dass sie weder ethnographische Filme machen wollte noch die Ethnographie der primäre Hintergrund – ob in positivem oder negativem Sinne – ihrer Arbeiten sei,<sup>303</sup> stellen ihre ersten beiden Filme doch gerade unter der Voraussetzung des im vorangehenden Kapitel vorgeschlagenen Feldbegriffs und seiner Relevanz für das Selbstverständnis der Ethnographie die wissenschaftlichen Implikationen des ethnographischen Films in Frage.<sup>304</sup> Sie befragen dabei beide Pole des medial bedingten Spannungsverhältnisses, innerhalb dessen das Genre des ethnographischen Films verortet wurde. So scheinen sich REASSEMBLAGE und NAKED SPACES in erster Linie gegen die Voraussetzungen ethnographischen Films zu richten und zunächst jede Möglichkeit, Aspekte von Kulturen 'positiv' darzustellen, zu subvertieren. Es wird sich jedoch zeigen, dass in den Filmen alternative Repräsentationsmöglichkeiten erkennbar werden, die mit den Mitteln des Mediums und im Zusammenhang seiner medialen Voraussetzungen, die in den vorangehenden Abschnitten dargelegt wurden, entwickelt werden. Dies soll im Folgenden anhand des *close readings* von ausgewählten Sequenzen aus Trinh's ersten beiden Filmen und durch deren Kontextualisierung mit der dokumentarischen Tradition Dziga Vertovs und dem formalistischen Prinzip der Verfremdung in Kapitel IV verdeutlicht werden.

## **1.2 Die Sequenzanalyse**

Eine Schwierigkeit in der Auswahl und Darstellung einzelner Sequenzen aus REASSEMBLAGE und NAKED SPACES besteht darin, dass sich wegen einer fehlenden Narration keine geschlossenen Sinneinheiten ausmachen lassen. Es können statt dessen in

---

<sup>303</sup> vgl. Trinh Minh-ha, "Professional Censorship. Interview with Rob Stephenson", in: dies. 1992, S. 213-221, hier: S. 219.

<sup>304</sup> "One of the intentions of my film is to suggest that you don't *know* a culture better by approaching it with an institutionalized or professionalized background." (Trinh Minh-ha, "When I Project It Is Silent", in: dies. 1992, S. 225-240, hier: S. 229.)

einer Art rhizomatischer Struktur verschiedene Elemente der Filme, Bilder auf andere Bilder, Aussagen des Kommentars auf andere Aussagen, die Bilder auf den Kommentar bezogen werden, ohne dass es dabei zu einer Schließung kommt: Die Filme sind so in sich offen strukturiert und lassen sich auf viele unterschiedliche Weisen lesen.

Die von mir ausgewählten Sequenzen sind daher nur in Hinsicht auf mein Untersuchungsinteresse als solche zu betrachten und aus einem Gewebe von anderen möglichen Verweisstrukturen und Einteilungen in Sinneinheiten herausgelöst. Diese Struktur macht auch einen 'Gesamtüberblick' über den jeweiligen Film in einer Tabelle von Szenen und Sequenzen wenig sinnvoll bzw. praktikabel. Es wurde eine Form der Darstellung gewählt, die einerseits versucht, einzelne Sequenzen textuell in einer Art 'dichten Beschreibung' innerhalb des Kapitels zugänglich zu machen und andererseits zugleich ein Einstellungsprotokoll des jeweiligen Ausschnitts im Anhang anzubieten. Die Wahl dieser Darstellungsform richtet sich aber auch dagegen, den Eindruck einer vollständigen Übersetzbarkeit und Repräsentierbarkeit der Filme im Schriftmedium zu erzeugen: ein Zugang zu den Filmen ist nur in der individuellen Rezeption von ihnen möglich. So setzt die Absicht, einen Film zu lesen und über ihn zu schreiben, ihn im Medium Schrift als Text zu behandeln, voraus, sein filmisch erzeugtes Bedeutungsgewebe zu zerstören, wie D.N. Rodowick bemerkt: "the film must be broken down and reconstituted."<sup>305</sup> Das gleichzeitige Zusammenwirken verschiedener Bedeutungselemente des Films lässt sich schriftlich nicht wiedergeben. Im Medium der Schrift können die entscheidenden Merkmale filmischer Signifikation nicht umgesetzt werden: nicht die Bewegung des Films, nicht, dass Bild, Ton, Musik, Kommentar in ihrer spezifischen Kombination ein filmisches Zeichen ausmachen. Es handelt sich also bei den vorliegenden Versuchen der Filmanalyse um Übersetzungen von einem Medium in ein anderes, die der Sache selbst nicht 'gerecht' werden können und damit eine 'schlechte' Repräsentation der filmischen Praxis darstellen. Der Film selbst 'fehlt' im Text und bezeichnet eine Leerstelle. Allerdings wird es gerade um Leerstellen und Brüche gehen, um die (Un)Möglichkeit von Übersetzungen und Löcher im Bedeutungsgewebe.

---

<sup>305</sup> D.N. Rodowick, "The Figure and the Text", in: *Diacritics* spring 1985, S. 34-50, hier: S. 36.

## 2. REASSEMBLAGE

REASSEMBLAGE ist 1981 im Senegal gedreht, nachdem Trinh drei Jahre in Dakar Musik unterrichtet hatte. Seine Laufzeit beträgt 40 Minuten, und er ist auf 16mm gedreht.

Sowohl die Bestimmung eines Themas des Films als auch eine Kategorisierung als 'dokumentarischer', 'ethnographischer' oder 'experimenteller' Film wird durch seine Selbstreflexivität und das Aufbrechen der Konventionen eines Genres durch den spezifischen Einsatz filmischer Verfahrensweisen erschwert.

REASSEMBLAGE und auch NAKED SPACES werden vor allem als feministisch und im Kontext des Postkolonialismus rezipiert<sup>306</sup>, weil sie fast ausschließlich senegalesische bzw. west-afrikanische Frauen bei ihrer alltäglichen Arbeit zeigen – abgesehen von Kindern, die aber in den Umkreis des weiblichen Wirkungsbereichs eingeordnet werden können. Darüber hinaus brechen sie die Strukturen männlich bestimmter Diskurse auf.<sup>307</sup> Da aber speziell REASSEMBLAGE so hochgradig selbstreflexiv ist, immer wieder auf die eigenen Verfahrensweisen und die Produktion von Bedeutung zurückverweist und damit die 'Objektivierung' eines 'Gegenstandes' subvertiert, kann das Filmen selbst mindestens genauso als sein Thema ausgemacht werden wie das Leben von senegalesischen Frauen. Durch diese Thematisierung des Prozesses des Filmens und der Gegenstandskonstituierung insbesondere durch Konventionen des ethnographischen Diskurses, wird vor allem REASSEMBLAGE regelmäßig auf ethnographischen Film bezogen oder als 'anti-ethnographisch' charakterisiert, auch wenn Trinh selbst letzteres für ihre Filme als zu beschränkend ablehnt.<sup>308</sup>

Sue Scheibler stellt in Bezug auf REASSEMBLAGE grundsätzlich fest:

It [REASSEMBLAGE] examines the relationship of the other to a culture even as it interrogates the classical structure of ethnographic films which attempt to speak for a people, which objectify a group in order to promote them as filmic material.<sup>309</sup>

Der Blick auf das Andere mithilfe des Mediums Film vor dem Hintergrund westlicher Wissenschaftsparadigmata steht – buchstäblich – im Fokus der kritischen Ver-

---

<sup>306</sup> vgl. u.a. Sue Scheibler, "When I Am Silent, It Projects", in: *The USC Spectator* 7/2 (1987), S. 12-14; E. Ann Kaplan, "'Speaking Nearby': Trinh T. Minh-ha's REASSEMBLAGE and SHOOT FOR THE CONTENTS", in: dies., *Looking for the Other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, London/New York 1997, S. 195-217.

<sup>307</sup> vgl. dazu u.a. Scheibler, "When I am Silent" 1987 und Susanne Klöpping, "Diskursive Löcher: Zum Verhältnis von Frauen, Sprache und feministischer Praxis am Beispiel von Filmen Trinh T. Minh-ha's", in: Marcus Hahn/Susanne Klöpping/Holger Kube Ventura (Hrsg.), *Theorie – Politik. Selbstreflexion und Politisierung kulturwissenschaftlicher Theorien*, Tübingen 2002, S. 57-68.

<sup>308</sup> vgl. Trinh, "Professional Censorship" 1992, S. 217f.

<sup>309</sup> Scheibler, "When I am Silent" 1987, S. 13.

fahrensweisen sowohl von REASSEMBLAGE als auch von NAKED SPACES, zu denen Scheibler schreibt: "They are as much about the act of looking as they are about the lives of the women who are their objects of study."<sup>310</sup>

REASSEMBLAGE ist in ländlichen Gegenden des Senegals gedreht und zeigt entsprechend ausschließlich dörfliches, 'traditionelles' Leben; er zeigt alltägliche Tätigkeiten der Menschen, vor allem der Frauen: die Zubereitung von Essen, das Tragen von Wasserbehältern, Schnitzen, Weben, Feldarbeit, das Stillen und Waschen der Kinder, das Baden im Fluss und immer wieder das Stampfen von Getreide. Kinder sind oft zu sehen, wie sie spielen, an den Tätigkeiten der Frauen teilnehmen oder auch nur in die Kamera blicken; gegen Ende des Films sieht man sie beim Schreibenlernen. Aus diesen Motiven fallen Bilder von halbverwesten Tieren und einer sterbenden Kuh, die auf trockenem Boden liegen, heraus. Auch immer wiederkehrende Bilder von Feuer unterscheiden sich von den übrigen Motiven. Das Feuer kann als ein Leitmotiv des Films ausgemacht werden, ohne dass ihm eine eindeutige Bedeutung zugewiesen würde. Es wird allerdings auf der einen Seite durch den Filmtitel in eine Art Entwicklungszusammenhang vom Feuer bis zum Film gestellt; auf der anderen Seite wird durch den Kommentar die mythologische Verbindung von Feuer und Frauen aufgerufen.

Darüber hinaus sind wiederholt Schwarzbilder zwischen die Einstellungen geschnitten, die aber keine strukturierende Funktion haben oder Sinneinheiten voneinander abgrenzen. Es werden viele Nahaufnahmen verwendet, häufig von Teilen des Körpers, die damit nicht vollständig im Bild sind, und besonders von Gesichtern. Auch diese sind meist nicht ganz zu sehen: Der Rahmen der Kamera zentriert sie nicht; sie geraten in der Bewegung aus dem Bildrahmen.

Der Film ist insgesamt sehr schnell und disjunktiv geschnitten. Über die gesamte Länge des Films erzeugt dies ein hohes Tempo und einen bestimmten visuellen Rhythmus, der sich stellenweise an der Musik und den rhythmischen Elementen der gezeigten Tätigkeiten orientiert. Damit ist der Rhythmus als ein zweites Leitmotiv des Films erkennbar, das aber nicht allein auf der Ebene des Dargestellten – die rhythmische Qualität der Tätigkeiten –, sondern vor allem auf der Darstellungsebene ausgemacht werden kann.

---

<sup>310</sup> ebd.

Die Einstellungen dauern meist nur wenige Sekunden und zeigen Bewegungen und Tätigkeiten nicht vollständig von Anfang bis Ende, sondern immer wieder werden sogar Teile eines Vorgangs erkennbar weggeschnitten; Handlungen werden nicht aufeinander bezogen oder kontextualisiert. Der Film bietet so keine durchgehende Erzählung an. Auch durch den Kommentar wird dies nicht geleistet.

Neben dem Kommentar ist auf der Tonspur abwechselnd Trommelmusik und die Geräuschkulisse der dörlichen Umgebung zu hören: Gespräche, Gesänge, Vögel, Zikaden, Geräusche aus dem Dorf, das rhythmische Stampfen des Getreidemahlens. Der Ton ist aber grundsätzlich nicht an die Bilder gebunden: Zu den Bildern ist nie der Synchronon zu hören. Umgekehrt sieht man nicht die Bilder zum Ton: Nie ist die akustische Quelle dessen, was man hört, im Bild, selbst wenn es ein Gespräch ist. Überdies ist über längere Sequenzen gar kein Ton zu hören.

Der Kommentar, aus dem Off von Trinh selbst gesprochen, bezieht sich vor allem auf das Filmen selbst: auf den Prozess des Filmens, auf die dokumentarischen, ethnologischen Traditionen des Sammelns von Daten durch den Film und den Versuch der Herstellung von Objektivität. Dies geschieht jedoch nicht in einem argumentativen, logisch strukturierten Text, sondern in einzelnen, manchmal fast poetischen, manchmal elliptischen Bemerkungen und der Erzählung von anekdotischen kleinen Geschichten, die sich im übrigen nicht direkt auf die Bilder beziehen in dem Sinne, dass erläutert würde, was in ihnen zu sehen ist. Der Kommentar bietet so keinen in sich abgeschlossenen Text an. Der Bezug auf die Bilder bleibt ebenso offen, wie die Bedeutung der Bilder selbst, wie die Gesamtstruktur des Films.

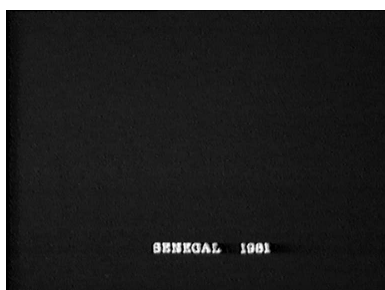
### ***2.1 Analyseaspekte***

Meine Analyse von REASSEMBLAGE untersucht, welche Traditionen und Konventionen des ethnographischen Films behandelt werden. Entsprechend lassen sich fünf Aspekte der Analyse unterscheiden:

- a. Montage von Bild und Ton: Der Realitätseffekt der scheinbar 'natürlichen' Zusammengehörigkeit von Bild und Synchronon wird auseinandergenommen, und die Informationskanäle von visuellem Bild und Geräuschen werden 'unnatürlich' asynchron wieder zusammengesetzt.

- b. Ganzheitliche Repräsentation: Das Postulat der Darstellung von "whole people, whole bodies, whole acts"<sup>311</sup> als Garant für einen vollständigen, ganzheitlichen Zugang zum Anderen wird in der Bildmontage – buchstäblich – beschnitten durch die Fragmentierung von Handlungen, Menschen, Körpern und das Fehlen einer kontextualisierenden und erklärenden Narration.
- c. Vermeidung von 'Fiktionalisierung' und 'Manipulation': Die Fiktionalisierungseffekte des filmischen Erzählens werden in der Erzeugung von Mini-Narrationen, die durch die Montage entstehen, deutlich. Diese kleinen Narrationen bleiben aber offen und ebenso unvollständig wie die gezeigten Handlungen.
- d. 'Objektivität' oder 'subjektive Evidenz' des beobachtenden Blicks: Auf der einen Seite wird der 'Gegenstand' des Films frag-würdig, weil er als filmische Konstruktion erkannt werden kann, auf der anderen Seite wird die Position eines beobachtenden Subjekts dezentriert, vervielfältigt.
- e. *Speaking about* versus *speaking nearby*: Das Prinzip eines *speaking about* des ethnographischen Films wird im Kommentar der Möglichkeit eines *speaking nearby* gegenübergestellt, welches im Zusammenhang mit Trinh's persönlichem Hintergrund und den in REASSEMBLAGE verwendeten filmischen Verfahrensweisen profiliert werden kann.
- f. Der filmische Blick auf den – weiblichen, 'fremden' – Körper als Schnittpunkt von panoptischer und voyeuristischer Blickstruktur: Mit dem Aufrufen des Konnexes von Ethnographie und Pornographie im REASSEMBLAGE und dem hypertrophierten Blick auf entblößte weibliche Körper werden die Strukturen von Panoptismus und Voyeurismus subvertiert.

*Abb.1*



Ausschnitt 1: 00:00:00 – 00:01:14

*Für neun Sekunden ist in roter Schrift auf schwarzem Grund der Titel des Films zu lesen: REASSEMBLAGE/From the Firelight to the Screen. Nach dem Abblenden erscheint ein neuer Schriftzug: a film by Trinh T. minh-ha. Bis hierher ist kein Ton zu hören. Er setzt mit dem Ausblenden der*

---

<sup>311</sup> vgl. Karl G. Heider, *Ethnographic Film*, Austin/London 1976, S. 75.

*Schrift ein: Trommeln sind zu hören, Stimmen von Menschen, die durcheinander rufen. Unten im Bild erscheint klein in heller Schrift Senegal 1981. Nach dem Ausblenden auch dieses Schriftzugs bleibt nur noch ein Schwarzbild zu sehen und der Ton ohne Bild zu hören, und zwar für 40 Sekunden. Der Ton wird ausgeblendet, bevor das erste Bild zu sehen ist: Ein afrikanischer Mann ist von der Seite aufgenommen, halbnah; er sitzt, im Vordergrund ist sein angewinkeltes Bein zu sehen. Er bearbeitet etwas, aber es ist nicht genau zu erkennen, was, denn es ist am unteren Rand des Bildes nur halb zu sehen. Auch Kopf und Gesicht des Mannes sind fast nicht im Bild: Sein Oberkörper bewegt sich vor und zurück, und mit seiner Bewegung gerät er immer wieder aus dem framing der Kamera. Diese Einstellung dauert 3 Sekunden.*

**Abb.2**



*Nach dem Schnitt ist eine Großaufnahme des Bauchs des Mannes von der Seite zu sehen. Man sieht, wie sich die Bauchmuskeln mit der nun langsamen Bewegung mit bewegen. (Abb. 2) Nach 5 Sekunden gibt es einen Schnitt. Eine Großaufnahme von Händen, die ein Messer langsam über Holz streichen.(Abb.3) Die Einstellung ist von oben gefilmt und dauert 6 Sekunden. Beide Einstellungen sind ohne Ton.*

**Abb.3**



## **2.2 Re-Assemblage als Wieder-Zusammensetzung**

Dies sind die ersten Sekunden von REASSEMBLAGE. "REASSEMBLAGE" heißt soviel wie 'Wieder-versammlung', 'Zusammensetzung', und schon in den ersten Sekunden des Films wird deutlich, inwiefern der Titel Programm ist. Die Register der filmischen Signifikation werden einzeln eingeführt und zunächst so auseinander genommen, dass man auf ihre Montage, ihre Wieder-Zusammensetzung, auf das 'Re-assemblage' aufmerksam wird.

Dass mit dem Einblenden des Filmtitels kein Ton zu hören ist, ist noch nicht sehr ungewöhnlich. Irritationen löst erst das folgende Schwarzbild aus, bei dem nur ein Ton zu hören, aber nichts zu sehen ist, und das immerhin für 40 Sekunden. Gemes-

sen an den allgemein sehr kurzen Einstellungen des Films von wenigen Sekunden ist dies eine extrem lange Einstellung, die die ZuschauerInnen im Unklaren lässt darüber, ob es sich hier nicht um eine technische Störung handelt.<sup>312</sup>

Auch der Einsatz der ersten Einstellung nach dem Schwarzbild wirkt nicht wirklich normalisierend: nun 'fehlt' scheinbar der Ton. Es ist weder Musik zu hören wie zuvor, noch ein O-Ton. Das Unterlegen eines Bildes mit einer 'Athmo', die zumindest der Synchronon zu sein scheint, kann mit der Entwicklung der tragbaren Kamera, die den Ton direkt aufnehmen kann und dem darauf basierenden *cinéma vérité* bzw. *cinéma direct* als eine Konvention speziell für den ethnographischen Film betrachtet werden. Im Zusammenhang mit der im vorhergehenden Abschnitt deutlich gewordenen Emphase für die Stimmen der Gefilmten verwundert das nicht: mit dem Synchronon ist das Medium in der Lage, eine Illusion der ganzheitlichen Repräsentation schaffen. Heider schreibt: "Ethnographically, synchronous sound is always desirable because of the ways in which it reinforces the visual image."<sup>313</sup>

Selbst wenn das *cinéma vérité* nicht als Garant für eine 'unmittelbar' transportierte Wirklichkeit intendiert war, bedeutete es für den ethnographischen Film eine Art 'Authentizitätsschub':<sup>314</sup> es wurde weniger am Material manipuliert, es konnte 'einfach' und direkt in Bild und Ton das aufgenommen werden, was sich vor der Kamera ereignet. Damit verbunden ist auch eine 'Authentizitätsdoktrin': ethnographische Filme mussten fortan, um der größeren Authentizität willen, mit Synchronon aufgenommen sein, und die leicht verwackelte Handkamera ist mittlerweile zu einem Stilmittel geworden, das in postmodernen Filmproduktionen eingesetzt wird, um den damit verbundenen Eindruck von Authentizität zu ironisieren.<sup>315</sup> Letzteres kann nur deswegen gelingen, weil die Handkamera lange Zeit tatsächlich als Authentizitätsmerkmal funktioniert hat.

Mit dem Beginn von REASSEMBLAGE wird der Synchronon buchstäblich auseinandergenommen. Bild und Ton, so wird hier deutlich, sind immer durch das Medium

---

<sup>312</sup> Ein Irritation löste der Beginn von REASSEMBLAGE beispielsweise bei den Technikern an der Universität Konstanz aus, die bei einer Vorführung des Films am 8. November 1999 für das Funktionieren des Vorführgeräts zuständig waren. Zunächst gingen sie davon aus, dass die Tonspur nicht funktioniert, dann davon, dass es sich um eine Bildstörung handele.

<sup>313</sup> Heider, *Ethnographic Film* 1976, S. 69.

<sup>314</sup> vgl. Eva Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim/Zürich/New York 1988, S. 125ff.

<sup>315</sup> vgl. James Monaco, *Film verstehen*, Reinbek b. Hamburg 1991, S. 91.



Film künstlich/technisch zusammengebracht. Mit dem Authentizitätsanspruch, der mit dem Einsatz von Synchronon verbunden ist, wird damit gebrochen.

Der zweite Teil des Filmtitels ("From the Firelight to the Screen") lässt vermuten, dass uns eine Art Entwicklungsgeschichte erzählt wird: vom Feuer zur Leinwand, was eine evolutionistische Geschichte des Fortschritts vom 'Primitiven' (Feuer) zum 'Zivilisierten' (Film, Technik) aufruft.

Das erste Bild scheint dann unvollständig. Nicht nur, weil ihm kein Ton unterlegt ist, sondern auch weil der Mann mit seiner Bewegung immer wieder aus dem Bild gerät, und weil wir gar nicht erkennen können, was genau er macht.

### ***2.3 Dissoziierung von Kontinuität und Verweigerung von Ganzheiten***

Wir sehen insgesamt drei aufeinander folgende verschiedene Einstellungen auf den Mann, schnell geschnittene *jump cuts*, die die Kontinuität einer Handlung unterbrechen und keinen fließenden, ineinander greifenden Übergang zwischen den unterschiedlichen Perspektiven schaffen.

*Jump cuts* werden von Heider in seiner Auflistung der Attribute für mehr oder weniger 'ethnographicness' schon in den basalen technischen Anforderungen als Fehler vorgestellt.

Another kind of error in ethnographic films is film breaks, or jump cuts, where a central section of a shot is lost and the two ends are spliced together, giving the effect of an awkward jump in the action.<sup>316</sup>

Er fügt nach einer Aufzählung der Möglichkeiten, *jump cuts* zu vermeiden, hinzu: "All these errors are unintentional in the sense that they are not desired effects."<sup>317</sup>

Davon kann in REASSEMBLAGE gerade nicht ausgegangen werden. In dieser Sequenz soll kein filmischer Fehler vertuscht werden, sondern diese Schnitte sind bewusst eingesetzt, um genau diejenigen Effekte zu erzielen, die Heider normativ für den ethnographischen Film ausschließt: Dissoziierung einer Handlung, eine Diskontinuität erzeugen, die Handlung unvollständig erscheinen lassen. In diesem Sinne sind *jump cuts* in dem gesamten Film häufig zu sehen.

In keiner der Einstellungen lässt sich darüber hinaus erkennen, was der Mann eigentlich herstellt, in keiner ist er vollständig im Bild. Er wird auch nicht 'eingeführt' nach traditionellen Regeln eines ethnographischen Films, in dem uns gezeigt werden soll,

---

<sup>316</sup> Heider, *Ethnographic Film* 1976, S. 49.

<sup>317</sup> ebd.

wie eine bestimmte Ethnie bestimmte Gegenstände herstellt. Es ist kein Beginn seiner Tätigkeit gezeigt, auch wird uns kein Endprodukt präsentiert werden, noch gibt es eine Erläuterung dazu, was hier passiert.

Damit werden gleich mehrere Regeln für ethnographische Filme gebrochen; es gibt etwa keine erste Übersichtsaufnahme als *establishing shot*, die das spezifische Geschehen in einen Kontext einbettet, wie es z.B. das IWF lange gefordert hat. Auch Heider hält eine Kontextualisierung von individuellem Verhalten im ethnographischen Film für unabdingbar und stellt dies in den Zusammenhang eines 'Grundprinzips' der Anthropologie, nämlich des "holism":

There are some basic anthropological principles, or corollaries of the principle of holism, which are directly pertinent to the problems of ethnographic film. They have to do with contextualization of behavior and what we can call whole people, whole bodies, and whole acts.<sup>318</sup>

Eine Kontextualisierung von Ereignissen und Handlungen stellt sich Heider sowohl in Hinsicht auf kulturelle Aspekte als auch in Hinblick auf räumliche, zeitliche, landschaftliche etc. *settings* vor. Aber ebenso sollen die Körper als ganze repräsentiert werden. Das filmische Stilmittel der *close-ups* wird von ihm entsprechend kritisch beurteilt.

There are countless examples in ethnographic films where the camera moves in on faces (or isolates other body parts) and prevents us from seeing what is happening in the rest of the body.<sup>319</sup>

Die Einstellung hindert uns zu sehen: Heiders Formulierung macht deutlich, dass der Fokus ethnologisch fundierten Films darauf gerichtet sein soll, *alles* zu sehen. Sein Ansatz basiert auf dem Vorrang des Visuellen und auf der Vorstellung, mit vollständigen Bildern vollständigen Einblick und Überblick gewährleisten zu können; ein vollständiges Bild einer Kultur, einer Institution, einer Person, eines Körpers, einer Handlung. Denn am Ende geht es immer um eine Generalisierung, um das große Ganze und die Gesamtheit: "However, the strategy of ethnography is to begin with the data of specific behavior and to move to the cultural generalization."<sup>320</sup>

Darüber hinaus lässt sich die positivistische Idee Regnaults vom Film als Aufzeichnungsmittel zur Analyse von Körperbewegungen wiederentdecken. Während sich Regnault für 'rassistische' Merkmale interessiert, spricht Heider von kulturellen Differenzen, von einer "cultural significance of movement".<sup>321</sup>

---

<sup>318</sup> ebd., S. 75.

<sup>319</sup> ebd., S. 78.

<sup>320</sup> ebd., S. 88.

<sup>321</sup> ebd., S. 78.

Der eine wie der andere setzt voraus, dass von einzelnen, medial aufgezeichneten Handlungen und Bewegungsabläufen abstrahiert und verallgemeinert, ein – 'rassischer' oder kultureller – Typus erschlossen werden könne. Eine individuelle Bewegung ist in ihrer Spezifik und ihrer Differenz von anderen individuellen Bewegungen in diesem Sinne gar nicht wichtig. Die Grundlagen für eine solche Vorgehensweise sind visuell und nicht-visuell zugleich. Wie Heider anmerkt, soll die mediale Aufzeichnung eine visuelle Vollständigkeit garantieren und 'alles' sichtbar machen. Das Allgemeine, um das es letztendlich aber gehen soll, ist niemals sichtbar, sondern nur in der Abstraktion vom einzelnen Phänomen zu erschließen, so dass das, was man eigentlich vor Augen hat – nämlich die Aufzeichnung eines individuellen Vorgangs, eines individuellen Körpers etc. – in der Abstraktion zu verschwinden hat. Mit Johannes Fabians Begriff kann dieses Vorgehen als 'Visualismus' bezeichnet werden.<sup>322</sup> Diese Form der Abstraktion ist, wie schon im ersten Kapitel deutlich wurde, ein Spezifikum der Schriftkultur und wird bereits von Malinowski als basale Strategie der modernen Ethnographie in seinen methodischen Bemerkungen postuliert. Auch wenn Heider sich mit seinen Prinzipien der "whole people, whole bodies, and whole acts" auf das Medium Film bezieht, legt er eine durch die logischen Implikationen des Schriftmediums bestimmte Gebrauchsweise zugrunde.

Schon in den ersten Bildern und im weiteren Verlauf von REASSEMBLAGE wird immer wieder deutlich, dass ein Einblick und Überblick verweigert werden. Die Illusion, wir könnten 'alles' sehen, wird buchstäblich auseinander genommen, und die Möglichkeit, von dem Gesehenen zu abstrahieren, zerstört. Die verschiedenen Perspektiven auf den schnitzenden Mann sind im konventionellen Sinne – eines ethnographischen Films – unvollständig: es gibt keine Informationen über das *setting* und die Tätigkeit des Mannes, ebenso wie der Mann selbst nie vollständig im Bild ist.

Auch nimmt keine autoritative, allwissende Kommentirstimme die ZuschauerInnen an die Hand und erklärt, wie sie zu verstehen hätten, was sie sehen.

Ein Ethnograph muß immer sowohl 'Zeigen' als auch 'Erklären'. [...] Im Idealfall gelingt es einem Film, den Zuschauer Schritt für Schritt in das Leben einer fremden Gesellschaft einzuführen, ohne dabei jemals eine anhaltende Desorientierung hervorzurufen.<sup>323</sup>

---

<sup>322</sup> vgl. dazu Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology makes its Object*, New York 1983, insbesondere Chapter IV: "The Other and the Eye: Time and the Rhetoric of Vision", 105ff.

<sup>323</sup> Ivo Strecker, "Deixis und die nichtprivilegierte Kamera" in: Rolf Husman (Hrsg.), *Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde*, Emsdetten 1987, S. 42.

#### ***2.4 Dezentrierung des beobachtenden Blicks***

Dies ist ganz offensichtlich nicht das Anliegen von REASSEMBLAGE, wird hier doch gerade der sichere Standpunkt, von dem aus man sich langsam einem 'Objekt' nähern könnte, aufgelöst in verschiedene Perspektiven, die sich keiner Exposition schulden. Eher lässt sich eine Desorientierung als filmisches Verfahren ausmachen. Es wird kein 'Wissen' vermittelt, nichts wird erklärt, es gibt keine 'Entwicklung', bei der man den Eindruck vermittelt bekommt, "Schritt für Schritt" einem 'Objekt' näherzukommen und es zu verstehen. Nichts erklärt sich selbst, nichts ist evident – auch nicht für den Kamerablick, der eher etwas zu entdecken scheint, als ihm in einer gesicherten Beziehung von Subjekt und Objekt gegenüberzustehen.

Wird also auf der einen Seite das 'Objekt' des Kamerablicks unvollständig und jenseits eines ethnographischen Beobachtungsparadigmas gezeigt, löst sich auf der anderen Seite ebenso der 'subjektive' Blick auf: der Blick eines stabilen und in Zeit und Raum gleichbleibenden Subjekts wird fragmentiert und räumlich aufgefächert. Diese fast 'kubistische' Art, etwas zu filmen<sup>324</sup> lässt sich so als Dezentrierung des Subjekts einer abendländischen Wissenschaft verstehen. Das einheitliche, sich selbst gleiche, mit sich selbst identische Subjekt, das einen Ort einnimmt, von dem aus es etwas beobachten und über etwas sprechen kann, zerfällt in den verschiedenen Kameraperspektiven.

Hier wird deutlich, dass es den unabhängigen – auch vom Text bzw. Film und seinem Entstehungsprozess unabhängigen – Beobachterstandpunkt eines autonomen, selbstpräsenten, einheitlichen Subjekts nicht gibt.

In den ersten Minuten von REASSEMBLAGE lassen sich entsprechend filmische Verfahrensweisen ausmachen, die das Element der 'Beobachtung' in der Konstitution des 'Feldes' dekonstruieren. Ohne eine gesicherte Subjekt-Objekt-Beziehung im Dispositiv des Kamerablicks ist die Anordnung des Beobachtungsparadigmas gestört.

---

<sup>324</sup> vgl. Peter Braun, "...Neither in names nor in frames..." Zum Konzept des Intervalls bei Trinh T. Minh-ha", in: Stefan Rieger/Schamma Schahadat/Manfred Weinberg (Hrsg.), *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*, Tübingen 1999, S. 201-216, hier: S. 212.

## 2.5 Reflexives Filmen als Verunsicherung von 'Objektivität' wie 'Subjektivität'

Die ungewöhnlichen Einstellungen und Bildausschnitte sowie die *jump cuts* lenken, ähnlich wie das Auseinandernehmen von Bild und Ton, die Aufmerksamkeit auf den Prozess des Filmens selbst. Sie können als Stilmittel für ein reflexives Filmen bezeichnet werden, die auf den Produktionsprozess und den Kamerablick zurückverweisen und damit die Objektkonstitution durch das Medium sichtbar machen. Auch die Evidenz des subjektiven Blicks, die etwa Jean Rouch für sich beansprucht, oder die Autorität der beobachtenden Kamera David MacDougalls zerfällt somit in den selbstreflexiven fragmentarischen Perspektiven: Während Rouch mit seinem subjektiven Blick versichern will "This is *what* I saw"<sup>325</sup>, ist das 'Was' in REASSEMBLAGE keinesfalls gesichert. Trinh's filmische Verfahrensweise macht vielmehr deutlich, *wie* gesehen wird und welche Rolle das Medium spielt, um das 'Was' zu konstituieren. MacDougalls oder Ivo Strecker's Plädoyer für den subjektiven, nicht-privilegierten Kamerastil, um den ZuschauerInnen die Möglichkeit zu geben, sich in die Situation zu versetzen, 'dort' zu sein, wird ebenfalls unterlaufen. Es geht nicht darum, für die "Betrachter [...] die Möglichkeit" zu schaffen, "ihr 'ich' nach jenem Gehöft in Südäthiopien zu versetzen"<sup>326</sup> oder "dem Zuschauer [...] den Eindruck [zu] vermitteln, er befinde sich in einer Jie-Siedlung."<sup>327</sup> Peter Braun bemerkt:

Der Film erscheint von Anfang an als eine Textur: Es öffnet sich kein Fenster nach Afrika, sondern, worauf bereits der Titel verweist, Bilder, Stimmen, Geräusche, Musik und ein Kommentar werden so projiziert, wie sie am Schneidetisch zusammengesetzt worden sind.<sup>328</sup>

Die Frage nach dem 'Was' und die Unsicherheit über den 'Gegenstand' des Films wird im Kommentar von REASSEMBLAGE selbst thematisiert: "A film about what? my friends ask./ A film about Senegal; but what in Senegal?"<sup>329</sup> sagt die Kommentirstimme, von Trinh selbst gesprochen.

### Ausschnitt 2: 00:01:14 – 00:01:39

*Ein Kind ist im Vordergrund, rechts von der Bildmitte zu sehen; neben ihm andere Kinder. Es sieht nicht in die Kamera, sondern nach links aus dem Bild heraus, sagt*

---

<sup>325</sup> "Jean Rouch im Interview mit Roy Levin", in: Roy Levin, *Documentary Explorations. 15 Interviews with filmmakers*, New York 1971, S. 135 (Hervorhebung S.K.).

<sup>326</sup> Strecker, "Deixis oder die nichtprivilegierte Kamera" 1987, S. 44.

<sup>327</sup> David MacDougall, "Ein nichtprivilegiertes Kamerastil", in: Margarete Friedrich et al., *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, München 1984, S. 73-83, hier: S. 74.

<sup>328</sup> Braun, "Neither in Names nor in Frames" 1999, S. 211.

*etwas und fasst sich in die Haare. Es ist aber noch immer kein Ton zu hören. Schnitt nach 2 Sekunden. Nun gibt es einen sehr kurzen Zwischenschnitt von dem Mann, der am Boden sitzt und Holz bearbeitet aus der vorhergehenden Einstellung.*

*In der gleichen Kameraperspektive wie im ersten Bild des Films sieht man in zwei Einstellungen, wie er mit einem sehr großen Messer eine schnelle Bewegung über Holz macht: (Abb.4)*

*In der Bewegung gibt es einen Schnitt. **Abb. 4***

*Dann ist wiederum das Kind zu sehen für 1 Sekunde. Nach dem Schnitt sieht man einen alten Mann, links von der Bildmitte, sitzend, halbnah aufgenommen. Er schaut nach rechts aus dem Bild und scheint damit den Blick des Kindes zu erwidern. Dann wendet er*



*seinen Blick nach unten. Schnitt. Der gleiche Mann ist in einem anderen Fokus zu sehen. Sein Gesicht ist oberhalb des Mundes nicht im Bild. Nun hat er eine Pfeife im Mund und ein Messer in der Hand. Schnitt nach 2 Sekunden. Wieder ist der alte Mann im Profil mit Pfeife zu sehen, der Kopf ist hier ganz im Bild. Der Kommentar setzt ein: "Scarcely twenty years were enough to make". Zur nächsten Einstellung, (Abb. 5) zu der überblendet wird und in der ein Feuer im Busch zu sehen ist, ist zu hören: "two billion people define themselves".*

**Abb. 5**



*Nach 3 Sekunden gibt es einen Schnitt. Man sieht einen Weg in der Totalen, gesäumt von Holzstäben, den eine Frau entlang geht. Sie trägt etwas auf dem Kopf und entfernt sich von der Kamera. Der Kommentar fährt fort: "as underdeveloped". Schnitt nach 3 Sekunden. Nun ist wieder der gesäumte Weg in anderer Perspektive im Bild; die Kamera ist um 180° gedreht und filmt den Weg in die entgegengesetzte Richtung. Vier Kinder laufen umher. Diese Einstellung dauert 1 Sekunde. Nach dem Schnitt ist wieder der Weg in der ersten Perspektive zu sehen. Zwei Kinder laufen auf die Kamera zu. Dabei setzt erneut der Kommentar ein: "I do not intend to speak about". Schnitt. Der Weg ist erneut in der entgegengesetz-*

---

<sup>329</sup> Trinh T. Minh-ha, "REASSEMBLAGE. Filmscript", in: dies. 1992, S. 95-105, hier: S. 96.

ten Richtung im Bild. Die vier Kinder laufen ebenfalls auf die Kamera zu. Der Kommentar: "Just speak nearby".

Nach "nearby" gibt es einen Schnitt: Die Einstellung bleibt die gleiche, nur die Kinder sind plötzlich aus dem Bild verschwunden, statt dessen geht eine Frau den Weg entlang auf die Kamera zu, auch sie trägt etwas auf dem Kopf. (Abb.6) Dazu setzt wieder die Trommelmusik ein.



Abb.6

## ***2.6 Konstruktion von Narrationen als Fiktionalisierungseffekt***

Das Kind, das im Bild auftaucht, ist zwar zu sehen, nicht aber zu hören, obwohl man sehen kann, dass es etwas sagt. Nach der Eingangssequenz kann man an dieser Stelle sehen, dass Bild und Ton als voneinander getrennte Bedeutungsebenen behandelt werden und mit Konventionen des ethnographischen Films gebrochen wird. Nachdem in Kapitel II die Emphase für die Stimmen herausgearbeitet wurde, welche die Fragen der Übersetzung von individuellen Aussagen der Gefilmten in ethnographischen Filmen begleitet, dürfte die Provokation deutlich sein, die die 'Stimmlosigkeit' des Kindes darstellt. Der fehlende Ton kann in diesem Zusammenhang als ein Verweis darauf verstanden werden, dass die Autorität des 'Stimme gebens' in jedem Fall bei der Filmemacherin liegt, auch wenn im Namen eines – gegenüber der Schrift – vermeintlich 'demokratischeren' Mediums die Vorstellung kultiviert wird, der Film gebe den 'Ethnographierten' ihre "volle Autorität" wieder, wie Ivo Strecker es formuliert.<sup>330</sup>

Nun erscheint sehr kurz wieder der sitzende Mann, der diesmal eine sehr schnelle Bewegung macht. Das Einfügen dieses Bildes erzeugt eher einen Rhythmus, als dass sich eine inhaltliche Verbindung zu dem vorherigen und nachfolgenden Bild herstellen ließe, in dem wieder das Kind zu sehen ist. Mit der nächsten Einstellung, mit einem alten Mann im Bild, wird allerdings eine Verbindung suggeriert. Der Mann

---

<sup>330</sup> vgl. diese Arbeit Kapitel II.

scheint dadurch dass er nach rechts aus dem Bild sieht, während das Kind zuvor nach links aus dem Bild gesehen hat, den Blick des Kindes zu erwidern. Die Bilder werden hier so montiert, dass sie zusammenzuhängen scheinen und eine – sehr kurze – Narration erzeugen.

Fiktionale Filme heißen im Englischen nicht zufällig auch *narrative films* im Gegensatz zu dokumentarischen Filmen, den *documentaries*. Die Begrifflichkeit verdeutlicht die Annahme, dass die Konstruktion einer Erzählung fiktionalisiere, während im dokumentarischen Film das gefilmt werde, was man vorfindet: es erzählen zwar auch dokumentarische Filme Geschichten, aber scheinbar nur solche, die 'schon da' sind, und die nicht durch den Film erst hergestellt werden.

Dadurch, dass in REASSEMBLAGE keine Geschichte im klassischen Sinne erzählt wird, dass man keinen plot ausmachen kann, fällt eine Sequenz wie diese mit dem Kind und dem alten Mann durch ihre Herstellung einer – wenn auch sehr kurzen – Narration auf. Auch dokumentarische und ethnographische Filme erzeugen bzw. erfinden erst die Narrationen, die sie zeigen.

Dass dieser Sachverhalt für ethnographische Filme nicht unproblematisch ist, erweist sich z.B. in der Diskussion um John Marshalls Film THE HUNTERS, von dem bereits die Rede war. Marshalls Film wird zwar in erster Linie dafür kritisiert, dass Vorgänge, die im Film gezeigt werden, sich tatsächlich anders ereignet haben – wie das Erlegen der Giraffe, die 'in Wirklichkeit' anders getötet wurde –, aber diese Kritik hängt enger mit der filmischen 'Manipulation' der Realität durch die Konstruktion einer Narration zusammen, als manche Theoretiker des ethnographischen Films erkennen wollen.

So erscheint etwa der Gang eines alten Mannes, der in Robert Gardners FOREST OF BLISS (USA 1985) in Benares des morgens durch die Stadt zum Fluss hinuntersteigt, als eine kontinuierliche Handlung, die von der Kamera von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende verfolgt wird. Die Schnitte innerhalb der Handlung beinhalten Perspektivwechsel auf den Gang des Mannes, aber keine Infragestellung der zeitlichen Aufeinanderfolge der einzelnen Einstellungen. Diese wechselnden Perspektiven auf das Geschehen sind dagegen natürlich nur möglich, weil Gardner den Mann an vielen verschiedenen Tagen begleitet und gefilmt hat und für den Film Einstellungen zusam-



mengeschnitten hat, die zeitlich nicht zwangsläufig aufeinander folgen. Der Film vermittelt dagegen am Ende den Eindruck zeitlicher Kontinuität.

Auf der einen Seite lässt sich argumentieren, dass Gardner die vorfilmische Realität ja nicht manipuliert habe: etwa wurde der alte Mann nicht allein für den Film die Treppen hinunter geschickt. So gesehen hat aber auch Marshall die vorfilmische Realität nicht manipuliert; er zeigt nur Bilder verschiedener Jagden und verschiedener Giraffen und montiert sie zu einer kohärenten Erzählung. Nichts anderes tut Gardner: Verschiedene Gänge des alten Mannes zum Fluss an verschiedenen Tagen werden zu einem einzigen zusammengeschnitten. Die 'Manipulation' und Fiktionalisierung liegt also hier wie dort letztlich in der Konstruktion einer Narration, ohne dass dies im Falle eines Films wie *FOREST OF BLISS* problematisiert würde. Auch ethnographische Filmemacher, sobald sie Geschichten erzählen, kommen gar nicht umhin zu 'fiktionalisieren'. Aufgrund der Prämisse, im ethnographischen Film das zu zeigen, was 'schon da' ist und dies so realitätsgetreu wie möglich abzubilden bzw. es dem taxidermischen Prinzip folgend zu konservieren, wird dieser Umstand aber nicht thematisiert.

Das Kind und der alte Mann in *REASSEMBLAGE* könnten in einer Beziehung zueinander stehen oder auch nicht; durch die Schnitttechnik wird jedoch der Eindruck erzeugt, es gebe eine – sehr kurze – Geschichte, die beide verbindet. Durch die fehlende 'große' Erzählung in *REASSEMBLAGE*, die den gesamten Film in eine Narration einbinden würde, werden ähnlich kleine 'Geschichten' wie diese erst wahrnehmbar und lenken die Aufmerksamkeit auf die filmische Konstruktion von Narrationen.

Auch auf dem Weg spielt sich eine kleine, offen bleibende Erzählung ab. Wir sehen einen Weg, auf dem Kinder spielen und umherlaufen, auf dem eine Frau entlang geht, die etwas auf dem Kopf trägt. Der gleiche Weg ist in verschiedenen Perspektiven aufgenommen, mit unterschiedlichen Menschen, die von irgendwoher kommen und irgendwohin gehen – man weiß aber nicht, woher oder wohin.

Der Film richtet sich ebensowenig auf ein Ziel, wie dieser Weg und wie die Bewegung der Menschen zielgerichtet sind. Der Frau mit der Last auf dem Kopf etwa wird nicht gefolgt, bis sie dort angekommen ist, wo sie hinwill, sondern wir sehen nur einen Teil ihres Gangs.

Die Kinder werden durch das Filmen des Weges von zwei entgegengesetzten Seiten in einer klassischen Schuss-Gegenschuss-Technik in Beziehung zueinander gesetzt.

Es sieht so aus, als liefen sie nicht nur auf die Kamera, sondern auch aufeinander zu. Mit dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren werden nicht nur in Spielfilmen Geschichten erzählt. Wir kennen diese Einstellungen sehr gut: ein Sprecher wird gezeigt, dann wird auf sein 'Gegenüber' geschnitten. Die Geschichte, die mit diesem Verfahren in dieser Sequenz von REASSEMBLAGE begonnen wird, findet allerdings ein ungewöhnliches Ende. Durch einen Schnitt verschwinden die Kinder plötzlich aus dem Bild, und es ist wieder eine Frau zu sehen. Damit gibt es einen Sprung in der Zeit, wenn auch nicht im Raum, denn die Einstellung auf den Weg bleibt genau die gleiche. Auch diese 'Geschichte' wird also nicht zu Ende erzählt, kommt zu keinem Ende, sondern verschwindet einfach, vor unseren Augen. Eine räumlich-zeitliche Kohärenz wird hier ebenso auseinander genommen und wieder zusammengesetzt wie Bild, Ton und Musik.

### ***2.7 Das offene Leitmotiv des Feuers***

Die folgende Überblendung zu dem Feuer im Busch findet keine inhaltliche Erklärung. Es bleibt offen, wie sie mit den vorhergehenden Bildern und dem Kommentar in Verbindung gebracht werden kann. Auch ist nicht klar, um was für eine Art von Feuer es sich hier handelt, ob es etwa eine Brandrodung oder ein zerstörendes Buschfeuer ist. Zumindest kommt hier das Feuer ins Bild, das im Untertitel – "From the Firelight to the Screen" – genannt wird. Es kann ein Bezug hergestellt werden zu dem Kommentar, der die Bilder begleitet und in dem gesagt wird, dass zwanzig Jahre genügt haben, damit sich 2 Billionen Menschen<sup>331</sup> selbst als unterentwickelt definieren. Der Primitivismus, mit dem im Untertitel das Feuer konnotiert scheint, wird durch den Kommentar als etwas von Außen auf die Menschen projiziertes dargestellt, das sie in ihr Selbstbild integriert haben. Die Bilder, die REASSEMBLAGE von diesen 'unterentwickelten' Menschen liefert, sind allerdings ganz andere als diejenigen, die man gerade in den 80er Jahren so gut kannte: von verhungerten Kindern mit aufgeblähten Bäuchen, vom Elend und den primitivsten Lebensumständen.<sup>332</sup> Bis hierher hat man

---

<sup>331</sup> Da diese Zahl in keiner Weise realistisch ist, sich aber auch in keinem Interview ein Hinweis darauf findet, dass sich hier ein Fehler in den Kommentar eingeschlichen hat, kann diese Übertreibung nur dahingehend interpretiert werden, dass die Masse derjenigen Menschen betont werden soll, die als 'unterentwickelt' gelten bzw. sich selbst so definieren – oder es liegt ein Fehler vor, der bislang nicht bemerkt wurde.

<sup>332</sup> vgl. dazu ein imaginäres Filmbeispiel von Frank Heinemann: "Kinder mit nackten, vom Hunger aufgedunsenen Bäuchen; apathische dunkle Gesichter, von krankheitsbringenden Fliegen umsurrt; dürre Ochsener oder Maulesel, die urzeitliche Hakenpflüge ziehen. Dann Kontrast: die Kamera tastet

noch nichts davon gesehen, und den ganzen Film über wird man nichts davon sehen. Es wird ein ganz anderes Bild gezeichnet von Menschen – vor allem Frauen –, die ihre alltäglichen Arbeiten verrichten, von spielenden und nicht von verhungerten Kindern.

Das Feuer könnte also auf das Zerstörerische dieser Fremddefinition hinweisen, die zur Selbstdefinition geworden ist. Auf der anderen Seite ist das Feuer ein häufiger wiederkehrendes Motiv des Films; seine Bedeutung bleibt aber offen, oder auch jedesmal neu lesbar.

### **2.8 *Speaking about versus speaking nearby***

Der Weg, der dann ins Bild kommt, führt nirgendwo hin. Dies könnte sowohl ein Bild für die Ungewissheit der Zukunft jener Menschen sein, die sich als unterentwickelt definieren – nämlich Angehörige der sogenannten Dritten-Welt – oder auch für die Offenheit des Films selbst, wie auch Peter Braun bemerkt.<sup>333</sup> Der Kommentar bezieht sich hier jedenfalls auf den Film, auf das Filmen selbst: "I do not intend to speak about/ just speak nearby".<sup>334</sup> Diese Gegenüberstellung von zwei verschiedenen Arten des Sprechens ist zentral für Trinh's Arbeiten. In ihrem Aufsatz zu Trinh's drittem Film, SURNAME VIET GIVEN NAME NAM nennt Katherine Gracki das *speaking nearby* "an ethical mode of representation that some have even called Trinh's manifesto as a film maker."<sup>335</sup>

---

Hochhausfassaden an der hauptstädtischen Prachtavenue ab. Erneuter Wechsel: zurück ins Landesinnere. Da mühen sich einzelne Gutgesinnte ab. Der sozialkritische Priester, zerfallen mit seiner Kirche, die mit der dünnen Schicht der Herrschenden paktiert. Manchmal auch ein avantgardistischer Bischof. Im Jeep fährt er durch den Busch, nein, nicht in Amtstracht, sondern in Blue jeans, den Sombrero auf dem Kopf. Und dann nicht zu vergessen unsere deutschen Entwicklungshelfer. Zwar von mancherlei Misere, Fehlplanungen, Fehleinschätzungen geplagt, aber 'im ganzen' doch erfolgreich mit ihren Musterhospitälern, Musterschreinereien, Musterfarmen (endlich wird das Zuckerrohr in schönen geraden Reihen angepflanzt!). Unsere Mädchen und Jungen tragen etwas ab von den Hypotheken des Kolonialismus, an dem wir Deutsche bekanntlich nur unwesentlich beteiligt waren. Manche behaupten zwar das Gegenteil, auf jeden Fall aber: heute nehmen wir nichts mehr, heute bringen wir Reis und Milch. Braune und schwarze Kinderhände strecken sich nach den Schalen aus. Das bisher so ernste kleine braune Gesicht lächelt in Großaufnahme. Vielleicht folgt noch ein Sonnenuntergang, von exotischen Gitarrenklängen begleitet. Oder ein folkloristischer Tanz? Wippende nackte Brüste, aber streng sachlich abgelichtet auf gute alte Kulturfilmerart und deshalb auch tragbar für die Kirchenredaktion, die den Film verantwortet. ..." (zitiert nach: Werner Petermann, "Der entwicklungsbezogene Film oder die Mär vom Frosch der kein Prinz werden konnte", in: *Trickster* 18 [1990], S. 21).

<sup>333</sup> vgl. Braun, "Neither in Names nor in Frames", 1999

<sup>334</sup> Trinh, *Reassemblage. Filmscript* 1992, S. 96.

<sup>335</sup> Katherine Gracki, "True Lies: Staging the Ethnographic Interview in Trinh T. Minh-ha's SURNAME VIET GIVEN NAME NAM (1989)", in: *Pacific Coast Philology. Journal of the Pacific Ancient and Modern Language Association* 36 (2001), S. 48-63, hier: S. 58.

*Speaking about* bedeutet das Sprechen über etwas/jemanden, aber auch über es hinweg, über seinen Kopf hinweg, als sei die Person nicht anwesend, über die man spricht. Diese Art zu sprechen fällt z.B. in Malinowskis Einleitung zu den *Argonauts* auf, in der er sich direkt an seinen Leser wendet und zu ihm über die Eingeborenen spricht, womit er als Subjekt der Rede eine autoritative Komplizenschaft eingeht mit seinen LeserInnen und sich von seinen 'Objekten' der Rede distanziert.<sup>336</sup> Es ist vor allem das wissenschaftliche und insbesondere das ethnographische 'Sprechen über', das durch Trinh Gegenüberstellung problematisiert wird; ein Sprechen, das dem Sprecher/der Sprecherin den Platz des Subjekts zuweist, dem, worüber man spricht, den Platz des – schweigenden – Objekts. Dieses Schweigen des Objekts kann durchaus beredt sein, d. h. die Menschen, über die ethnographische Filme gemacht werden, kommen durchaus zu Wort. Aber die Position des Wissens, von der aus allgemeine und erklärende Aussagen gemacht werden, bleibt besetzt von der westlichen Wissenschaft und den Subjekten, die im Namen dieser Wissenschaft sprechen und Erkenntnisse sammeln können – also auch von denjenigen, die einen Film machen über eine Ethnie/eine 'fremde' Kultur.

Die persönliche Erfahrung Trinh scheint mir in diesem Zusammenhang ein wichtiger Bezugspunkt zu sein, um die Unterscheidung von *speaking about* und *speaking nearby* greifbarer zu machen. Am Beispiel der Technik, mit der in *REASSEMBLAGE* in *jump cuts* etwas von verschiedenen Standpunkten, von verschiedenen Distanzen aus mit der Kamera in den Blick genommen wird, zeigt sich eine Form der praktischen Umsetzung des *speaking nearby* mittels filmischer Verfahrensweisen. Diese Technik kann mit einem 'hybriden Ort' bzw. mit dem hybriden Ort Trinh selbst in Verbindung gebracht werden. "[S]aying at least two, three things at a time"<sup>337</sup> ist Trinh zufolge der Anspruch, der an Angehörige marginalisierter Gruppen in einer komplexen postkolonialen Realität gestellt wird. Die Position, die eingenommen wird, ist dementsprechend in sich different und fordert mehrere Perspektiven zur gleichen Zeit. Diesen hybriden Ort würde ich auch in Bezug auf Trinh selbst als einen sehr persönlichen und sehr politischen zugleich charakterisieren: ein Sprachort, der durchkreuzt ist von den unterschiedlichen Einwirkungen verschiedener Kulturen auf einen Kör-

---

<sup>336</sup> vgl. Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, London/New York 1960 [1922], S. 4ff.

<sup>337</sup> Trinh, "From a Hybrid Place. Interview with Judith Mayne" 1992, S. 140.

per, auf eine Identität, und der keine 'Rückkehr' zu einer 'authentischen' kulturellen Identität erlaubt, der es aber zugleich auch ermöglicht, verschiedene Perspektiven, verschiedene Identitäten zur gleichen Zeit einzunehmen.<sup>338</sup>

Auf der einen Seite kann Trinh für das Filmen in Afrika eine sehr persönliche Erfahrung, nämlich die Kolonialisierung Vietnams durch Frankreich, als Ausgangspunkt angeben: "these films are also strongly motivated by an experience that I lived through in formerly colonized Vietnam and that I clearly recognized, shared and re-lived in Africa."<sup>339</sup>

So gibt es einen Ausgangspunkt der Gemeinsamkeit "as a member of the general cultural zone and non-aligned bloc of countries known as the Third World"<sup>340</sup>, der aber auf der anderen Seite nicht gleichzeitig einen Endpunkt bedeutet, *einen* Standpunkt, *eine* Perspektive – dass man als Frau aus der 'Dritten-Welt' 'Dritte-Welt-Frauen' filmt und daher eine 'reine' *Insider*-Position einnehmen kann. Denn genauso wie etwa als Europäerin ist Trinh als Asiatin/Vietnamesin/Asian-American eine *outsiderin* in Bezug auf afrikanische Kulturen. Ihre Position als Filmende in Afrika bezeichnet sie daher in einem Interview als "outsider and as a 'hybrid insider'":

If it was odd, as an insider, to read about oneself being offered up as a cultural entity by experts writing on Vietnamese culture, it was unsettling to look at oneself and others from the standpoint of an outsider-insider in Senegal. The encounter with African cultures thus became a catalyst to think about questions of subjectivity and of power relations.<sup>341</sup>

An dieser Stelle scheint mir sehr deutlich zu werden, was mit der Verbindung des Persönlichen mit dem Politischen gemeint sein kann, die in Trinh's Arbeiten immer wieder im Mittelpunkt steht. Die Erfahrung, selbst das 'Objekt' eines Wissenschaftsdiskurses zu sein und über sich selbst als Person, als Individuum von einer vermeintlichen Wissens-Position zu erfahren, wie man selbst als "... (Vietnamesin, Afrikanerin, Angehörige einer Minderheit...) 'ist' (denkt, fühlt, handelt etc.), wie man in Kategorien eingeordnet, in Zusammenhänge gestellt wird und wie allgemeingültige Aussagen über einen selbst getroffen werden, ist ein Ausgangspunkt für das Filmen 'fremder' Kulturen, der sich von dem der meisten 'westlichen' EthnographInnen unterscheidet.

---

<sup>338</sup> vgl. Trinh, "Questioning Truth and Fact. Interview with Harriet Hirshorn" 1992, S. 184.

<sup>339</sup> ebd. S. 182.

<sup>340</sup> ebd.

<sup>341</sup> Trinh T. Minh-ha, "Jumping into the Void. Interview with Bérénice Reynaud", in: dies., *Cinema Interval*, London/New York 1999, S. 51-73, hier: S. 55.

Auch die Beschränkungen, die der viel beachteten indigenen Medienproduktion im Bereich des ethnographischen Films unausgesprochen auferlegt sind, wie in Kapitel II deutlich wurde, übertritt Trinh dadurch, dass sie in Afrika filmt. Sie bleibt als Frau aus der sogenannten Dritten-Welt nicht bei ihrer 'eigenen' Kultur. Wenn James Clifford in seiner Kritik des Feldbegriffs in der Ethnographie mit David Scott feststellt: "the postcolonial stays home or else goes West"<sup>342</sup>, verdeutlicht dies die Grenzüberschreitung, die Trinhs Filme zum Anfang der 80er Jahre bedeutet haben und immer noch bedeuten.

Die Festlegung auf die Identität einer 'Dritte-Welt'-Frau würde aber wiederum Grenzziehungen ermöglichen, eine Kategorie aufrufen, die einen einzigen Standpunkt impliziert und nicht zuletzt den Film definieren als "A Special Third World Women Issue", was ihn in marginalisierte Gebiete aus- bzw. eingrenzbar machen würde: "The policy of 'seperate development' means that we may all bloom in our garden. It also means that i am tolerated in my difference as long as i conform with the established rules."<sup>343</sup>

Mit diesem Rückgriff auf Trinh's persönlichen Hintergrund und Interview-Aussagen von ihr soll nicht gezeigt werden, dass ihre Biographie oder ihre eigenen Kommentare zu den Filmen die letzte Interpretationsinstanz für die filmische Arbeit seien. Es scheint mir aber wichtig, deutlich zu machen, dass die Stilmittel, die eingesetzt werden, in diesem Zusammenhang sehr persönlich motiviert sind und *zugleich* einen politischen und theoretischen Hintergrund haben. Oder anders: Trinh's Biographie ist Teil des politischen und theoretischen Zusammenhanges, in den ihre Filme gestellt werden müssen.

Die Vervielfältigung der Perspektiven auf Menschen und Handlungen sind eine Verfahrensweise, den 'subjektiven Blick' als einen in sich selbst differenten auszustellen und damit auch dem 'Objekt' einen nicht eindeutig fassbaren Ort zuzuweisen, es mit der Kamera eher zu umkreisen, sich im anzunähern, statt es 'einzufangen', wie es Malinowski in seiner Jagdmetaphorik beschreibt. Der persönliche/politische/ theoretische Hintergrund bedeutet ein Bewusstsein darüber, dass das *speaking about* ein

---

<sup>342</sup> James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, London/Cambridge, Mass. 1997, S. 80.

<sup>343</sup> Trinh T. Minh-ha: *Woman, Native, Other*, Bloomington/Indianapolis 1989, S. 87. Das dritte Kapitel des Buches ist betitelt mit "Difference: A Special Third World Women Issue" und hinterfragt nacheinander die Kategorien "Specialness", "Third World" und "Woman" im Zusammenhang mit Diffe-

Machtverhältnis zwischen Ethnographin und Ethnographierten impliziert, das in den Repräsentationsverfahren liegt, und das nicht zuletzt in der *Writing Culture*-Debatte auch innerhalb der Anthropologie verstärkt ins Blickfeld gerückt ist.

Trinh beschreibt das *speaking nearby* als ein Sprechen "that does not objectify does not point to an object as if it is distant from the speaking subject or absent from the speaking place. A speaking that reflects on itself and can come very close to a subject without, however, seizing or claiming it."<sup>344</sup>

In REASSEMBLAGE erfährt der Begriff des *speak about* selbst eine Bedeutungsaufflösung, die ihn in seiner Macht, zu benennen symbolisch kastriert. An einer Stelle sagt die Kommentirstimme: "Speak about" und wiederholt: "k-about". (00:28:52) Hier wird durch die Auslassung in der Wiederholung ein Bedeutungsloch produziert, das den Sprachlaut vom Sinn-Transport entbindet. Das 'Sprechen über' wird durch den Riss, der in der Wiederholung, die keine einfache Wiederholung des Gleichen ist, zerlegt. Das Wort selbst wird seiner Bedeutungshaftigkeit enthoben; der Begriff, der für das Auf-den-Begriff-Bringen des Anderen steht, seiner Begrifflichkeit beraubt.

Dadurch, dass ein Teil des Wortes abgeschnitten ist, wird es in seiner Benennungsmacht beschnitten – oder auch: kastriert – und zugleich wird das Loch als Loch nur lesbar durch den Rückbezug auf das vorhergehende volle/vollständige 'Sprechen (über)', also durch eine Aufhebung der Linearität. Sobald man die Beschneidung der vollständigen Bedeutung des Wortes als eine symbolische Kastration beschreibt, wird Trinh's filmische Praxis auch als eine strukturelle Infragestellung verschiedener 'männlich' determinierter Diskurse erkennbar, an deren Rändern sie sich situieren lässt: der Diskurs der Wissenschaft (Ethnographie), des Film-Genres (dokumentarischer/ethnographischer Film), des technisch-apparativen Mediums (Film). Auf diesen – wichtigen – Bezugspunkt bin ich an anderer Stelle bereits eingegangen.<sup>345</sup>

In der vorliegenden Arbeit wird mit der Herausarbeitung von Strukturen der Oralität in REASSEMBLAGE und NAKED SPACES im vierten Kapitel die Möglichkeit eines *speaking nearby* genauer von einer medientheoretischen Perspektive beleuchtet werden. Festzuhalten bleibt zunächst, dass im Hintergrund der Unterscheidung von *speaking about* und *speaking nearby* eine Kritik insbesondere am wissenschaftlichen

---

renz und Identität. S. 79ff. Die Groß- und Kleinschreibung des 'I/i' soll die Differenzen im 'Eigenen' auch orthographisch hervorheben.

<sup>344</sup> Trinh T. Minh-ha, "Speaking nearby. Interview with Nancy Chen", in: dies. 1999, S. 209-225, hier: S. 218.

<sup>345</sup> Klöpping, "Diskursive Löcher" 2002.

'Zugriff' auf das Fremde innerhalb der Ethnologie steht, und dass die Unklarheit, in der uns schon der Beginn von REASSEMBLAGE belässt, in diesem Zusammenhang verstanden werden muss.

Dass die Bedeutungen der Bilder alles andere als eindeutig sind, dass es keine Kommentarstimme gibt, die erklärt, was wir sehen, ist durchaus als ein kritisches Verfahren zu aufzufassen. Der Film verhindert, sich eine begriffliche Form von Wissen über einen Gegenstand anzueignen, sich den Gegenstand zu Eigen zu machen, indem das Fremde/Andere auf die eigenen Begriffe gebracht wird. Die Verweigerung von Bedeutungszuschreibung selbst kann als Kritik am wissenschaftlichen Zugriff der Anthropologie und ihrer Repräsentationsverfahren auf ihr 'Objekt' gelesen werden. Es gibt hier keinen direkten Zugang zu einer Kultur als Entität, und auch das, was wir sehen ist fragmentiert, ohne einen Ursprung oder Ziel, ohne eine Entwicklungsgeschichte, mit der wir das Gesehene wiederum einordnen könnten. *Speaking nearby* lässt sich ja als ein 'In-der-Nähe-Sprechen' übersetzen, was sowohl die Bedeutung einschließt, die Trinh anführt – ein Sprechen, das nicht in einer Distanz bzw. Abwesenheit seines 'Objekts', sondern statt dessen in seiner Nähe stattfindet –, was aber auch auf eine Indirektheit verweist, die das 'Objekt' frei lässt, es nicht in die Eindeutigkeit der eigenen Begriffe überführen oder als Ganzes erfassen will.

### ***2.9 Der weiblichen Körper im Fokus des Kamerablicks: Ethnographie und Pornographie im Zusammenhang mit panoptischem und voyeuristischem Blick***

Schrift, Visualität und Körper sind drei Elemente, die zu Beginn der modernen Ethnographie Malinowskis Situation zwischen 'Feld' und 'Zelt', nicht zuletzt aber auch seinen methodischen Umgang mit dem Beobachteten und die Repräsentation der erforschten Kultur wesentlich prägen. Auch in Bezug auf REASSEMBLAGE und die Frage nach dem Umgang mit Blickstrukturen und Visualität durch den Film halte ich diese drei Elemente für entscheidende Bezugspunkte. Auf der einen Seite lässt sich eine signifikante Verweigerung des Blicks auf den Körper ausmachen, auf der anderen Seite eine nicht weniger auffällige exzessive Fokussierung des – entblößten weiblichen – Körpers. Beide Aspekte der Repräsentation des Körpers in REASSEMBLAGE sollen im Folgenden im Zusammenhang ihrer Implikationen für Visualität bzw. den schriftgeprägten Visualismus der Ethnographie behandelt werden.



### **2.9.1 Entzug der Sichtbarkeit des Körpers**

Auf der einen Seite fällt auf, dass die Sichtbarkeit des Körpers an Punkten des Films entzogen wird, an denen dies im Kontext eines ethnographischen Films nicht nur ungewöhnlich, sondern fast undenkbar wäre. In der Analyse der Eingangssequenz von REASSEMBLAGE wurde bereits auf das Bild des kleinen Mädchens hingewiesen, das sichtbar zu sprechen beginnt, ohne dass man es dazu hört. Dieser Verstoß gegen Konventionen des ethnographischen Films wird an einer anderen Stelle von REASSEMBLAGE umgedreht.

Wir hören ein Gespräch von senegalesischen Frauen, aber dieses Gespräch bleibt sowohl unübersetzt, als auch 'unsichtbar': wie an so vielen anderen Stellen des Films wird kein 'Ursprung' gezeigt, auch nicht das 'sprechende Subjekt', der Körper als Ursprung der Stimme, der sich in der Diskussion um die beste Form der Übersetzung in ethnographischen Filmen als so wichtig erweist. Das Gespräch wird darüber hinaus auf der Tonspur rhythmisch geschnitten, so dass nicht nur das Gesagte in einer – für westliche ZuschauerInnen – fremden Sprache unverständlich bleibt, sondern es letztlich jeglicher begrifflicher Bedeutung entzogen wird.

An dieser Stelle wird zum einen die grundsätzliche Unübersetzbarkeit dessen verdeutlicht, was die Frauen sagen, sei es durch das umstrittene *voice over* oder durch eine schriftliche Untertitelung. Zum anderen ist die Rückbindung der Stimme an den Körper durch die im Film mögliche gleichzeitige Repräsentation von Bild und Ton, von visuellem und akustischem Eindruck, zerstört.

Es wurde im vorangehenden Kapitel bereits gezeigt, dass es die Sichtbarkeit des Körpers in Verbindung mit der Stimme ist, die jene Evidenz einer vollständigen Präsenz des Subjekts evoziert, welche zu der Annahme verleitet, das Medium Film sei 'herrschaftsfreier' als die Schrift. Die 'Unmittelbarkeit' einer vollen Präsenz, an der die scheinbar geringere Distanz des Films zur Kommunikationssituation sich festmacht, ist in REASSEMBLAGE als Unvollständigkeit ausgestellt. Es wird klar, dass das Gesagte in der spezifischen Repräsentation des Films und unter den Prämissen der Effekte, die der Film erzielen soll, durch die Filmemacherin arrangiert wird.

Zwar wird damit in gewisser Weise nicht einmal der Versuch gemacht, die 'Stimmen der Anderen' so hörbar zu machen, wie es eine kritisch reflektierte Ethnographie fordert, nämlich um sie inhaltlich einzubeziehen in die Repräsentation. Andererseits werden ihre Stimmen aber damit auch nicht gebraucht im Sinne des Holismusprin-

zips, in dessen Logik durch das Hinzufügen der 'Stimmen der Anderen' als 'Aussagen' die Gesamtaussage des Films mitkonstituiert und vervollständigt wird, ähnlich wie es Faye Ginsburg für das Verhältnis der 'indigenen Medienproduktionen' zur Anthropologie postuliert. So gesehen werden auf diese Weise die 'Stimmen der Anderen' überhaupt erst wirklich gehört, nämlich in ihrer akustischen Qualität und ohne eine Aussage transportieren zu müssen.

Die Stimme markiert hier auf diese Weise ein sinnlich-ästhetisches Ereignis, in dem der Körper paradoxerweise in der Absenz präsent ist, selbst wenn die individuellen Körper der Sprechenden nicht im Bild sind. Denn das Sinnlich-Körperliche der Stimme wird hier nicht durch den Transport von Bedeutungen, Begrifflichkeiten, abstrakten Aussagen überdeckt.

Darüber hinaus beschneidet der rein akustische Zugang zur Stimme und ihrem Klangbild wiederum das visuelle Vermögen des Mediums, Körper als vollständige zu präsentieren und jenen "fantasmatic body" zu produzieren, von dem Mary Ann Doane spricht<sup>346</sup>, und der vor allem durch die distanzierende und rationalisierende Macht des Blicks unter Kontrolle zu bringen ist. Die Beschneidung des visuellen Vermögens des Mediums zielt hier vor allem auf einen Verlust der Blickmächtigkeit und der visuellen Kontrolle, denn der 'Gegenstand' wird der visuellen Verfügbarkeit entzogen: in medientheoretischer Argumentation steht diese Form der Verfügbarkeit im Zeichen der Kategorisierung, Rationalisierung und Kontrolle durch distanzierte Beobachtung als Merkmale des literalen Paradigmas.

### ***2.9.2 Der technisch-apparative Blick auf den Körper***

Den Körper durch das Auge und den Blick erreichen zu wollen, scheint allerdings zunächst für einen Film deutlich naheliegender, als dies über den Ton und das Hören zu tun. Die Problematik, die in dem Blick – insbesondere dem Kamerablick – auf den Körper liegt, verdeutlicht Christina von Braun in ihrem Aufsatz "Ceci n'est pas une femme. Betrachten, Begehren, Berühren – von der Macht der Blicke". Es geht ihr vor allem darum, zu zeigen, wie der Tastsinn durch das Sehen ersetzt wird und dass "der Blick als physische Verletzung erfahren werden kann".<sup>347</sup>

---

<sup>346</sup> vgl. Mary Ann Doane, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", in: Elisabeth Weis/John Belton (Hrsg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York 1985, S. 162-176, hier: S. 162.

<sup>347</sup> Christina von Braun, "Ceci n'est pas une femme. Betrachten, Begehren, Berühren – von der Macht des Blicks", in: *Lettres Internationales* 25 (1994), S. 80-84, hier: S. 80.

Der in den abendländischen Kulturen vor allen anderen Sinnen privilegierte Sehsinn substituieren den Tastsinn als den "niedrigsten" der Sinne, weil das Sehen gegenüber dem Tasten ein höheres Maß an Distanzierung, Objektivierung, Rationalisierung und Kontrolle impliziert. Die Berührung involviert immer auch das Ich in einer unkontrollierbaren, vom Anderen mitbestimmten Erfahrung und beinhaltet

auch die Bereitschaft [...], das Ich einer Erfahrung von Ohnmacht und Abhängigkeit auszusetzen. Das Sehen, der rationalste der Sinne, der Distanz vom betrachteten Objekt voraussetzt, entbindet das Ich von eben dieser Erfahrung der Ohnmacht.<sup>348</sup>

Es sei denn, das 'Objekt' blickt zurück und macht das Subjekt des Blicks selbst zum Objekt. Eine Gefahr, die mit der Entwicklung der technischen Sehgeräte gebannt scheint, die eine Einseitigkeit des Blicks garantiert, in der das Subjekt des Blicks sich sein 'Du' schaffen kann.<sup>349</sup> Dieser Blick, der nicht erwidert werden kann, die Unsichtbarkeit der/des Blickenden selbst und seine/ihre Macht der 'Erzeugung' eines Objekts kann nach von Braun als eine neue Variante des "universellen Subjekts" gelesen werden,<sup>350</sup> in der es sein Anderes definiert, ohne selbst bestimmt zu werden und ohne sich der Gefahr auszusetzen, gesehen, berührt, vom Anderen affiziert zu werden. Demzufolge schaffen gerade die technischen Sehgeräte die Möglichkeit der strikten Aufrechterhaltung einer Subjekt/Objekt-Trennung und einer Verschärfung der Macht-/Ohnmachts-Struktur des Blickens.

Es entsteht für das betrachtende Subjekt die Möglichkeit zum 'safer sex' in jedem Sinne des Wortes: als Schutz gegen die (infektiöse) Berührung und als Sicherheit gegen die Erfahrung der Ohnmacht. D.h. mit dem mechanischen Auge entfernt sich der Sinn des Sehens noch weiter von der Berührung.<sup>351</sup>

In diesem Zusammenhang bekommt einerseits der Entzug des visuellen Zugangs zum Körper im Film einen Sinn als Versuch, das 'universelle Subjekt' in seiner visuellen Allmacht zu beschneiden. Das Fehlen des Blicks auf den Körper wird hier erst erfahrbar durch das ungewöhnliche Verfahren, ein Gespräch hören zu lassen, ohne dass die Sprechenden jemals ins Bild kommen.

Andererseits wird dieser Zusammenhang wichtig für die Einordnung des umgekehrten Verfahrens in REASSEMBLAGE, in dem der Kamerablick sich geradezu exzessiv auf Frauenkörper richtet. Wenn Christina von Braun von der Möglichkeit des 'safer sex' durch den distanzierenden und rationalisierenden Blick spricht, verweist das auf

---

<sup>348</sup> ebd., S. 82.

<sup>349</sup> Zum subversiven Potential des 'Blicks zurück' auch im Kontext der technischen Sehgeräte vgl. den folgenden Abschnitt zur NAKED SPACES – LIVING IS ROUND.

<sup>350</sup> vgl. von Braun, "Ceci n'est pas une femme" 1994, S. 83.

<sup>351</sup> ebd., S. 82.

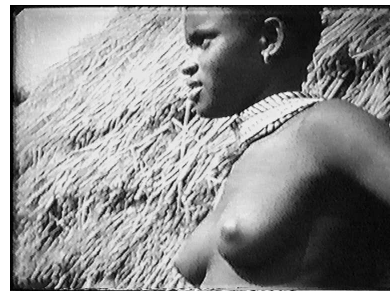
einen spezifisch sexualisierenden und pornographischen Blick. 'Pornographie' wird, zumindest als Begriff, in REASSEMBLAGE eben im Kontext des Blicks auf entblößte Frauenbrüste durch den Kommentar aufgerufen. Im Folgenden soll dieser Konnex detailliert in den Blick genommen und die Verbindung von Pornographie und Ethnographie über eine Auseinandersetzung mit deren jeweiligen Blickstrukturen untersucht werden.

Ausschnitt 3: 00:18:09 – 00:18:34

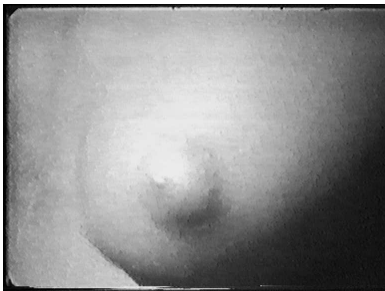
*In einer halbtotalen Aufnahme ist eine Frau zu sehen; sie sitzt und bearbeitet mit beiden Füßen etwas in zwei Kalebassen. Sie hat einen nackten Oberkörper.*

*Der Kommentar beginnt: "nudity". Schnitt nach 1 Sekunde. Die gleiche Frau steht rechts im Bild und ist mit Kopf und Oberkörper zu sehen. (Abb. 7) Sie schaut nach links, ist von der Seite und aus einer leichten Untersicht aufgenommen. Abb.7*

*Der Kommentar fährt fort: "does not reveal". Schnitt nach 1 Sekunde. Das Gesicht der Frau in einer Großaufnahme von der Seite. Sie bewegt dabei ihren Kopf und sieht weiter nach links. Kommentar: "the hidden". Schnitt. Das Bild ist für 4 Sekunden*



*ausgefüllt von der Detail-aufnahme einer nackten weiblichen Brust. (Abb. 8) Der*

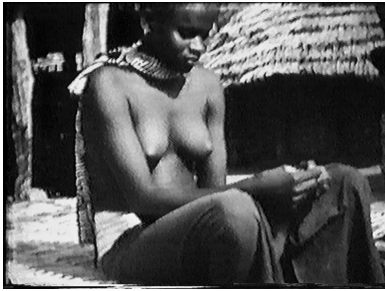


*Kommentar: "it is its absence". Nach einem Schnitt ist eine andere Frau zu sehen. Auch sie ist in einer leichten Untersicht und in einer Nahaufnahme im Bild – vom Kopf bis zu den Schultern. Am Bildrand sieht man ein Kind auf ihrem Arm .*

**Abb.8**

*Ihr Kopf ist von der Kamera abgewendet, dann dreht sie ihn in Richtung Kamera. Es gibt nach 2 Sekunden einen Schnitt im Bild, dann blickt die Frau für 2 Sekunden direkt in die Kamera. In der folgenden Einstellung sieht man für 4 Sekunden in der Halbtotalen eine andere Frau mit Kind auf dem Arm rechts im Bild, ihr Kopf und ihre Beine sind außerhalb des Bildes. Sie zieht an einem Seil. Weiter wird der Kommentar gesprochen: "A man attending a slide show on Africa turns". Hier gibt es wieder einen Schnitt. Der Kommentar fährt fort: "to his wife and says with guilt in his voice:" während eine andere Frau, wieder mit bloßem Oberkörper, ganz im Bild*

zu sehen ist, wie auch sie an einem Seil etwas hochzieht. Schnitt nach 4 Sekunden. Nun ist wieder die sitzende Frau der ersten Einstellung dieser Sequenz im Bild.



**Abb. 9**

Sie ist nah aufgenommen und schaut nach unten, während sie etwas mit ihren Händen macht. Wieder sind ihre Brüste gut zu sehen. "I have seen some pornography tonight." ist der Kommentar zu hören.

Schnitt nach 3 Sekunden. Eine Detailaufnahme der nackten Brüste der Frau für 2 Sekunden. Das Tuch um Hals und Brüste wird verrückt, die Brüste bewegen sich mit.

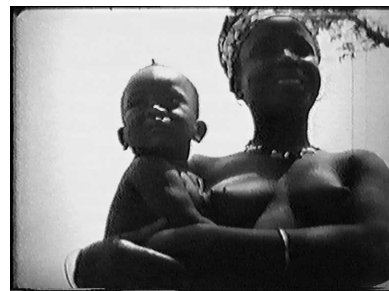
### **2.9.3 Der exzessive Blick auf den nackten weiblichen Körper: Kulturelle Codierung von Nacktheit**

In REASSEMBLAGE gibt es viele Bilder von nackten Brüsten, viele Bilder von barbusigen Frauen, viele Nahaufnahmen, Detailaufnahmen dieser und anderer Körperteile der afrikanischen Frauen, die gefilmt werden.

(Abb.10 – Abb. 12)

**Abb. 10**

Kurz vor diesem Ausschnitt ist das Filmen nackter Brüste bereits durch den Kommentar thematisiert worden, ohne dass dazu entsprechende Bilder zu



sehen sind (00:16:15 – 00:16:28): "Filming in Africa means for many of us/ Colorful images, naked breast women, exotic dances and fearful rites. The unusual".<sup>352</sup> **Abb.11**

Damit wird ein exotisierender und erotisierender Filmblick verbal, aber nicht zugleich visuell aufgerufen und ein Kontext geschaffen für die wenig später folgende Sequenz, in der auf einen pornographischen Blick verwiesen wird. Dieser kann so mit dem exotisierenden, erotisierenden Blick auf das 'Fremde' in Verbindung gebracht werden.



<sup>352</sup> Trinh, REASSEMBLAGE. Filmscript 1992, S. 98.

Abb. 12



Im Filmausschnitt 3 wird Nacktheit sowohl durch den Kommentar behandelt als auch in den Bildern gezeigt: "Nudity does not reveal the hidden, it is its absence". Die Abwesenheit – "its absence" – lässt sich hier auf "the hidden" beziehen, auf das Verborgene. Nacktheit wäre demnach nichts, was enthüllt und hierdurch etwas freilegt, das sonst verhüllt und verborgen ist. Damit ist aber auch die Nacktheit selbst 'abwesend' im Sinne einer westlichen kulturellen Codierung, denn Nacktheit als etwas Enthüllendes, aber auch als etwas Beschämendes, das zeigt, was eigentlich verborgen bleiben sollte, gewinnt nur innerhalb einer bestimmten kulturellen Semantik diesen Sinn. Es ist eine westliche Tradition, in der Enthüllung mit Sehen und Sehen mit Wissen verbunden sind. Die Verbindung von Sehen und Erkenntnis lässt sich bereits in der griechischen Philosophie ausmachen, geht doch die "Idee" auf das "eidos" und "eidein" zurück, also auf das Bild und das Sehen, und damit auf visuelle Konzepte. Mit Aristoteles wird das Sehen der privilegierte Sinn – "der 'höchste' der fünf Sinne, weil er der Rationalität am nächsten steht"<sup>353</sup> und also die größte Nähe zur Erkenntnis hat.

Spätestens mit der Freudschen Psychoanalyse werden Sehen und Erkenntnis verknüpft mit dem nackten weiblichen Körper: Der Moment seiner Enthüllung funktioniert als der Moment der Entdeckung und Erkenntnis der Kastration, und damit der sexuellen Differenz, der eigenen Identität und der Identität der Anderen. Es ist aber auch der Moment, in dem der Schrecken der Kastrationsdrohung auftritt, die damit nach einer Verhüllung des Unerträglichen verlangt, sowie der weibliche Körper zugleich die visuelle Erfahrbarkeit der Wahrheit und die Grenze des Sichtbaren bezeichnet – immerhin ist hier nichts mehr zu sehen.

Wird im Kommentar von REASSEMBLAGE von einer Absenz des Verborgenen gesprochen, so lässt sich dies darauf beziehen, dass hier ein anderer kultureller Kontext der Codierung von Nacktheit aufgerufen wird, in dem sie nicht mit Verhüllung und Enthüllung des Versteckten, Verborgenen, der Wahrheit oder Erkenntnis in Verbindung gebracht wird. Als filmisches Ereignis ist Nacktheit in REASSEMBLAGE jedoch alles andere als absent. Sie ist im Gegenteil deutlich in den Fokus der Kamera ge-

---

<sup>353</sup> von Braun, "Ceci n'est pas une femme" 1994, S. 81.

rückt. Das Bild, das in einer vergleichsweise langen Einstellung von vier Sekunden vollständig ausgefüllt wird von einer nackten weiblichen Brust, ist irritierend und ungewöhnlich – für einen ethnographischen Film geradezu undenkbar.

Die Bilder ethnographischer Filme fangen Nacktheit möglichst beiläufig als eine 'natürliche' Nacktheit ein, die von den wissenschaftlich geleiteten BeobachterInnen im Kontext ihrer Untersuchungsinteressen und ihres wissenschaftlich-methodischen Ansatzes kaum wahrgenommen wird – gleichsam, als sei diese Nacktheit eher abwesend. Die Bilder aus REASSEMBLAGE dagegen fokussieren an dieser Stelle die Nacktheit über eine 'unnatürliche' mediale Darstellung. Es ist die Repräsentation durch das Medium, die Nacktheit in den Vordergrund rückt, während sie in dem kulturellen Kontext, in dem sie hier auftaucht, eher selbstverständlich erscheint.<sup>354</sup>

Es ist ebenfalls erst die mediale Repräsentation, durch die ein Zusammenhang mit Pornographie hergestellt wird, hier durch den Kommentar: "I have seen some pornography tonight." Es wird ein Mann zitiert – irgendein, nicht näher bestimmter Mann –, der Zuschauer einer afrikanischen "slide show" ist, was wohl als eine Diavorführung übersetzt werden kann. Dieser Zuschauer charakterisiert das, was er sieht, als pornographisch. Das Ereignis, über das der Mann spricht, ist dabei nicht zu sehen – ebenso steht sowohl für jene 'show' als auch für REASSEMBLAGE zumindest in Frage, ob Pornographie zu sehen ist. Denn ob die Bilder selbst einen Anlass geben, sie mit Pornographie in Verbindung zu bringen, sie als pornographisch wahrzunehmen, hängt sehr entscheidend von einer Definition von Pornographie ab, schließlich werden keine eindeutig sexuellen Handlungen oder ähnliches gezeigt.

Einer Definition von Pornographie vorgreifend möchte ich behaupten, dass es hier der Betrachter ist, der das Pornographische der Bilder erst produziert: der Zuschauer der Vorführung, die ZuschauerInnen von REASSEMBLAGE. Der Kommentar, in dem die Charakterisierung als Pornographie zitiert wird, ist erst der Auslöser für die BetrachterInnen, "Pornographie" zu 'sehen', und damit wird das Pornographische ins Auge des Betrachters bzw. auf die Seite der Rezeption verlegt.

Es ist im übrigen ein *Zitat*, das die Pornographie ins Spiel bringt. Die Markierung der Aussage als Zitat, also als uneigentliche Rede, macht auf der einen Seite eine Distanzierung deutlich. Auf der anderen Seite ist das, was hier zitiert wird, nicht nur die

---

<sup>354</sup> Damit ist nicht der Kontext 'der' afrikanischen Kultur gemeint, sondern der lokale Kontext einer ländlichen, dörflichen Umgebung im Senegal.

Aussage eines Mannes, sondern ein 'männlicher' Diskurs: ein 'westlicher' Diskurs über die 'Primitiven' und über ihren Umgang mit Nacktheit und Körperlichkeit, der von westlichen WissenschaftlerInnen in verschiedenen Phasen der anthropologischen Forschung zwar unterschiedlich wahrgenommen und repräsentiert wurde, aber immer vor deren eigenem kulturellen Hintergrund seine Signifikanz gewann, und damit jeweils sowohl den Charakter des Ungewöhnlichen und Sensationellen als auch des Abstoßenden zugesprochen bekam; als Zeichen einer faszinierenden exotischen erotischen Freiheit oder von abstoßender Schamlosigkeit und Obszönität.

#### **2.9.4 Positionen zum Zusammenhang von Ethnographie und Pornographie**

Eine der Untersuchungen, die in diesem Zusammenhang die Verbindung von Ethnographie und Pornographie aufgreifen, ist Catherine Russels *Experimental Ethnography*. Sie führt darin unter anderem auch REASSEMBLAGE an und hält Trinh's Verfahrensweisen als Kritik an der Verschränkung von Ethnographie und Pornographie nicht für weitgehend genug:

Pornography and ethnography converge most explicitly in the image of the bare-breasted woman that appears in so many ethnographic films. The body of the woman becomes the site of 'primitive sexuality', a sign of the uncivilized ideal and object of desire within a discourse of colonial mastery. However, as Trinh's film REASSEMBLAGE demonstrates, the naked breast can also be seen differently, within a different organization of looks. Her approach in that film is to shoot from a range of different angles and distances, so as to destabilize the position of the viewing subject. Women's breasts are thus seen, but not from the position of the voyeur or that of the 'knower' or social scientist. Trinh declares that hers is not an 'anti-aesthetic' stance; nor does she want to be included within a tradition of 'experimental film'. Indeed, REASSEMBLAGE does not 'subvert' the gaze. It is also open to the more prurient look of the *National Geographic* voyeur; it offers no real protection against a scopophilic gaze.<sup>355</sup>

Eine Definition von Pornographie, die vom Voyeurismus ja noch einmal unterschieden werden muss, liefert Russel allerdings nicht.

Zunächst soll die Frage, ob es einen 'Schutz' gegen die Skopophilie, also die Lust am Schauen, in diesem Zusammenhang überhaupt geben kann, zurückgestellt werden. Statt wird zunächst näher erläutert, inwiefern die Bilder aus REASSEMBLAGE etwas mit Pornographie zu tun haben könnten, obwohl ja keine direkten sexuellen Handlungen ins Bild kommen, und wie eine Verbindung von Ethnographie und Pornographie zu denken ist.

Mit einer so weiten Definition von Pornographie, wie sie etwa die Anti-Porno-Aktivistinnen Andrea Dworkin und Catherine McKinnon vornehmen, können auch

---

<sup>355</sup> Catherine Russel, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham/London 1999, S. 125.



die Bilder aus REASSEMBLAGE in die Nähe der Pornographie geraten. Dworkin und McKinnon zählen zu ihren Kriterien für pornographische Darstellungen unter anderem, dass "women's body parts – including but not limited to vaginas, breasts, or buttocks – are exhibited such that women are reduced to those parts".<sup>356</sup>

Auch der Aufsatz "Skin Flicks: Pornography, Ethnography and the Discourse of Power"<sup>357</sup> führt als ein Charakteristikum pornographischer wie ethnographischer Filme die filmische Fragmentierung insbesondere von weiblichen Körpern an, deren Einzelteile in *close-ups* präsentiert werden. Der Aufsatz erläutert näher, inwiefern sich ein Vergleich ziehen lässt zwischen pornographischen und ethnographischen Filmen: beide setzen eine Dominanz in Szene über das als nicht-weiß, nicht-westlich bzw. nicht-männlich repräsentierte Andere. Beide Genres gehören den AutorInnen zufolge einem größeren diskursiven Kontext an: "Pornography is part of a larger discourse of sexuality and the organization of pleasure, and ethnography is part of a larger discourse of science and the organization of knowledge."<sup>358</sup>

Damit seien durch Pornographie und Ethnographie zwei der wichtigsten sozialen Praktiken berührt, und nach der Argumentation des Aufsatzes sind beide zunächst grundverschieden erscheinende filmische Genres nicht nur in vielen Punkten ähnlich, sondern vermischen sich gewissermaßen in ihren diskursiven Funktionen: "Furthermore, as we will argue here, ethnography is a kind of legitimated pornography, a pornography of knowledge, and pornography a strange, 'unnatural' form of ethnography."<sup>359</sup>

Was beides so nah zueinander rücke sei vor allem ihr Umgang mit dem Körper.

Pornography and ethnography serve to produce the body as a site, while at the same time taming and mastering it. It is through the body, and only through the body, that the domestication of the Other can occur. Hence, in pornographic films, the body is made accessible, naked, it is undressed, probed; it is shot in close-up and heavily fragmented. [...] The body is cut up so that we see breasts, legs, arms, lips as if we were looking through an anatomy text. Likewise, in ethnographic practice, the body is often naked (or nearly so), divided, and probed (intellectually). [...]

---

<sup>356</sup> Andrea Dworkin/Catherine McKinnon, *Pornography and civil rights*, Minneapolis, MN 1988, S. 36. Es gibt zweifellos zahlreiche und sehr unterschiedliche Definitionen dessen, was Pornographie ist. Gerade im Kontext der feministischen Diskussionen ist 'Pornographie' ein sehr umstrittenes Feld, in dem die Definitionen sehr weit gefasst sein können wie etwa bei den Pornographie-Gegnerinnen Dworkin und McKinnon, während z.B. Susan Gubar Pornographie vor allem mit Kunst in Verbindung bringt und auf ihre Rolle als Repräsentation fokussiert; vgl. Susan Gubar, "Representing Pornography. Feminism, Criticism, and Depictions of Female Violation", in: dies./Joan Hoff, *For Adult Users Only. The Dilemma of Violent Pornography*. Bloomington/Indianapolis 1989, S. 47ff.

<sup>357</sup> Christian Hansen/Catherine Needham/Bill Nichols, "Skin Flicks: Pornography, Ethnography and the Discourse of Power", in: *Discourse. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 11/2 (1989), S. 65-79.

<sup>358</sup> ebd., S. 67.

<sup>359</sup> ebd.

Such work uses close-ups and body fragmentation in much the same way that pornography does, but now in a scientific spirit.<sup>360</sup>

Jenseits der Beurteilung von Pornographie als 'schlecht', 'verwerflich' oder 'politisch unkorrekt', die in dem Aufsatz von Hansen/Needham/Nichols immer wieder durchklingt, bewegt sich die Studie von Gwendolyn Audrey Foster.<sup>361</sup> Auch wenn Fosters Argumentation ebenso von der Prämisse ausgeht, dass die Repräsentation des weiblichen Körpers und insbesondere des schwarzen, exotisierten weiblichen Körpers im Medium Film zu problematisieren sei und im kolonialen Kontext kritisch betrachtet werden müsse, versucht sie die Rolle der Frau, weibliche Subjektivität und Bilder von weiblichen Körpern auch in pornographischen Filmen neu zu lesen. Ein Beispiel von Foster ist eine Szene aus *THAT GIRL*, in der die weibliche Hauptfigur, dargestellt von Marlo Thomas, gefesselt und geknebelt gezeigt wird.

To read her as a victim is to read her in patriarchal terms just as to read precinematographic Colonial subjects as disembodied subjects is to foster Colonialism's project by refusing to reject Colonialism's terms.<sup>362</sup>

In diesem Sinne versucht Foster sowohl so genannte pornographische Filme für transgressive Lesarten zu öffnen, als auch die Ambivalenz des Pornographischen in den Erzählungen und Bildern des *mainstream cinema* herauszuarbeiten, um deutlich zu machen, dass die Grenzen zur Pornographie nicht so klar zu ziehen seien: "I suggest, that the boundaries between pornography (or sexploitation) and mainstream narrative are a falsity, a 'perversion' itself."<sup>363</sup>

Eine künstliche Grenze, die nicht zuletzt durch die 'Komplizenschaft' des Publikums aufrechterhalten werde, das sich zu den Bildern durchaus vielschichtig verhalten kann.

Audiences and performers are not entirely the disciplined Foucaultian subjects that some cultural critics would have them be. Viewers are capable of registering, recognizing, and negotiating the pleasures of mainstream narrative pornotopias, just as they are capable of rescribing themselves across lines of gender, sexuality, race, and class. Nevertheless, audiences are also complicit as self-regulators who need to insist on the binaries of pornography and nonpornography. One might say, that we want our perversions *perverted*, so that we can safely inscribe normalized images of ourselves into scenes of scopophilic pleasure, without having to be regulated by the punitive systems that estrange us from our sexualities.<sup>364</sup>

Die Bilder bestehen dabei sozusagen darauf, nicht pornographisch zu sein, und erlauben dem Publikum damit, sie heimlich als pornographisch zu rezipieren.

---

<sup>360</sup> ebd., S. 69.

<sup>361</sup> Gwendolyn Audrey Foster, *Captive Bodies. Postcolonial Subjectivity in Cinema*, New York 1999.

<sup>362</sup> ebd., S. 29.

<sup>363</sup> ebd., S. 83.

<sup>364</sup> ebd., S. 85f.

Entsprechend bietet auch Foster keine Definition von Pornographie an – was im Zusammenhang mit ihrer Arbeit auch schwierig wäre, denn es geht ihr ja gerade darum zu zeigen, dass die Grenzen zwischen pornographischen Filmen und anderen Genres nicht klar gezogen werden können.

Hervorzuheben scheint mir an der Argumentation Fosters, dass weder RezipientInnen noch DarstellerInnen abgesprochen wird, über Grenzen von Geschlecht, kultureller Zugehörigkeit, Klasse etc. hinaus die Bilder und Erzählungen für sich zu verwerten und auch genießen zu können. Der Aspekt der Lust, der Lust am Schauen – nicht unbedingt nur des Verbotenen – wird vor allem in der theoretischen Einschätzung der achtziger Jahre und hier insbesondere in der feministischen Rezeption, aber auch, wie weiter oben deutlich wurde, in neueren Arbeiten wie der Catherine Russels, gerne als verwerflich bewertet. Er ist gewöhnlich reserviert für die hegemoniale Seite. Wenn Russel REASSEMBLAGE kritisiert, weil der Film keinen Schutz gegen den "scopophilic gaze" bietet, dann impliziert diese Kritik, dass die Lust am Schauen nur von der 'männlichen', 'weißen', 'westlichen', hegemonialen Seite ausgehen kann.

Als paradigmatisch und ausgesprochen prägend in dieser Hinsicht kann, zumindest für die feministische Diskussion, der Aufsatz "Visual Pleasure and Narrative Cinema" von Laura Mulvey gelten.<sup>365</sup> Ihr Aufsatz basiert auf psychoanalytischen Grundlagen und stellt – sehr knapp zusammengefasst – eine klare Aufteilung der Geschlechter in Bezug auf den Blick fest: "In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female."<sup>366</sup>

Demnach stellen Frauen auf der Leinwand das erotische Objekt des männlichen Blicks dar, das allerdings gleichzeitig eine Gefahr bedeutet, denn "the meaning of woman is sexual difference, the visual ascertainable absence of the penis".<sup>367</sup> Nach Mulvey gibt es für den männlichen Zuschauer zwei Möglichkeiten, die Kastrationsdrohung, die mit dem Anblick der Frau verbunden ist, beherrschbar zu machen: zum einen durch eine De-mystifizierung der Frau, die mit Abwertung, Bestrafung oder

---

<sup>365</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: dies., *Visual and other pleasures*, Bloomington/Indianapolis 1989, S. 14-26; vgl. dazu die Einschätzung von Verena Munds Aufsatz "Die Enden der Wurst", in dem sie Mulvey als die "allgegenwärtige" Frau in der feministischen Filmtheorie bezeichnet: Verena Mund, "Die Enden der Wurst", in: Hahn/Klöppling/Kube Ventura 2002, S. 187-197.

<sup>366</sup> Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" 1989, S. 19.

<sup>367</sup> ebd. S. 21.

Errettung der Schuldigen verbunden wird, zum anderen durch ein Verleugnen der Kastrationsdrohung durch eine Überhöhung und Fetischisierung der Frau.

Es ist klar, dass die Position einer aktiven Zuschauerin in diesem Ansatz nicht besetzt wird, und eine Lust am Schauen entwickeln entsprechend nur die Männer – oder Frauen, die sich einen männlichen Blick aneignen. Ein Konzept für eine Rezeption von Pornographie, die nicht nur als eine Repräsentation von Ausbeutung, Erniedrigung, sexueller Unterdrückung gilt, sondern vielmehr als deren Manifestation, fällt vor diesem Hintergrund denkbar schematisch aus. Frauen, die auf der Seite der Passivität eingeordnet werden, können hier gar keine Skopophilie entwickeln, keine Lust am Schauen, und sind auch als Darstellerinnen immer nur passive Objekte, Opfer, Unterdrückte.

Auch den Bildern in der oben beschriebenen Sequenz aus REASSEMBLAGE könnte der Vorwurf gemacht werden, sie 'zerschnitten' die Frauen in Körperteile, hier vor allem in sexuell interessante Körperteile. So lässt sich im Zusammenhang mit diesen Bildern die Frage stellen, ob das Filmen der Frauen in *close-ups*, die Teile des weiblichen Körpers zeigen, insbesondere ihre entblößten Brüste, darauf festgeschrieben sind, die Frauen zu objektivieren, sie in den Film wieder und wieder einzuschreiben als erotisierte, exotisierte Objekte bzw. Objekte der Betrachtung eines wissenschaftlichen Blicks. Entgehen diese Bilder dem, was Leslie Devereaux "the lascivious male gaze of Western cinema" nennt, wenn sie fragt: "Can films (such as Trinh T. Minh-ha's REASSEMBLAGE) show women's breasts without participating in the lascivious male gaze of Western cinema"<sup>368</sup>?

Zunächst kann es hilfreich sein, sich über die Implikationen des "lascivious male gaze" klarer zu werden.

### **2.9.5 Panoptismus und Voyeurismus**

Nach Hansen/Needham/Nichols sind die Schlüsselparadigmen von Pornographie und Ethnographie im ersten Fall Voyeurismus, im zweiten Panoptismus im Foucaultschen Sinne: "Sexual actors are watched, cultural actors are watched over."<sup>369</sup> Auf die Struktur des Panoptikons wird in "Skin flicks" näher eingegangen, der Voyeurismus bleibt dagegen ohne weitere Erläuterung. Pornographie und Ethnographie ü-

---

<sup>368</sup> Leslie Devereaux/Roger Hillman (Hrsg.), *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, Berkeley et al. 1995, S. 10.

<sup>369</sup> Hansen/Needham/Nichols, "Skin flicks" 1989, S. 77.

ber diese Zuordnung zu unterscheiden scheint sinnvoll; ohne genauere Überlegungen zu den jeweiligen Strukturen des Blicks wird aber gerade die spezifische Verschränkung beider Diskurse, die an dieser Stelle klarer gefasst werden könnte, verfehlt.

Der panoptische Blick ist ein selbst unbeobachtet bleibender Blick, der von einem zentralen Punkt aus alles überschauen und beobachten kann. Dabei geht es nicht um Lustgewinn, sondern um eine Ökonomie der Sichtbarkeit, mit der die Beobachteten auf Distanz und unter Kontrolle gehalten werden: eine Technik der Disziplinierung, die auf Macht und Wissen durch den Blick beruht.<sup>370</sup> Auch der voyeuristische Blick funktioniert über das Prinzip der Distanz und bleibt in der Regel ein heimlicher, unbeobachteter Blick, der aber nicht alles sehen muss, sondern nur bestimmte Ausschnitte oder Vorgänge.

Sowohl der panoptische als auch der voyeuristische Blick nehmen über eine absolute Subjekt-Objekt-Dichotomie, die durch die Aktivität des Blickens bestimmt ist, eine Machtposition ein. Beide Blickstrukturen implizieren eine Unsichtbarkeit und Unberührbarkeit des Blicksubjekts, das sich in seiner Position das 'Objekt' visuell aneignen bzw. es visuell kontrollieren kann, ohne selbst in eine Beziehung zum Anderen treten zu müssen. Allein das Blicksubjekt stellt eine Beziehung her und definiert diese, ohne vom Anderen affiziert zu werden. Diese Struktur wird durch die technisch-apparativen Sehgeräte noch verschärft, wie von Braun deutlich macht.

Der entscheidende Punkt jedoch, der den voyeuristischen Blick zu einem solchen macht, ist, dass alles was er sieht mit Lustgewinn verbunden wird: es ist ein sexualisierender Blick, egal, ob er sexuelle Handlungen im engeren Sinne beobachtet oder etwas anderes. Die Heimlichkeit des Blicks besteht gerade darin, dass er nicht als voyeuristisch erkennbar ist; potentiell kann jeder Blick voyeuristisch sein: Die Grenze bleibt unsichtbar.

Eben diese Struktur erlaubt die Verschränkung von panoptischem und voyeuristischem Blick in der visuellen Ethnographie. Die beiden gemeinsame Voraussetzung einer Trennung von Subjekt und Objekt des Blicks und einer klaren Distanz zwischen beidem ist für die Anordnung des panoptischen Blicks deutlicher als für den Voyeurismus. Dennoch bleibt, selbst wenn es auf der anderen Seite ein exhibitionistisches Einverständnis gibt, der Blick so lange voyeuristisch, wie er nicht erwidert

---

<sup>370</sup> vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 1976.

wird. Eine gegenseitige Beobachtung/Betrachtung stört die voyeuristische Blickstruktur ebenso wie die panoptische.

Das Verlangen nach dem Anderen als Objekt von Forschung und Wissen in der Anthropologie und das Verlangen nach dem Anderen als sexuell stimulierendem Objekt weisen also strukturelle Parallelen in der Blickkonstellation auf. Aufgrund dieser Parallelen und der spezifischen Unbeobachtbarkeit des voyeuristischen Blicks, kann er sich so leicht und so unkontrolliert mit dem Macht/Wissens-Komplex in der visuellen Anthropologie verbinden und das Paradigma der Pornographie in die Ethnographie einbrechen, ohne dass diese Verbindung explizit wird. Sie liegt in gewisser Weise außerhalb der Kontrolle, wenn ein forschender Blick immer auch ein sexualisierender sein kann.

Es gibt noch eine weitere Verbindung, die den phantasmatischen Charakter sowohl des panoptischen Paradigmas der Ethnographie als auch des voyeuristischen Paradigmas der Pornographie verdeutlicht. Šlavoj Žizek charakterisiert pornographische Filme dadurch, dass sie vorgeben, man könne 'alles' sehen.<sup>371</sup> Selbstverständlich sieht man gerade nicht alles, sondern vielmehr eine Fokussierung des Blicks, eine Einschränkung des Blicks auf etwas, das einem den Eindruck vermittelt, man sehe 'alles'. Dieses 'alles' ist durch das definiert, was in einer Gesellschaft, in der bestimmte Blicke als pornographisch gelten, als Tabubruch gewertet und ausgeschlossen wird – der gewöhnliche Hollywood-*Mainstream*-Film blendet an dem Punkt ab, der im pornographischen Film im Zentrum steht.

Aber auch hier lässt sich eine Parallele zum ethnographischen Film ausmachen, nämlich eben in der Vermittlung des Eindrucks, man könne 'alles' sehen. Im pornographischen Film sind das gewöhnlich nicht-öffentliche und damit verborgen bleibende sexuelle Handlungen, die dem begehrenden Auge enthüllt werden. Im ethnographischen Film sind es kulturelle Handlungen, die, wie Heider mit dem Holismus-Prinzip deutlich macht, vollständig aufgezeichnet werden und als Ganze zu sehen sein sollen. Mit ihrer Kontextualisierung durch wissensvermittelnde EthnographInnen werden sie scheinbar vollständig enthüllt. In diesem Sinne gibt auch der ethnographische Film vor, 'alles' zu sehen, hier allerdings im kulturellen Kontext. Das macht ihn möglicherweise nicht weniger obszön als den pornographischen Film. Das Obszöne ist "off-scene", außerhalb der Szene, also abwesend, und man kann das Obszöne nicht

nur so verstehen, dass hier gezeigt wird, was sonst zu sehen verboten ist, sondern vor allem als das, was sich dem Blick und dem Dispositiv von Sehen und Wissen entzieht: vor der Körperöffnung, die wir sehen, macht der Blick halt; hier wird eine Grenze der Sichtbarkeit bezeichnet und es ist eben gerade der weibliche Körper, der sie markiert, insofern er 'nichts' zu sehen gibt. Wie Linda Hentschel schreibt: "Das Obszöne ist folglich nach den Spuren des Abwesenden strukturiert. Es heftet sich an das, was sich entzieht und daher 'off-scene' oder, visuell gesprochen, 'off-seen' ist."<sup>372</sup> Auch die visuelle Anthropologie, deren Begehren die Einsicht in eine fremde Kultur ist, zeigt mit dem Sichtbaren, das sie präsentiert, Fokussierungen, Rudimente und nur das, was der Rahmen des Mediums uns zu sehen gibt. Sie verweist damit ebenso auf das Abwesende, auf das, was sich dem Blick, auch mit einem erklärenden Kommentar, entzieht: eine 'ganze' Kultur, eine vollständige Einsicht in einen kulturellen Zusammenhang.

Durch die radikalen Fragmentisierungen von Körpern, Handlungen, zeitlichen Abläufen wird in REASSEMBLAGE genau diese 'Obszönität' ausgestellt. Die scheinbare Blickmächtigkeit des Apparats wird als Ohnmacht 'sichtbar' gemacht durch das, was 'off-scene' bleibt.

### **2.9.6 Pornographie als Frage der Betrachtungsweise**

Die Frage, in welcher Weise und ob REASSEMBLAGE überhaupt als pornographisch charakterisiert werden könnte, ist bis hierher jedoch noch nicht geklärt worden. Diese Klärung hängt von einer Definition von Pornographie ab.

Diejenige Pornographie-Definition, die am verlässlichsten bzw. am genauesten sein müsste, nämlich die strafrechtliche, ist ausgesprochen unbestimmt. Der § 184 StGB zur "Verbreitung pornographischer Schriften" definiert überhaupt nicht, wann es sich um Pornographie handelt, sondern befasst sich statt dessen mit der unzulässigen Verbreitung von Pornographie, ihrer Weitergabe an Jugendliche unter 18 Jahren und mit der Verbreitung und Herstellung von pornographischen Schriften, die sexuellen Missbrauch von Kindern, Sex mit Tieren oder Gewalt zum Inhalt haben.<sup>373</sup>

---

<sup>371</sup> Slavoj Žižek, "Looking awry", in: Robert Stam/Toby Miller, *Film and Theory. An Anthology*, Malden, Mass./Oxford 2000, S. 524-538.

<sup>372</sup> Linda Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg 2001, S. 51.

<sup>373</sup> [http://www.123recht.net/article.asp?a=833&f=ratgeber\\_verwaltungsrecht\\_pornografie](http://www.123recht.net/article.asp?a=833&f=ratgeber_verwaltungsrecht_pornografie)

Etwas mehr lässt sich unter dem Titel "Pornographie – Ein unbestimmter Rechtsbegriff" in dem Artikel "Kennzeichen für Pornographie" erfahren, der auf ein Urteil des Verwaltungsgerichts Hamburg verweist, in dem es einen Definitionsversuch für Pornographie gibt. Merkmale für Pornographie sind demnach insbesondere, dass im Vordergrund die sexuelle Stimulation, und nur die sexuelle Stimulation steht: "Sexuelle Vorgänge werden in grob aufdringlicher, übersteigter und anreißerischer Art präsentiert. Die Darstellungsweise ist auf sexuelle Stimulation reduziert." Dazu gehört, dass "die Rahmenhandlung neben der Aneinanderreihung von Szenen mit sexuellem Inhalt völlig in den Hintergrund tritt." Ebenso werden die "Grenzen für sexuellen Anstand [...] überschritten" – ein Kriterium, das sich mit den gesellschaftlichen Vorstellungen verändern kann: "Maßstab ist der bestehende Minimalkonsens".<sup>374</sup> Nach deutschem Strafrecht dürfte REASSEMBLAGE also kaum als pornographisch gelten.

Aber ich möchte behaupten, dass sich Pornographie auf diese Weise gar nicht definieren lässt. So wie Gwendolyn Audrey Foster argumentiert, dass die latente Sexualisierung von *Mainstream*-Filmen auch pornographisch genannt werden kann, würde ich hinzufügen: und die Pornographie liegt im Auge des Betrachters/der Betrachterin. Ähnlich wie für den voyeuristischen Blick kann für den pornographischen Blick gelten, dass nicht entscheidend ist, *was* er sieht, sondern *wie* er es sieht bzw. dass er etwas als sexuell stimulierend sieht.

Zweifellos ist dies nicht allein individuell bestimmt, sondern tatsächlich über gesellschaftliche Wertmaßstäbe und den sexuellen Diskurs. Aber Pornographie wird von BetrachterInnen erst produziert.

Auch Christina von Braun liefert darauf einen Hinweis in ihrem Bericht über eine junge Frau in psychoanalytischer Behandlung, die versucht, Anhaltspunkte für einen möglichen sexuellen Missbrauch zu finden. Sie stößt schließlich auf einen Super-8-Film ihres Vaters, dessen Film-Blick sie als den Missbrauch erkennt. Die Pornographisierung geschieht hier durch die Betrachtung und die Sexualisierung liegt im medialen Blick.<sup>375</sup>

Dies wird in Ausschnitt 3 aufgegriffen. Es ist der Zuschauer einer afrikanischen "slide show", der zitiert wird; er betrachtet das Gesehene als Pornographie, und damit

---

<sup>374</sup> [http://www.123recht.net/article.asp?a=833&f=ratgeber\\_verwaltungsrecht\\_pornografiestreit&p=2](http://www.123recht.net/article.asp?a=833&f=ratgeber_verwaltungsrecht_pornografiestreit&p=2)



wird ein pornographischer Blick aufgerufen: auch der pornographische/ pornographisierende Blick der ZuschauerInnen. Pornographie, nach einer 'harten' Definition wie etwa der im (deutschen) Strafrecht, ist nicht zu sehen, vermutlich während der "slide show" ebensowenig wie in REASSEMBLAGE. Sie ist damit abwesend und zugleich anwesend im Blick der BetrachterInnen – entweder in dem des zitierten Zuschauers, oder ebenso im Blick der ZuschauerInnen von REASSEMBLAGE. Was hier zum Thema gemacht wird, ist also vor allem der Blick der RezipientInnen auf nackte Brüste afrikanischer Frauen, das notorische Bild in einem Großteil ethnographischer Filme: wir haben einen potentiell pornographisierenden Blick darauf, und wir haben ihn immer gehabt. Folglich ist es richtig, wenn Hansen/Needham/Nichols den Voyeurismus als das Schlüsselparadigma der Pornographie bestimmen, aber sie erläutern nicht wirklich, warum.

### ***2.9.7 Der Blick auf den Blick***

Beide Blickstrukturen – sowohl diejenige, die den Blick in einen Macht/Wissens-Komplex im Foucaultschen Sinne einbindet, als auch die der heimlichen, beiläufigen Sexualisierung, der Einverleibung in eine Lustökonomie – sind in REASSEMBLAGE gestört und in ihrer Verschränkung sichtbar gemacht: Zunächst lässt sich feststellen, dass "nudity" und "pornography" in dem oben beschriebenen Ausschnitt durch den Kommentar selbst thematisiert und problematisiert werden. Wenn Nacktheit nichts Verborgenes enthüllt und auch von dem Kommentar nicht verborgen wird, sondern in ihrer möglichen Beziehung zu Pornographie und Voyeurismus enthüllt wird, kann sie nicht als heimliche Sensation gelten. Dazu passt auch die Alltäglichkeit, die das Bild des Frauentorsos transportiert. Auf der einen Seite sieht man hier einen ungewöhnlichen Bildausschnitt, der den abgebildeten Frauenkörper tatsächlich fragmentiert – weder vor noch nach dieser Einstellung ist die Frau ganz zu sehen. Auf der anderen Seite ist diese Fragmentierung unspektakulär und zeigt die Frau offensichtlich bei einer sehr alltäglichen Tätigkeit. Gerade in diesem Bild wirkt die Nacktheit nicht enthüllend, sondern eher abwesend – alltäglich und nebensächlich.

Mit der spezifischen Schnitttechnik und ihren schnellen Perspektivwechseln auf nur einen Gegenstand bzw. eine Person, ohne dass sich diese Perspektivwechsel an einer klassischen 'Exposition' orientierten oder einem Paradigma der Vollständigkeit folg-

---

<sup>375</sup> vgl. von Braun, "Ceci n'est pas une femme" 1994, S. 80.

ten, wird der panoptische Blick aufgelöst in einer Dezentrierung des Blicks. Das 'Subjekt' des panoptischen Blicks wird seines zentralen Standortes und Blickpunktes beraubt und damit selbst dezentriert und vervielfältigt.

Der teilweise sehr unvermittelte Einsatz von *close-ups*, von schnell wechselnden Perspektiven verhindert die Position des distanzierten Überblicks. Dieser Distanzverlust, der das panoptische wie das voyeuristische Modell verunsichert, lässt sich in dem hier besprochenen Ausschnitt ebenfalls beobachten. Es sind nicht allein Detailaufnahmen von weiblichen Körperteilen, sondern auch von ihren Gesichtern, wie in dieser Sequenz, in der es zuerst eine Naheinstellung mit dem Kopf der Frau gibt, darauf folgend mit ihrer Brust. Diese Aufnahmen bringen die BetrachterInnen in einen Nahbereich zum 'Objekt', sie bringen sie fast in den Bereich eines Hautkontakts. Zwar gibt es auch im Paradigma des voyeuristischen Blicks der Pornographie Naheinstellungen, die scheinbar die voyeuristische Distanz auflösen, aber diese setzen einen Überblick voraus, der aus der Situation gezielt das auswählt, was gemäß einer Ökonomie der Lust am gewinnbringendsten ist. Zudem wird die erste Nahaufnahme der weiblichen Brust in diesem Ausschnitt gefolgt von einem weiblichen Blick auf die BetrachterInnen selbst, was deren einseitiges Beobachtungsverhältnis subvertiert: Die voyeuristische Kamera, der voyeuristische Zuschauerblick werden selbst beobachtet und können damit, gemäß der Charakteristika des voyeuristischen Blicks, nicht mehr voyeuristisch sein.<sup>376</sup> Ein Pornofilm, in dem sich die DarstellerInnen aus dem Geschehen heraus an die ZuschauerInnen wenden, würde nicht mehr funktionieren – bzw. würde als etwas anderes funktionieren.

### ***2.9.8 Die Lust am Schauen als Subversion von panoptischem und voyeuristischem Blick***

Das Zusammenspiel von panoptischem und voyeuristischem Blick in der visuellen Anthropologie funktioniert deswegen, weil der voyeuristische Blick heimlich bleibt. In REASSEMBLAGE aber wird der Blick auf weibliche Körperteile, insbesondere auf weibliche Brüste hypertroph eingesetzt, um einen Terminus der Rhetorik zu gebrauchen. Der voyeuristische Blick wird so weit über seine Grenze hinaus getrieben, so sehr selbst überboten, dass er als fast unmerklicher Begleiter des anthropologischen

---

<sup>376</sup> vgl. den folgenden Abschnitt zu NAKED SPACES – LIVING IS ROUND zum subversiven Effekt des erwiderten Blicks.

Macht/Wissens-Komplexes überdeutlich als Blick selbst ins Blickfeld gerät und ins Bewusstsein rückt.

Es gibt eine Überdetermination des weiblichen Körpers, der Darstellung von Körperlichkeit. Der Kamerablick richtet sich *exzessiv* auf weibliche Brüste, er überschreitet jede Grenze eines beiläufigen, heimlichen, unvermittelten Blicks; er überschreitet die Grenze von Unabsichtlichkeit, die dem wissenschaftlichen Blick, der scheinbar neutral und ohne erotisches Interesse *auch* entblößte Brüste trifft, anhaftet.

Sehr wichtig scheint mir, festzustellen, dass der Kamerablick, der in REASSEMBLAGE ausgestellt ist, durchaus ein Interesse vermittelt: ein lustvolles Interesse am weiblichen Körper, das im Exzess der Bilder jeden Eindruck von Neutralität und Objektivität unterläuft. Die Bilder sind zu lang und zu direkt, um das Interesse am weiblichen Körper zu verleugnen, aber auch, um voyeuristisch sein zu können.

Die Kamera richtet sich nicht nur auf die weibliche Brust in der oben beschriebenen Sequenz. Sie richtet sich auf zahlreiche Brüste in verschiedenen Situationen: während die Frauen sitzen und reden, während sie Getreide verarbeiten, während sie Wasser holen, während sie ihre Kinder stillen usw. Es gibt nicht den einen Blick auf 'die' weibliche Brust. Sowohl die Bildausschnitte, die Perspektiven auf Körper sind verschieden, als auch die Körper selbst.

Zeichnet sich das Interesse an weiblichen Körpern in westlichen Filmproduktionen vor allem durch ein Interesse an einem normierten Idealkörper aus, der durch die medialen Bilder als solcher mitkonstituiert wird, geht es hier wiederum um Pluralität. Man sieht sehr junge und sehr alte Frauen und ihre kleinen, ihre runden, ihre hängenden, ihre faltigen Brüste. Auch hier gibt es keine kohärente Narration, keine wissenschaftliche Erzählung, in die die Bilder eingepasst wären. Es entsteht der Eindruck von Skopophilie: die pure Lust am Schauen – nicht des Verbotenen, nicht heimlich im dunklen Kino, nicht unbeobachtet und unbemerkt von einem versteckten Ort aus, sondern von einer Position des Gegenübers – auch des Gegenübers des Blickes, symbolisiert etwa durch das Bild der Frau in diesem Ausschnitt, die direkt die ZuschauerInnen anzublicken scheint.

Damit scheint mir sowohl die Verschränkung von Ethnographie bzw. dem panoptischen Blick und Pornographie bzw. dem voyeuristischen Blick sichtbar gemacht und durch Hypertrophie subvertiert, als auch das schematische Konzept in Frage gestellt, demzufolge Frauen auf der Leinwand zwangsläufig Objekte männlicher Schaulust

sind und Frauenkörper eingeschrieben werden in eine männliche Lustökonomie.

Wiederholen wir noch einmal Catherine Russels Kritik an REASSEMBLAGE: "Indeed, REASSEMBLAGE does not 'subvert' the gaze. It is also open to the more prurient look of the *National Geographic* voyeur; it offers no real protection against a scopophilic gaze."<sup>377</sup>

Es dürfte bis hierhin deutlich geworden sein, dass eben dieser Schutz vor einem skophilen Blick, vor einem voyeuristischen Blick gar nicht möglich ist, denn er liegt in der 'Natur der Sache', nämlich der Natur des Blicks und der Möglichkeit für ZuschauerInnen, die Bilder anders zu rezipieren als es von der Filmemacherin intendiert sein mag. Genau diese Struktur versucht der Film offenzulegen.

Statt also zu versuchen, Skopophilie auszuschließen, weil sie immer, folgt man dem einflussreichsten Aufsatz in der feministischen Filmtheorie, eine männliche Schaulust ist, die Frauen den Platz des Objekts innerhalb einer männlich-hegemonialen wissenschaftlichen oder sexuellen Lust zuweist, wird hier ein lustvoller Blick auf weibliche Körper gerade exponiert. Und es werden zugleich die 'männlich' determinierten Diskurse von Wissenschaft und Pornographie in Frage gestellt, mehr noch, der Platz eines Subjekts des Blicks, der, wie der Platz des Subjekts der Sprache, ein 'männlich' bestimmter ist<sup>378</sup>, wird dekonstruiert.

Damit werden gleichzeitig die Grundlagen eines 'männlichen' Blicks in Frage gestellt, seine Strukturen aufgebrochen, und eine weibliche Lust am Schauen demonstriert, die sich nicht innerhalb der Implikationen eines männlich bestimmten Blicks bewegt. Letzteres halte ich für ausgesprochen wichtig, öffnet es doch die Perspektive auf eine Schaulust, die Frauen nicht auf den immer gleichen Platz des Opfers und Objektes verweist, sondern die ihnen selbst einen aktiven Blick erlaubt, und darüber hinaus die Lust daran – ohne dass diese als verwerflich charakterisiert wird.

Christina von Braun deutet im Übrigen die Möglichkeit an, das Macht-/Ohnmachtsverhältnis in der Blickstruktur der technischen Sehgeräte aufzubrechen: auf der einen Seite in einem Entzug des Objekts<sup>379</sup>, auf der anderen Seite in der Eröffnung der Möglichkeit eines "dialogischen Blicks", den sie anhand des Spielfilms

---

<sup>377</sup> Russel, *Experimental Ethnography* 1999, S. 125.

<sup>378</sup> vgl. Klöpping, "Diskursive Löcher" 2002.

<sup>379</sup> z.B. durch Selbstinszenierungen in der bildenden Kunst, in denen das "Objekt der Betrachtung [...] zum Subjekt [wird], indem es sich selbst objektiviert" (von Braun, "Ceci n'est pas une femme" 1994, S. 83).

THE PIANO von Jane Campion in Blickszenen ausmacht, die den Blick der ZuschauerInnen einbeziehen.

Auch in REASSEMBLAGE werden Blickszenen inszeniert, die auf den Blick sowohl der Filmenden und auf den der ZuschauerInnen verweisen.

In einer Sequenz (00:26:44 – 00:27:32) sind in halbnaher Einstellung Frauen zu sehen, die nackt oder halbbekleidet im Fluß baden. Dazu hört man die Stimme des Kommentars: "I come with the idea that I would seize the unusual by catching the person unawares. There are better ways to steel I guess. With the other's consent. After seeing me laboring with the camera, women invite me to their place and ask me to film them." Dann sieht man einen Jungen, der von außen an ein Fenster herantritt. Die Einstellung wird wiederholt: man sieht ein leeres Fenster, der Junge tritt vor das Fenster und schaut von außen ins Innere. Es sind badende Menschen im Fluss zu sehen, die aber durch die Panoramaaufnahme kaum zu erkennen sind.

Die halbnaher Einstellung, mit der die Frauen zunächst gezeigt werden, ruft einen voyeuristischen Blick auf. Man sieht sie in einer – für uns – intimen Situation, beim Baden und Waschen im Fluß, man sieht ihre nackten Oberkörper und Brüste. Die Einstellungsgröße erzeugt weder den Eindruck von sicherer Distanz noch von totaler Nähe, die in gewissem Sinne wiederum 'sicher' wäre, weil wir uns im Geschehen involviert fühlen könnten. In dieser Distanz ist der Kamerablick auch für die Angeblickten sichtbar.

Der Kommentar träumt zunächst von einem unbemerkten Filmen ohne Einverständnis der Gefilmten, von einem Ideal eines Film-'Materials', das möglichst unbeeinflusst vom Prozess des Filmens bleibt.

Der Junge tritt zweimal an das Fenster: zwei Blicke, zwei Möglichkeiten, zu stehlen. Dies verweist sowohl auf Blick der Filmemacherin, als auch den der ZuschauerInnen. Der voyeuristische Blick, den wir auf den 'Gegenstand' werfen, findet in dem Bild des Jungen, der unbemerkt durch ein Fenster von außen ins Innere zu blicken versucht, seine Entsprechung. Dabei funktionieren Bilder und Kommentar hier invers. Der erste Blick/die erste Einstellung, die die Frauen zeigt, und zunächst 'zu nah' und voyeuristisch erscheint, ist diejenige, die mit ihrem Einverständnis gefilmt wird, denn die Filmende ist nah genug, um selbst gesehen zu werden. Der zweite Blick des Jungen durch das Fenster wird durch den Schnitt verbunden mit der Perspektive auf den Fluss und die Badenden: es erscheint, als sehe er durch das Fenster auf die Sze-

nerie. Jetzt bleibt der Blick unbemerkt, fern. Aber man erkennt auch nicht mehr viel. Die Individuen bleiben schemenhaft und verlieren sich in der Landschaft. Beide Blicke, bemerkt und unbemerkt, mit Einverständnis und ohne, bleiben allemal ein Stehlen. Ein Stehlen, das der Film in dieser Sequenz zugänglich macht; ein Spiel mit dem Voyeurismus: mit dem der Filmerin und mit dem der ZuschauerInnen.

### 3. NAKED SPACES – LIVING IS ROUND

NAKED SPACES – LIVING IS ROUND wurde einige Jahre nach REASSEMBLAGE in mehreren – wiederum ländlichen – Regionen West-Afrikas gedreht, wieder auf 16mm, und 1985 veröffentlicht. Dieser zweite Film Trinh ist ungleich länger, nämlich 135 Minuten. Ebenfalls 1985 erschien ein Buch über west-afrikanische Architektur, das Trinh gemeinsam mit ihrem Mann Jean-Paul Boudieur herausgegeben hat.<sup>380</sup>

Dies ist im Zusammenhang mit dem Film erwähnenswert, weil NAKED SPACES von Wohn- und Lebensräumen in den verschiedenen Regionen handelt, in denen er gedreht worden ist, von den Relationen zwischen Architektur, Geschlechteridentitäten und mythischer Kosmologie, und davon, inwiefern Geschlechterverhältnisse und das Soziale durch den Raum bestimmt werden bzw. umgekehrt der Raum durch das Soziale bestimmt wird. Allein diese Beschreibung lässt erkennen, dass sich für NAKED SPACES sehr viel leichter ein 'Thema' ausmachen lässt als für REASSEMBLAGE, obwohl ersterer ebenfalls auf das Filmen, auf Bedeutungsproduktion durch den Film, auf den medialen Blick reflektiert. Diese Reflexion äußert sich allerdings auf der Ebene der Stilmittel anders als in REASSEMBLAGE, wie in den Sequenzanalysen deutlich werden wird.

Die Motive in NAKED SPACES sind denen in REASSEMBLAGE sehr ähnlich: Bis auf den Beginn und das Ende, die ein Fest bei den Joola im Senegal zeigen, sieht man alltägliches dörfliches Leben und alltägliche Tätigkeiten der Menschen. Der Fokus liegt hier aber eher auf dem Raum, in dem dieses Leben stattfindet, und die Verfahrensweisen des Films unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht von REASSEMBLAGE. Es gibt sehr lange Einstellungen, insbesondere mit langsamen, kreisförmigen Kamerashwenks, in denen ein Dorfplatz, das Innere einer Hütte, das Kreisförmige der Architektur erfasst werden. NAKED SPACES ist entsprechend ein sehr langsamer Film, der den Räumen Zeit gibt, sich visuell zu entfalten. Auch er ist durch keine durchgehende Narration strukturiert. Der Kommentar bietet allerdings Anhaltspunkte für eine Erklärung dessen, was man sieht.

Der Kommentar wird von drei verschiedenen Frauenstimmen gesprochen, die Trinh zufolge drei verschiedene Positionen einnehmen, ohne sich dabei zwangsläufig zu

---

<sup>380</sup> Jean-Paul Bourdieu/Trinh T. Minh-ha, *African Spaces – Designs for Living in Upper Volta*, London/New York 1985.

widersprechen. Die dunkle Kommentarstimme spricht von einer Position aus den afrikanischen Kulturen heraus, die helle Stimme, die einen erkennbar britischen Akzent hat, zitiert westliche Denker und artikuliert entsprechende Beschreibungen und Aussagen, die dritte Stimme ist Trinh's eigene und formuliert – oft in der ersten Person – eher persönliche Gedanken und Beobachtungen.<sup>381</sup>

In *NAKED SPACES* I work at differentiating the African/Euro-American/Asian personal voices without, however, opposing them, so that the viewer hears them not so much as contradictions or as separate entities, but as differences within the same subjectivity.<sup>382</sup>

Durch die Differenzierung der drei Stimmen und der drei Sprecherinnenpositionen, die sich manchmal widersprechen, manchmal ergänzen oder übereinstimmen, wird keine von ihnen mit einem Anspruch auf alleinige Autorität versehen. So werden die Bilder, obwohl im Kommentar durchaus Informationen zu den Zusammenhängen der Motive des Films gegeben werden, auch hier nicht auf eine einzige Lesart beschränkt.

Die dörflichen Architekturen werden von zwei Seiten in den Blick genommen: einerseits in einer Außenperspektive im Zusammenhang der Landschaft und als Gesamtanordnung, andererseits werden Räume und Häuser in einer Innenperspektive gezeigt. Dadurch, dass die Räume dabei nicht künstlich ausgeleuchtet werden, entsteht ein starker Kontrast zwischen dem lichtarmen Inneren und dem hellen Außenlicht, das durch die wenigen Öffnungen in den Raum dringt. Dieser Kontrast wird immer wieder in dem Bild einer Tür, einer Öffnung nach außen, aus dem Inneren eines Raumes gesehen, aufgenommen. Das Zusammenspiel von Licht und Dunkelheit, und die Nuancierungen von hell und dunkel werden so wahrnehmbar.

Als Leitmotive des Films sind Raum und Zeit, Licht und Dunkelheit auszumachen. Diese Leitmotive sind nicht allein Motive oder 'Objekte' der Darstellung, sondern bestimmen die Strukturen des Films auf der Darstellungsebene selbst: Die langsamen Kameranäherungen konstituieren die Kreisförmigkeit der Räume und bringen sie mit einem bestimmten Rhythmus und Zeitgefühl in Verbindung; durch die spezifischen Lichtverhältnisse der afrikanischen Innenräume und die extremen Differenzen von Helligkeit und Dunkelheit wird das Licht als die substantielle Grundlage filmischer

---

<sup>381</sup> vgl. Trinh, "Film as Translation" 1992, S. 127f. Die Differenz der Stimmen wird im Filmscript durch verschiedene Schrifttypen wiedergegeben: Die helle Stimme in normaler Schrift, die Stimme der Filmemacherin kursiviert, die dunkle in fetten Buchstaben. Dies wird in meiner Arbeit übernommen.



Sichtbarkeit überhaupt erkennbar. *NAKED SPACES* thematisiert damit nicht nur die Gestaltung der afrikanischen Lebensräume durch das Licht und die Abwesenheit von Licht, sondern ebenso die visuelle Substanz des Mediums Film selbst: das Licht als Bedingung der Sichtbarkeit, als Voraussetzung für die Wahrnehmung von Form, Farbe, Bewegung. Dieses Berühren der Grundlagen des Mediums verweist auf die Grundlagen westlich-abendländischer Erkenntniskonzepte in ihrer Bindung an Sichtbarkeit, die sich etwa in der Metaphorik vom 'Licht der Erkenntnis' ausdrückt und in der Opposition und Bewertung von Licht und Dunkelheit, Sehen und Blindheit.

Die Analyse von *NAKED SPACES* findet unter diesen Prämissen nicht so ausschließlich im Hinblick auf seine Aufnahme von Traditionen des ethnographischen Films statt, wie dies für *REASSEMBLAGE* der Fall war. Statt dessen wird die Untersuchung sich darüber hinaus mit dem weiteren Verweisungszusammenhang von Licht und Dunkelheit, Sehen und Nicht-Sehen als Metaphern zur Thematisierung von Wahrheit und Erkenntnis im westlichen philosophischen Diskurs befassen.

### ***3.1 Analyseaspekte***

Entsprechend konzentriert sich die Analyse des Films auf folgende Gesichtspunkte:

- a. Der Kommentar als Sinn gebende/Sinn steuernde Instanz: Gleich zu Beginn des Films wird die Funktion des traditionellen Kommentars als diejenige Instanz, die den Bildern ihre Bedeutung zuweist, durch den Kommentar selbst negiert. Dies verweist auf eine Kritik an der Praxis ethnographischer Filme und westlicher Gesellschaften, den Anderen, den 'fremden', 'unterentwickelten' Kulturen als Sinn gebende Autorität gegenüberzutreten. Damit verbunden ist eine Preisgabe der Verfügungsgewalt über die Bedeutung des filmischen Textes.
- b. Montage von Bild und Ton: Während in *REASSEMBLAGE* unmittelbar mit dem Anfang des Films Bild und Ton eindeutig auseinanderfallen, werden in den Anfangssequenzen von *NAKED SPACES* Löcher in den Synchronon eingebaut, die eine stereotype Lesart der Bilder verhindern und eine Störung des Sinn-Kontinuums darstellen, das durch das Zusammenspiel der verschiedenen Register filmischer Signifikation produziert wird.

---

<sup>382</sup> Trinh, "Questioning Truth and Fact" 1992, S. 184. Innerhalb einer Subjektivität sind die Kommentartimmen vor allem deshalb zu verorten, weil die Kommentare von der Filmemacherin allein geschrieben sind.

- c. Das Konzept des Intervalls: Die Aufnahme eines Stereotyps und der Bruch mit einer stereotypen Lesart sowie die Störung des Sinn gebenden Diskurses verweisen auf Trinhns Konzept des Intervalls als Zwischenraum und Form der Bedeutungsöffnung; als Differenz zwischen Wiederholungen, zwischen Wahrheit und Bedeutung, aber auch als Element, das Relationen herstellt.
- d. Die Inszenierung des Blicks des Anderen: Der Blick des 'Objekts' in die Kamera wird als Index für eine gegenseitige Beobachtung in Szene gesetzt und verunsichert damit die Dichotomie von Beobachter und Beobachteten, die sich als grundlegend für die ethnographische Verwendung des Mediums bereits mit Félix-Louis Regnaults Chronophotographien in die Geschichte des ethnographischen Films eingeschrieben hat.
- e. Der Zusammenhang von paradigmatischen westlichen Erkenntnisentwürfen (Psychoanalyse; Platons Höhlengleichnis) und Visualität wird über selbstreflexive Verweise auf die Rahmung des Kamerablicks und über den filmischen Umgang mit Licht und Dunkelheit, Sehen und Blindheit, aufgerufen. Zugleich werden die visuellen Grundlagen dieser Entwürfe unterlaufen durch die Beschneidung der Blickmächtigkeit des Mediums und die Bewegungen der Kamera im Inneren der Räume. Diese führt nicht aus der Dunkelheit heraus, sondern bewegt sich im Gegenteil im Inneren der 'Höhle' und lässt mit der Abwendung von den Öffnungen ins helle Außen die Dinge im Innen erst wahrnehmbar werden.

Ausschnitt 1: 00:00:00 – 00:01:21

*Menschen in fahlem, rötlichem Licht, geschmückt, hintereinander in Reihe aufgestellt, nach links gewendet. Das Bild sieht nach einem Aufbruch im Morgengrauen aus. Dazu ein schwer einzuordnendes Geräusch, wahrscheinlich ein Instrument. Schnitt.*

**Abb.1**

*Weißer Schrift auf schwarzem Grund: NAKED SPACES – LIVING IS ROUND/ Directed, photographed, music recorded by Trinh T. Minh-ha. Das Wort Directed ist kreuzweise durchgestrichen. (Abb. 1) Dazu Trommeln, Rufen, Klatschen und das Instrument aus der Einstellung zuvor.*



*4 Sekunden lang ist wieder die erste Einstellung zu sehen, wieder die geschmückten*

*Menschen in rötlichem Licht, sie gehen nach links. Schnitt. Für sechs Sekunden Schrifteinblendung weiß auf schwarzem Grund: Editing/ Trinh T. Minh-ha, Assistant/ Jean-Paul Bourdier. Im Abblenden ist eine dunkle weibliche Stimme aus dem Off zu hören: **People of the Earth**. Dann erst ist das nächste Bild zu sehen. Abb. 2*

*Offenbar die gleiche Gruppe – nun lässt sich erkennen, dass es ausschließlich Männer sind – geht von rechts nach links; diesmal in hellem Tageslicht. Dazu ist 6 Sekunden lang kein Ton zu hören. Mit der Erscheinung einer Schrifteinblendung unten rechts (SENEGAL Joola) setzt der Ton ein: Trommeln und*



*rhythmisches Stampfen. (Abb. 2) Schnitt. Die geschmückten Männer sind in der linken Bildhälfte in einer Reihe stehend zu sehen, sie stampfen mit langen Holzstäben auf den Boden. Der Ton scheint synchron mit den Bildern zu sein, ist es bei genauem Hinsehen aber nicht. Schnitt im Bild nach 7 Sekunden.*

*Es folgt eine – im Verhältnis zu den vorhergehenden – lange halbtotale Einstellung: Es ist die Gruppe der geschmückten Männer zu sehen, wie sie sich tanzend von links nach rechts bewegt, die Bewegung unterbricht, sich rückwärts bewegt, wieder vorwärts geht. Im Bildvordergrund tanzen afrikanische Frauen, die nicht geschmückt sind wie die Männer. Nachdem diese Einstellung 22 Sekunden zu sehen ist, gibt es einen Schnitt im Ton. Die Musik bricht ab, ein Kommentar aus dem Off ist zu hören, diesmal eine helle Frauenstimme mit britischem Akzent: Not descriptive, not informative, not interesting. Nach dem Schnitt sieht man ohne Ton aus einem dunklen Innenraum auf eine helle Türöffnung, vor der jemand sitzt.*

### **3.2 Die Negierung des Kommentars als Sinn gebende Instanz**

Der Beginn des Films ist zugleich der Aufbruch der Menschengruppe im Bild. Sie schlagen eine Richtung ein, das Ziel ist nicht erkennbar. Auch Inhalt oder Thema des Films sind nicht bekannt; sein Titel hat keinen Aufschluss darüber gegeben. Der Titel lässt lediglich vermuten, dass es um Räume gehen wird und um Kreise bzw. die 'Rundheit' des Lebens.

Erst einige Einstellungen später lässt sich erkennen, dass der Aufbruch in den ersten Bildern offenbar mit einem bestimmten Ereignis zusammenhängt, mit einem Fest, einem Ritual. Neben den Tänzern, die einen bestimmten Schmuck angelegt haben,

nehmen auch andere Menschen an dem Ereignis teil; auch Frauen. Für einen Anlass, einen Hintergrund des Ereignisses ist bisher keine Erklärung geliefert worden. Diese Aufgabe übernimmt gewöhnlich in ethnographischen Filmen der Kommentar. Auch hier hat schon ein Kommentar eingesetzt – "**People of the earth**" –, der noch keine Informationen zu dem geliefert hat, was man sehen kann. Aber auch der weitere, von einer anderen Frauenstimme gesprochene Kommentar, der die Synchronie von Bild und Ton unterbricht, erklärt nichts. Statt dessen negiert er genau das, was man sich von ihm versprechen könnte: *not descriptive, not informative, not interesting*.

Beschreibend, informativ, interessant sind eben jene Attribute, die einem Kommentar im 'Idealfall' zugerechnet werden können, soweit seine Funktion darin besteht, Informationen über das zu liefern, was in den Bildern zu sehen ist, und natürlich das Interesse der ZuschauerInnen zu wecken und zu halten. erinnert man sich an Heiders Version des idealen Kommentars – "optimally demystifying and relevant to the visuals"<sup>383</sup> –, wird deutlich, dass der Kommentar an dieser Stelle in keinem Fall den Anforderungen an einen ethnographischen Film folgt. Statt dessen lässt sich die Aussage selbstreflexiv zurückwenden auf die Aussageform "Kommentar", jedoch so, dass der Inhalt die Funktion der Form negiert.

Was bleibt, wenn die Bilder nicht beschreibend und informativ kommentiert werden, sind die Bilder selbst. Als Information? Als Beschreibung? Als Gegenstand des Interesses?

Über einen verbalen Kommentar, der erklärt, was zu sehen ist, wird nicht nur der Film in seiner Bedeutungspluralität eingeschränkt – er gibt den RezipientInnen vor, wie die Filmbilder zu verstehen seien –, sondern es wird auch der Eindruck erweckt, dass die vorfilmische Realität auf einen Nenner zu bringen sei. Der ethnographische Film, der weiß, was die Bedeutung einer Handlung, eines Rituals, eines Ablaufs ist, macht Sinn-Zuschreibungen von einer wissenden Position aus, die immer 'über' dem 'Objekt' steht, die nicht involviert ist in einen Erfahrungsprozess mit dem und den Gefilmten, der die eigene Position verunsichern könnte. Die filmische Kommentator-Autorität funktioniert nach der Struktur der Sinngebung, die Trinh in einem ihrer Aufsätze im Umgang des 'Westens' mit seinem Anderen kritisiert:

Bei der Suche nach der absoluten Bedeutung und nach Erkenntnis um der Erkenntnis willen ist die schlimmste Bedeutung die Bedeutungslosigkeit. Eine weiße Missionsnonne in einem abgele-

---

<sup>383</sup> Heider, *Ethnographic Film* 1976, S. 113.

genen afrikanischen Dorf beschreibt ihre Aufgabe mit folgenden schlichten, aber überzeugenden Worten: 'Wir sind hier, um den Menschen dabei zu helfen, ihrem Leben einen Sinn zu geben.'<sup>384</sup>

Mit der Preisgabe der Position einer Sinn gebenden Instanz gegenüber den 'fremden' Kulturen steht auch die Verfügungsgewalt über die Bedeutung des filmischen Textes in Frage.

### **3.3 Kontrolle über Bedeutung: Encoding/decoding**

Diese Infragestellung deutet sich bereits in den Einblendungen von Filmtitel und Namen der Regisseurin an. "NAKED SPACES – LIVING IS ROUND/ Directed, photographed, music recorded by Trinh T. Minh-ha" ist in weißer Schrift auf schwarzem Grund zu lesen. Das Wort "Directed" ist kreuzweise durchgestrichen.

Diese Schreibweise ruft gleich zu Beginn des Films, noch ehe erkennbar geworden ist, worum es in dem Film geht, noch bevor *filmische* Traditionen ins Spiel kommen und in den Blick geraten, eine Bruchstelle der westlichen metaphysischen Tradition auf. Mitte des Jahrhunderts schreibt Martin Heidegger "Sein" unter der kreuzweisen Durchstreichung, um die ontologische Differenz zu markieren, von der sich nicht sprechen lässt.<sup>385</sup> Eine Schreibweise, die Jacques Derrida "die letztmögliche Schrift einer Epoche" nennt, die die Idee eines transzendentalen Signifikats sowohl austreicht als auch lesbar lässt.<sup>386</sup> Auch Ende des Jahrhunderts kann die Spur unter der Durchstreichung, die kein vollständiges Ausradieren ist, nicht von ihren metaphysischen Implikationen getrennt werden.

'To direct' bedeutet, etwas auszurichten, zu lenken, zu steuern oder auch einen Brief zu adressieren. Etwas, das 'directed' ist, wäre also in eine bestimmte Richtung gesteuert oder an jemanden adressiert, in eine kontrollierte Bahn gelenkt. So lässt sich die Steuerung, Kontrolle, Adressierung einerseits auf den Produktionsprozess des Films beziehen: In diesem Sinne ist dem 'director' eine Kontrolle über das garantiert, was der Gegenstand des Films ist. Eine Kontrolle, die letztlich die Sprachmächtigkeit

---

<sup>384</sup> Trinh T. Minh-ha, "Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung", in: Eva Hohenberger (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 304-326, hier: S. 323. Das Verfügen über den/einen Sinn, der den Existenzen der Anderen verliehen wird, hat Peter Braun als eine Grundtendenz der modernen Ethnographie herausgearbeitet, basierend auf der christlich-abendländischen Tradition der "Heiligen Schrift"; vgl. Braun, "...Neither in names nor in frames..." 1999.

<sup>385</sup> vgl. Martin Heidegger, *Zur Seinsfrage*, Frankfurt a.M. 1959. Heideggers Schrift ist zuerst 1955 unter dem Titel *Über 'Die Linie'* erschienen, als Beitrag einer Festschrift für Ernst Jünger; vgl. ebd., S. 5.

<sup>386</sup> Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1988, S. 43.

eines Subjekts voraussetzt, das über die Bedeutungen verfügt, die es produziert. Daran anschließend bezieht sich das "directed" andererseits auf den Rezeptionsprozess im Sinne einer Steuerung dessen, was beim Adressaten ankommt.

Die Durchstreichung zu Beginn des Films deutet also eine Infragestellung von beidem an: von der Möglichkeit der Regisseurin, die Sinnkonstitution des Films vollständig in der Hand zu haben und gleichzeitig ihre Fähigkeit, die Rezeption des Films zu steuern. Vor diesem Hintergrund lässt sich das durchgestrichene "directed" so lesen, dass der Film mit der Möglichkeit rechnet, nicht anzukommen. Das heißt, dass er nicht mit einem Vehikel identifiziert wird, das den einen Sinn transportiert, den man ihm eingeschrieben zu haben glaubt und dass man nicht wissen kann, wo er auf welche Weise ankommt.

Unter dieser Voraussetzung ist interessant, dass Wilton Martinez in seinem Aufsatz "Toward a theory of ethnographic film spectatorship"<sup>387</sup> zur Rezeption ethnographischer Filme einen Hinweis darauf geben kann, wie Filme Trinhs bei StudentInnen der *cultural anthropology* ankommen. Anhand von Untersuchungen zur Rezeption von Filmen, die in Seminaren für Ethnologie gezeigt wurden, stellt er fest, dass gerade diejenigen Filme, die scheinbar objektiv über 'fremde Kulturen' berichten und sachlich-distanziert 'Tatsachen' zu vermitteln suchen, bei den ZuschauerInnen auf Befremdung im Sinne einer Bestätigung von Vorurteilen stoßen. Zwar treten klassische ethnographische Filme gerade unter der Prämisse an, das 'Fremde' verständlich zu machen und Vorurteile zu entkräften. Die filmischen Konventionen, denen sie folgen, unterstützen aber offenbar gerade den dominanten westlichen Diskurs über die 'Fremden', weil dieser Diskurs dem wissenschaftlich-beobachtenden Kamerablick zugrundeliegt, mit dem die StudentInnen sich identifizieren.

One fundamental suturing mechanism is that of the spectator's cultural identification with the 'normalising' gaze (Foucault 1977) of the camera, with the editorial perspective and with its scientific narrative about the 'primitive other'. More strongly than with films on or about Western culture ('us'), cross-cultural representations of the 'other' trigger a massive identification with the textual discursivity itself, and thus a more powerful form of ideological interpellation. [...] Given this larger suturing into culture, students strongly identify with the surveillance function of the voyeuristic camera and are powerfully interpellated by its politics of differentiating, classifying, qualifying, rewarding or punishing of the 'primitive' – most evident in their responses to conventional and strictly observational ethnographic films.<sup>388</sup>

---

<sup>387</sup> Wilton Martinez, "Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship", in: Peter Ian Crawford/David Turton (Hrsg.), *Film as Ethnography*, Manchester 1992.

<sup>388</sup> ebd., S. 141.

Dies erstaunt nicht, wenn man Stuart Halls für die Medienwissenschaft einschlägigen Aufsatz "Encoding/decoding"<sup>389</sup> einbezieht. Hall beschreibt auf der einen Seite den Prozess des Encodierens, in dem etwas – ein Ereignis, eine Handlung usw. – in eine diskursive Form gebracht wird, um es überhaupt kommunizieren zu können. Entsprechend sei auch der Grad an 'Realismus' eines Medienprodukts und die Erzeugung von Glaubwürdigkeit ein diskursiver Effekt.<sup>390</sup>

Zugleich erkennt Hall die linguistische Unterscheidung von Denotation und Konnotation als eine bloß analytische an: Denotative Bedeutungen seien weit davon entfernt, neutrale Benennungen der Realität zu sein; sie seien keine 'natürlichen', sondern 'naturalisierte' Zeichen.

Actually, what naturalized codes demonstrate is the degree of habituation produced when there is a fundamental alignment and reciprocity – and achieved equivalence – between the encoding and decoding sides of an exchange of meanings. The functioning of the codes on the decoding side will frequently assume the status of naturalized perceptions.<sup>391</sup>

Hall geht damit davon aus, dass sich auf der denotativen Ebene ebenso gesellschaftliche Praktiken, Interessensstrukturen, Machtverhältnisse eingeschrieben haben wie auf der konnotativen Ebene; demnach steht sie nicht außerhalb von ideologischen Kontexten. Die Decodierung und Encodierung von Medienproduktionen geschehe immer im Kontext gesellschaftlicher Konventionen.

Mit der Unterscheidung von Encodierung und Decodierung als zwei potentiell unterschiedlich verlaufenden Prozessen verwirft Hall einen lange für die Erforschung von Massenmedien bevorzugten Ansatz, der eine behaviouristisch anmutende Wirkung auf die RezipientInnen impliziert – als könnten diese immer nur decodieren, was auch encodiert wurde und als würden sie damit vermittelte Ideologien einfach übernehmen. Halls Annahme der Nicht-Äquivalenz beider Prozesse eröffnet das Feld eines "struggle in discourse".<sup>392</sup> Die RezipientInnen haben in diesem Modell die Möglichkeit, den angebotenen Text in einem gewissen Rahmen, der auch eine oppositionelle Lektüre einschließt, abweichend zu lesen.

Vor dem Hintergrund von Halls medientheoretischen Überlegungen sind gerade die 'realistischen', scheinbar sachlich-neutralen und eindeutig decodierbaren Medienprodukte, die hauptsächlich mit der denotativen Ebene arbeiten, kritisch zu fokussieren.

---

<sup>389</sup> vgl. Stuart Hall, "Encoding/decoding", in: ders. et al., *Culture, Media, Language*, London/New York 2002, S. 128-139.

<sup>390</sup> ebd., S. 132.

<sup>391</sup> ebd.

<sup>392</sup> ebd., S. 138.

Die hegemonialen Bedeutungsstrukturen einer Gesellschaft haben sich auf der denotativen Ebene eingeschrieben, die im Rezeptionsprozess eines "preferred reading", wie Hall eine Lektüre gemäß der gesellschaftlich konventionierten Semantik nennt, auch entsprechend decodiert wird.

Dem ist hinzuzufügen, dass sich auf der denotativen Ebene nicht nur kulturelle Wertigkeiten einschreiben, sondern auch mediale Dispositive wie die Nutzung des Mediums Film als 'heiβes', schriftgebundenes Medium, das uns die 'Primitiven' in einer kausallogischen Erklärung und Erzählung, mittels ganzheitlicher Beobachtung eines 'Objekts' von einem sicheren 'point of view' und mit einem rationalisierenden und kategorisierenden Kommentar nahebringen soll. Zur 'naturalistischen' und naturalisierenden Autorität eines Filmtextes, "the 'normalizing' gaze", gehören auch Techniken wie der Synchronon, der sich zu einer normalisierenden Konvention entwickelt hat, die Filmaufnahmen als 'natürlicher' rezipiert werden lassen, weil sie so einen hohen Grad an Gewöhnung produzieren. Die Autorität des Filmtextes ist gerade im ethnographischen Film darauf angelegt, die RezipientInnen nicht zu verunsichern, sondern das 'Fremde' in ihre medialen Sehgewohnheiten und ihre Muster von Rationalität einzupassen. An dieser Stelle sei noch einmal Ivo Streckers Zitat angeführt:

Ein Ethnograph muß immer sowohl 'Zeigen' als auch 'Erklären'. [...] Im Idealfall gelingt es einem Film, den Zuschauer Schritt für Schritt in das Leben einer fremden Gesellschaft einzuführen, ohne dabei jemals eine anhaltende Desorientierung hervorzurufen.<sup>393</sup>

Weder 'Zeigen' noch 'Erklären' können, Hall zufolge, neutral sein. In Streckers Zitat wird die Absicht deutlich, die Adressierung eines Films so zu steuern, dass zumindest die Diskursivierung der 'fremden' Ereignisse, Handlungen, Aussagen, Riten etc. nicht 'fremd' erscheint, sondern den für ein westliches Publikum gewohnten Wahrnehmungs- und Rationalisierungsformen entsprechen. Die Bedeutung dessen, was der Film zeigt, muss demzufolge durch den Filmemacher oder die Filmemacherin gesteuert werden, damit garantiert ist, dass ein Film 'richtig' ankommt: dass er nicht desorientiert, dass das 'Fremde' verstanden und nicht als 'befremdlich' aufgefasst wird.

Nach Martinez sind es dagegen 'offene Filmtexte', die gerade keine Autorität des Wissens beanspruchen, die statt dessen Ironiesignale enthalten und eine Deutungs- und Bedeutungsvielfalt ausstellen – also damit rechnen, nicht in einer bestimmten Weise anzukommen –, welche die RezipientInnen dazu anregen, mitgebrachte Steo-



reotypen zu überdenken. Von Martinez wird auch Trinh T. Minh-ha's REASSEMBLAGE als einer dieser 'offenen Filmtexte' genannt, der "our cultural master codes" zu hinterfragen versuche.<sup>394</sup> Die Durchstreichung des "directed" zu Beginn von NAKED SPACES kündigt zumindest an, dass auch dieser Film als 'offener Filmtext' funktioniert.

Ausschnitt 2: 00:02:08 – 00:02:38



**Abb. 3**

*Auf einem Dorfplatz wird zu den Trommeln, die in der Mitte des Platzes gespielt werden, getanzt. (Abb. 3) Die Kamera verschafft mit einem Wechsel von totalen und halbtotale Einstellungen einen Eindruck von der räumlichen Anordnung der Tänzer, die sich vor allem im Kreis bewegen. Es folgen schnelle Schnitte, in denen die Kamera erst einen schnellen Schwenk vollführt, sich dann von mehreren leicht verschobenen Positionen aus auf die Trommelspieler und das Getümmel von Menschen um sie herum richtet, so dass die übersichtliche Orientierung weitgehend verloren geht. Plötzlich setzt für 3 Sekunden der Ton aus. Mit einem Schnitt im Bild setzt er wieder ein. Die Tanzenden bewegen sich von der Kamera weg.*

### **3.4 Störung des Sinnkontinuums – Bruch mit dem Stereotyp**

Die Bilder dieser Sequenz wirken zunächst sehr konventionell, wenn nicht als Wiederholung eines Stereotyps. Man sieht einen Dorfplatz, man sieht Schwarze, festlich geschmückt mit etwas, das an das stereotype Baströckchen erinnert, das in Vorstellungen von Exotik und Primitivismus selten fehlt. (Abb.4) Zudem scheint es sich hier um ein klassisches Sujet des ethnographischen Films zu handeln, nämlich ein Ritual. Auch die Perspektive, die in den Halbtotale auf den Dorfplatz geschaffen wird, weicht zunächst nicht ab von der Konvention, einen Überblick über ein Geschehen zu schaffen, bevor es in Details gezeigt wird. Zugleich verweist es auf den Titel des Films: auf Räume – hier etwas, was wir als öffentlichen Raum bezeichnen würden –

---

<sup>393</sup> Ivo Strecker: "Deixis und die nichtprivilegierte Kamera" 1987, S. 42.

<sup>394</sup> vgl. Martinez, "Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship" 1992, S. 147.

und ihren Zusammenhang mit dem Runden, Kreisförmigen, denn man kann die kreisförmige Formation der Tanzenden erkennen.



*Abb. 4*

Die distanzierte Perspektive ermöglicht uns ZuschauerInnen zunächst eine beobachtende Position, die aber preisgegeben wird mit den anschließenden schnellen Schnitten, die den Überblick über das Geschehen erschweren. Verwirrt wird hier sowohl eine Orientierung darüber, in welche Richtung sich die am Ereignis Beteiligten bewegen, als auch überhaupt über eine Anordnung und das räumliche Verhältnis der Vorgänge, die im Bild sind. Die Einstellungen lassen nur einen undistanzierten Blick auf das Geschehen zu, verleiten dazu, sich ganz in die Atmosphäre hineinzubegeben, die durch die Musik und die rhythmischen Bewegungen geschaffen wird.

Dann setzt der Ton für 3 Sekunden aus. Das Fehlen des Tons unterbricht ein musikalisches Kontinuum und tritt als Loch im Ton zunächst wie eine Ton-Störung auf. Gestört wird die Möglichkeit für die BetrachterInnen, sich hineinzusetzen in die Szenerie, die durchaus als die Wiederholung eines Stereotyps tanzender Schwarzer gesehen werden kann. Mit dem Bruch zwischen Bild und Ton wird allerdings die Rolle des Mediums ins Spiel gebracht. Die Illusion, wir sähen ein Fest bei den Joola im Senegal, wir wohnten einem Ritual bei, ist zerstört: Wir sehen einen Film.

Ähnlich wie in REASSEMBLAGE werden Bild und Ton hier auseinander genommen, um die mediale Darstellung auf sich selbst zurückzuwerfen und die Konstruktion des 'Gegenstands' durch das Medium erkennbar zu machen. Aber während in REASSEMBLAGE von Beginn an kein Eindruck von Realismus entstehen kann und der Film schon mit dem allerersten Bild bzw. dem allerersten Schwarzbild, in dem nichts zu sehen ist, auf die mediale Inszenierung verweist, funktioniert NAKED SPACES anders. Hier wird zunächst die Möglichkeit gegeben, sich mit dem Kamerablick zu identifizieren, eine Position einzunehmen und die Bilder dem normalisierenden ethnographischen Blick entsprechend wahrzunehmen. Genau deshalb aber funktioniert das Aussetzen des Tons als ein Loch, ein Ein-Bruch in die zuvor noch ermöglichte stereotype Lesart der Bilder.

"Not descriptive, not informative, not interesting/ sounds are bubbles on the surface of silence" hat zuvor eine der drei Kommentar-Stimmen gesagt. "Sounds" und "si-

lence", weder beschreibend noch informativ, strukturieren dagegen den Film und greifen in die Bedeutungskonstitution ein. Die Stille ist dabei ganz und gar nicht bedeutungslos; sie ist keine einfache Abwesenheit von Bedeutung oder Sprache. Sie wirkt negativ, ohne in Form eines kritischen Meta-Diskurses – eines Diskurses über den Diskurs über die Anderen – benennend und objektivierend zwar einen Diskurs *über* das 'Fremde' zu kritisieren, aber eben wiederum in einem Sprechen *über*, also das wiederholend, was kritisiert werden soll.

Durch die Produktion des Tonlochs wird ein Sinn-Kontinuum unterbrochen, das durch das Zusammenspiel der verschiedenen Register der filmischen Signifikation konstituiert wird. Dass hier keine begrifflich gefasste Kritik zum Tragen kommt, macht die Abwesenheit des Tons also nicht etwa bedeutungslos. Gerade durch die Nähe der Bilder zum Stereotyp tanzender AfrikanerInnen verschiebt der Bruch, in dem Bild und Ton auseinanderbrechen, die stereotype Lesart der Bilder. Es gibt einen Wieder-Einsatz: Ein Bild, ein Stereotyp werden erneut ins Spiel gebracht, erneut aufs Spiel gesetzt, ohne dieses Stereotyp einfach zu affirmieren. Die Implikationen diskursiver Praktiken, die das Andere, das 'Fremde' konstituiert haben, werden aufgenommen und mit den sprachlichen, visuellen, akustischen Mitteln, die an seiner medialen Konstruktion mitgewirkt haben, dekonstruiert.

### ***3.5 Das Konzept des Intervalls***

"Repetition sets up expectations and baffles them at both regular and irregular intervals. It draws attention, not to the object (word, image, or sound), but to what lies between them."<sup>395</sup> In diesem Zitat taucht der Begriff des Intervalls auf, der sich für Trinh's Arbeiten als zentral erweist. Hier geht es darum, dass durch eine Wiederholung, die keine einfache Wiederholung ist, das geschaffen wird, was sich mit Trinh ein Intervall nennen lässt. Die Aufmerksamkeit wird von dem Ton selbst abgezogen, auch von einem 'Gegenstand' wie dem Ritual, den tanzenden Menschen etc.; sie liegt statt dessen auf dem Zwischenraum: auf der Störung, auf dem Bruch, der wiederum verweist auf die Bedeutungskonstitution des Films und die Konstituierung des 'Gegenstandes' – AfrikanerInnen feiern ein Ritual – durch den Film und seine Stilmittel. Dieser Bruch als Zwischenraum öffnet aber auch die

---

<sup>395</sup> Trinh T. Minh-ha, "The World as Foreign Land", in: dies., *When the Moon waxes red. Representation, Gender and Cultural Politics*, London/New York 1991, S. 185-200, hier: S. 191.

Bedeutung dessen, was man sieht und hört, weil es nicht mehr mit der einen, gewohnten Bedeutung versehen werden kann.

Wahrheit und Bedeutung: es ist wahrscheinlich, daß beide gleichgesetzt werden, und doch ist das, was als Wahrheit bezeichnet wird, häufig nichts anderes als *eine* Bedeutung. Und das, was zwischen der Bedeutung von etwas und seiner Wahrheit fortbesteht, ist das Intervall, ein Zwischenraum, ohne den die Bedeutung festgelegt und die Wahrheit erstarren würde. Vielleicht ist es gerade deshalb so schwierig, über dieses Intervall zu sprechen. Über den Film. Über. Die Worte klingen nicht wahr.<sup>396</sup>

So ist für Trinh "Wahrheit" ein Begriff, der für ihre filmische Arbeit durchaus eine Rolle spielt; sie behauptet nicht, dass es keine Wahrheit gebe bzw. sie keine Relevanz habe. Entscheidend ist hier aber, dass ein Film nicht auf eine bestimmte Bedeutung festgelegt werden kann, die dann mit seiner Wahrheit gleichgesetzt wird. So kann auch ein Film nicht daran gemessen werden, ob er 'die' Wahrheit über etwas sagt/zeigt, weil er als Film eine eigene Wahrheit besitzt, die in seiner Bedeutung bzw. *einer* Bedeutung nicht aufgeht.

Das Intervall lässt sich also als ein Zwischenraum verstehen, der eine Öffnung und Pluralisierung von Bedeutungen bewirkt. Dieser Zwischenraum besitzt selbst keine Bedeutung, schafft aber als 'Zwischen' die Relationen unterschiedlicher Elemente und Bedeutungsebenen, ohne sie zu schließen bzw. abzuschließen. Peter Braun beschreibt das Konzept des Intervalls als einen reflexiven "negativen Raum":

ein räumlich und zeitlich zu verstehender Zwischenraum, der nicht vorschnell das Gesehene und Gehörte mit seiner Bedeutung und diese mit seiner Wahrheit identifiziert, sondern zwischen ihnen einen Raum der Reflexion eröffnet. [...] Es ist ein leerer Raum, der, indem er letztlich immer wieder auf sich selbst zurückfällt, eine unabschließbare Bewegung in Gang setzt, durch die das Prozessuale vor das Fixierte, die Bewegung vor die Gestalt, das Denken vor den Gedanken tritt.<sup>397</sup>

In Brauns sehr treffender Beschreibung des Intervalls fehlt allerdings der Begriff der Relationierung. Für eine Charakterisierung des Intervalls bei Trinh ist nicht nur der Effekt der Öffnung – von Bedeutungen, Bildern, Wahrnehmungen – ins Prozessuale wichtig, sondern vor allem der Aspekt der Relationierung: dass das Intervall verschiedene Elemente in Relation setzt, die ebenfalls nicht statisch sind, sondern in Bewegung. Einen Hinweis darauf gibt Trinh in ihrem Buch *Cinema Interval*, in dessen Vorwort sie sich auf Dziga Vertovs Intervall-Konzept bezieht und es für ihre eigene Arbeit interpretiert:

In his [Vertovs] 'hall of intervals' where 'frames of truth' are minutely edited, all is a matter of relations: temporal, spatial, rhythmic relations; relations, as he specified, of planes, of recording speed, of light and shade, or of movement within the frame. Such a filmmaking is bound to rely,

---

<sup>396</sup> Trinh, "Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung" 1998, S. 305.

<sup>397</sup> Braun, "Neither in Names nor in Frames" 1999, S. 210.

for its meaning and emotional impact, on each distinct image – not by itself in isolation, but in its full interactions with all the other images selected.<sup>398</sup>

Es sind diese Verbindungen, die das Intervall als 'Nicht-Element' immer neu, in immer neuen möglichen Kombinationen – denn die "interactions" sind ebenfalls prozessual gemeint – schafft, welche den Film offenhalten und die es eben verhindern, dass "vorschnell das Gesehene und Gehörte mit seiner Bedeutung und diese mit seiner Wahrheit identifiziert" werden kann.

Bedeutung kann weder erzwungen noch verleugnet werden. Obwohl jeder Film an sich schon eine Form des Anordnens und Abschließens darstellt, kann jeder Schluß seinem einzigen Schluß widerstehen und sich für andere Schlüsse öffnen, um so das Intervall zwischen den Öffnungen zu betonen und damit einen Raum zu schaffen, in dem die Bedeutung fasziniert bleibt von dem, was ihr entgeht und über sie hinausgeht.<sup>399</sup>

Das Intervall ist also nicht selbst als signifizierend zu verstehen und wirkt sich dennoch auf die Produktion von Bedeutung aus.

Um die Verbindung von Trinh's Intervall-Begriff mit Grundlagen der Musiktheorie und seine Relation zu Dziga Vertovs Dokumentarfilm-Konzept wird es im folgenden Kapitel ausführlich gehen.

### Ausschnitt 3: 00:03:53 – 00:04:23



*Abb. 5*

Ein Loch ist zu sehen, 2 Sekunden lang. Ein Loch, eine Öffnung, die links von der Bildmitte positioniert ist, ein heller Fleck; der Rest des Bildes ist schwarz. (Abb. 5) Nach einem Schnitt ist es ganz schwarz. Es ist aber kein zwischengeschnittenes Schwarzbild, wie sich zunächst vermuten lässt, sondern ein Perspektivwechsel der Kamera: Mit einem Schwenk nach links kommt das Loch in den Blick wie in der Einstellung zuvor. Das Schwarz, das zu sehen war, war also das Innere einer Höhle. Schnitt. Die Öffnung ist weiter weg, kleiner im Bild; diese Einstellung dauert 6 Sekunden. Darin gibt es einen unsichtbaren Schnitt: Plötzlich bewegt sich eine Person vor der Öffnung. Noch zwei Schnitte folgen, die zwei Einstellungen mit zwei unterschiedlichen Perspektiven auf das Loch aufeinander folgen lassen. Nach einem erneuten Schnitt ist eine helle rechteckige Türöffnung aus einem

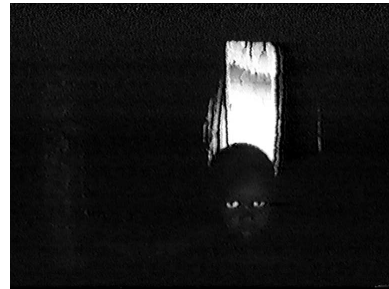
---

<sup>398</sup> Trinh T. Minh-ha, "Beware of Wolf Intervals", in: *Cinema Interval*, New York/London 1999, S. xi-xiv, hier: S. xii.

<sup>399</sup> Trinh, "Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung" 1998, S. 323.

dunklen Inneren zu sehen. Die dunkle Silhouette eines Kindes bewegt sich von der Kamera weg auf die helle Türöffnung zu, bleibt im Türrahmen stehen. Der Kommentar, von zwei verschiedenen Frauenstimmen gesprochen, setzt ein: "Truth and fact/naked and plain". Schnitt. Die Kamera ist näher an der Türöffnung positioniert; vor der Tür, im Hellen, steht das Kind und sieht nach innen, dann nach rechts. Nach einem Schnitt ist die Tür wieder weiter entfernt; eine dunkle Silhouette kommt auf die Kamera zu. Nach 2 Sekunden gibt es einen Schnitt. Unvermittelt ist das Gesicht des Kindes nah im unteren Teil des Bildes zu sehen, besonders die Augen stechen hervor. (Abb. 6)

*Abb. 6*



Das Kind blickt direkt in die Kamera, dann verschwindet es unter der Kamera. Schnitt. Der Platz vor einer Hütte mit Kindern im Hintergrund ist zu sehen. "A wise Dogon man used to say". Ein anderer Hüttenvorplatz. Dazu der Kommentar: "**to be naked is to be speechless**". Schnitt. Das Bild ist ausgefüllt mit Fächern aus Stroh, die an der Wand hängen. Ganz unten rechts am Bildrand gibt es eine Bewegung. Schnitt. Die gleiche Einstellung, nun kann man in der Mitte des unteren Bildrandes eine Hand erkennen; offenbar ein Kind, das sich in die Haare fasst. (Abb. 7) "truth or fact" hört man den Kommentar. Nach einem Schnitt bewegt sich das Kind in der gleichen Einstellung nach rechts aus dem Bild.



*Abb. 7*

### ***3.6 Beschneidung der Blickmächtigkeit des Mediums***

Die *black box*, die Dunkelheit, das Undurchschaubare ist hier der Standort der Beobachtung selbst, nicht das Andere, das einem gegenübersteht. Wir sitzen im Dunkeln und haben eine kleine Öffnung für unseren Blick, ein sehr begrenztes Blickfeld, einen sehr begrenzten Ausschnitt der Welt vor der Höhle, in der wir sitzen, in der es

zunächst und einfach schwarz ist. Wir sehen einen Film, in dem wir für ca. 14 Sekunden nichts zu sehen bekommen, außer einer Höhlenöffnung. Oder außer dem Inneren einer Höhle. Oder außer der Beschränktheit unseres Blicks. Diese Beschränktheit nimmt verschiedene Ausmaße an, verschiedene Grade der Beschränkung: Mal sehen wir relativ viel von dem, was außerhalb der Höhle ist, mal sehen wir gar nichts. Es gibt nämlich nicht nur den Rahmen der Höhle, der unseren Blick beschränkt und den Ausschnitt der Welt bestimmt, den wir sehen können, sondern ebenso den Ausschnitt, den eine Kamera wählt. Und wenn dieser Ausschnitt auf das Innere einer Höhle gerichtet ist, sehen wir nichts als Schwarz, obwohl wir das Innere einer Höhle sehen.

Die oben beschriebene kurze Sequenz aus *NAKED SPACES* führt eine doppelte Rahmung vor und lenkt damit den Blick auf den Blick, der durch eine Kamera geworfen und von ihr gerahmt wird. Wir sehen keinesfalls 'alles', sondern nur das, was uns die Rahmung der Kamera zu sehen erlaubt. Wir haben alles andere als einen Überblick, nicht einmal einen Einblick in etwas (z.B. Kulturen, Rituale). Und das scheinbare Schwarzbild in dieser Sequenz zeigt an, dass wir nicht einmal immer sicher sein können, *was* wir sehen – ob wir sehen, was wir sehen (nichts), oder ob wir nicht möglicherweise nicht sehen, was wir sehen (das Innere einer Höhle).

Höhlen und Löcher, Dunkelheit und Licht sind an wesentlichen Stellen des abendländischen Denkens Metaphern zur Thematisierung von Wahrheit, Erkenntnis, Macht. Eine dieser Stellen kann 'Psychoanalyse' genannt werden – eine andere, um die es weiter unten gehen wird, 'Platon'.

"Blindness is equivalent to castration. Power is reduced to nothing by the deprivation of sight", schreibt Thierry Kuntzel im Rückgriff auf Freud in seiner Analyse "Sight, Insight and Power: Allegory of a Cave".<sup>400</sup> Darin beschreibt und kommentiert er eine Szene aus dem Film *THE MOST DANGEROUS GAME* (USA 1932) von Ernest B. Schoedsack und Irving Pichel.

Es liegt nahe, die Entzifferung von Filmen in Verbindung zu bringen mit der psychoanalytischen Entzifferung von Träumen, wie Kuntzel es tut.<sup>401</sup> Die Arbeit des Films

---

<sup>400</sup> Thierry Kuntzel, "Sight, Insight, and Power: Allegory of a Cave", in: *Camera Obscura* 6 (1980), S. 91-110, hier: S. 108.

<sup>401</sup> Zu Kuntzels Verbindung von Freuds "Traumarbeit" und dem Funktionieren eines Films vgl. ausführlicher: Thierry Kuntzel, "The Film-Work, 2", in: *Camera Obscura* 5 (1980), S. 7-72.

und die Arbeit des Traumes zu entschlüsseln erfordert, beides als Bedeutungsgewebe anzuerkennen, das keine mimetische Abbildung darstellt.

Das Text-Gewebe ist für psychoanalytische Lesarten von Träumen das verhüllende Beiwerk, das entfernt werden muss, um darunter die Wahrheit erkennen zu können – die nackte Wahrheit, ihrer 'sekundären Bearbeitung' entkleidet, die das textuelle Gewebe des Traumes darstellt. Die Wahrheit der Psychoanalyse ist an Löchern orientiert, daran, nichts zu sehen, und damit die Differenz sehen zu können zwischen Phallus und Kastration. Das Loch als die Wahrheit als Kastration<sup>402</sup> ist dabei 'die' eine, einzige Wahrheit. Die Bearbeitung eines Textes kommt folglich immer wieder auf die Enthüllung dieser einen Wahrheit zurück.

Die Psychoanalyse und die psychoanalytische Textdeutung gehören damit dem Wahrheitssystem abendländischer Metaphysik an, wie Jacques Derrida in seinem Text "Der Facteur der Wahrheit" zu zeigen versucht, unter anderem anhand der psychoanalytischen Deutung von Andersens Märchen um Nacktheit und Wahrheit, "Des Kaisers neue Kleider".<sup>403</sup> In Wahrheit ist der Kaiser nackt, die Wahrheit ist seine Nacktheit: Der Stoff, den er scheinbar trägt, erweist sich als Nichts. Nichts ist zu sehen, und damit alles.

Das Höhlenloch in *NAKED SPACES* kann auf diese Stelle einer abendländischen Tradition des Lesens bezogen werden – aber es präsentiert keine Wahrheit, nicht *eine* Wahrheit, nicht einmal eine Geschichte/Narration, deren Wahrheit enthüllt werden könnte unter einer 'sekundären Bearbeitung' filmischer Inszenierung. Auch in *NAKED SPACES*, wie in *REASSEMBLAGE*, lässt sich keine Erzählung ausmachen, die den Film organisiert und in die die Bilder aus dem Inneren der Höhle eingeordnet werden könnten.

In Szene gesetzt werden allerdings Sehen und Nicht-Sehen, und filmische Löcher wie gefilmte Löcher als 'Kastration' des Mediums selbst, d.h. als Beschneidung seiner Blickmächtigkeit. Denn "blindness and castration" treffen hier nicht, wie in Kuntzels Analyse, Figuren eines Films oder die ZuschauerInnen in dem Sinne, dass ihnen vorenthalten wird, was die Figuren sehen können, sie selbst aber (noch) nicht. Diese Art von Blindheit versetzt entweder die Filmfiguren oder die ZuschauerInnen

---

<sup>402</sup> Und damit auch als 'Frau'; vgl. Klöpping, "Diskursive Löcher" 2002.

<sup>403</sup> vgl. Jacques Derrida, "Der Facteur der Wahrheit", in: *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*. 2. Lieferung, Berlin 1987, S. 185-281.



in eine Position der Ohnmacht, die allerdings durch die Macht des Mediums bedingt ist. Es handelt sich dabei um eine bestimmte Anordnung des Blicks, die durch den Film inszeniert wird; über das Medium wird Blickmächtigkeit beschnitten und werden Ohnmachtspositionen verteilt. In der Sequenz aus *NAKED SPACES* ist es jedoch das Medium selbst, das seiner Blickmächtigkeit beraubt ist. Die Kamera vermag nichts einzufangen, der Apparat ist selbst blind – dadurch, dass ich als Zuschauerin nichts sehen kann, sehe ich seine Unfähigkeit, zu sehen.

Die Dunkelheit ist gerahmt durch den Blick auf das Loch, das doppelt lesbar ist: als das Loch der Kastration, des Mangels und des Nicht-Sehens und als die Stelle der Durchlässigkeit, des Heraussehen-Könnens aus dem Eigenen auf etwas Anderes. Dass beide Lesarten möglich sind – dass gerade diese beiden entgegengesetzten Lesarten möglich sind – bricht mit der Eindeutigkeit eines hermeneutischen Textverständnisses, wie es nicht zuletzt die Psychoanalyse postuliert. Auch der Kommentar lässt sich in den Kontext dieser psychoanalytischen Leseszene stellen.

"Truth and fact/ naked and plain" sagt die Stimme Trinhs. Die Wahrheit, die reine und nackte Wahrheit, ist im Wissenschaftsdiskurs die Fakten-Wahrheit, die immer wieder auf 'uns' selbst zurückführt, weil es schon das Begriffssystem ist, das Auf-den-Begriff-Bringen und das Systematisieren der/des Anderen, das eine An-Eignung darstellt. Sich Wissen, Fakten-Wissen über Andere zu Eigen zu machen, bedeutet eine Rückführung des Anderen ins Eigene, die über Sprache funktioniert. "To be naked is to be speechless" ist eine *andere* Wahrheit. Nicht unbedingt, weil sie eine afrikanische Entgegensetzung zu psychoanalytischen Wahrheiten wäre und weil es um radikal andere Inhalte ginge, sondern weil sie Wahrheit *teilt*. "Truth or fact" ist die Frage, die anzeigt, dass es Wahrheiten jenseits von Fakten geben kann, jenseits der Fakten-Wahrheit. Dass es eine Pluralisierung von Wahrheit geben kann, so dass es keine Enthüllung eines einzigen wahren Sinns hinter einem Text gibt.

### ***3.7 Das Problem des erwiderten Blicks: Félix-Louis Regnaults Chronographien***

Nachdem uns ZuschauerInnen die Abhängigkeit unserer Beobachtungsmöglichkeit von einem alles andere als allmächtigen Medium vorgeführt wurde, wird wiederum ein Blick in Szene gesetzt, der sich auf unseren Beobachtungsstatus richtet: der Blick des Anderen. Im Bild erscheint – nicht mehr in der Höhle, aber ebenfalls in einem

dunklen Raum, von dem aus wir durch eine kleine, helle Türöffnung blicken können und nichts sehen außer hellem Licht – ein Kind, ein 'Objekt' unserer Beobachtung. Das Kind kommt auf die Kamera zu, es nähert sich unserem Beobachtungsstandpunkt an. Nach einem Schnitt in seiner Bewegung auf uns zu ist die obere Hälfte des Gesichts in Nahaufnahme zu sehen, so dass vor allem der Blick des Kindes in den Fokus rückt. Es blickt uns an – uns, die Beobachtenden.

"[T]he Observer/Observed dichotomy implodes when the Observer realizes that he or she is the Observed".<sup>404</sup> Dies ist die These von Fatimah Tobing Rony, die sie vor allem anhand von Beispielen aus der Frühzeit des ethnographischen Films ausführt. Analysiert werden von ihr unter anderem die Chronophotographien des Physikers Félix-Louis Regnault, von dem im zweiten Kapitel bereits die Rede war.

Der Chronophotograph gilt als Vorläufer des Films. Er ermöglicht es, Reihen fotografieren in schneller Abfolge zu machen und wurde von seinen Erfindern Muybridge und Marey dazu genutzt, Bewegungsabläufe von Tieren und Menschen in Einzelbewegungen zu zerlegen. Regnaults Interesse gilt den Bewegungsabläufen der 'Primitiven' und der Erforschung des durch das neue Medium beobachtbar gewordenen physiologischen Unterschieds, den er zwischen den Bewegungsabläufen von 'primitiven' und 'zivilisierten' Menschen annimmt. Fotografisch zerlegt werden dafür die Bewegungen von Schwarzen, die vor der Kamera gehen, laufen, springen, etwas auf dem Kopf tragen usw. Damit die Körper in ihren Umrissen gut sichtbar sind, werden sie vor weißen Stoffbahnen positioniert, in französischen Badehosen präsentiert, manchmal in traditioneller afrikanischer Kleidung, meist aber fast nackt. Ihre Gesichter sind dabei nie erkennbar: niemand blickt in die Kamera, und sowohl der weiße Hintergrund als auch die photochemische Behandlung des Filmmaterials verwischen jede Nuancierung von dunkler Haut:<sup>405</sup> "In most of the films of West Africans, however, and in all of the ones which Regnault reproduced in articles, the bodies are rendered as *shadows*."<sup>406</sup>

Es geht dabei fraglos um eine Entindividualisierung: Was zählt, ist der objektive und objektivierende wissenschaftliche Blick des apparativen Mediums, durch den evident

---

<sup>404</sup> Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham/London 1996, S. 216.

<sup>405</sup> vgl. dazu die Kritik Trinh an der Farbgebung in zeitgenössischen Filmen, die ebenfalls bewirkt, dass nur helle Haut ihre Farbnuancen behält, Schwarze dagegen als "dark charcoal black" erscheinen (Trinh, "Film as Translation" 1992, S. 120).

<sup>406</sup> Rony, *Third Eye* 1996, S. 54.

gemacht werden soll, dass es 'natürliche', am Körper und seinen 'natürlichen' Gesten festzumachende Differenzen gibt zwischen 'Rassen'. Demgegenüber scheint das Schattendasein der Körper zunächst einen Widerspruch darzustellen, weil dieser wissenschaftliche Blick einen realen und materialen Gegenstand erfordert und keine eher unwirklichen Gestalten. Aber es greift zugleich die Angst vor eben denjenigen Effekten des Mediums, die es an anderer Stelle der Schrift gegenüber als überlegen auszuzeichnen scheinen, nämlich vor der Möglichkeit des Films, 'lebendige Menschen' zu zeigen und ein Maß an Unmittelbarkeit zu produzieren, das die gefilmten 'Untersuchungsobjekte' als individuelle Mitmenschen wahrnehmbar macht.

Nach Johannes Fabian werden die 'Primitiven' in der ethnographischen Darstellung als Angehörige eines anderen Stadiums der Menschheitsgeschichte in eine andere Zeit versetzt als die 'Zivilisierten' bzw. als diejenigen, die Ethnographien über sie herstellen.<sup>407</sup> Regnault arbeitet, wie bereits deutlich wurde, keine Ethnographien aus, aber er will die Differenz zwischen ihm und den Anderen, zwischen 'Primitiven' und 'Zivilisierten' durch die nicht zu verleugnende Evidenz des Visuellen dokumentieren und zugleich gemäß dem 'Rettungsparadigma' konservieren. Das eine fordert eine strikte Aufrechterhaltung der Differenz zwischen beobachtendem Subjekt und beobachtetem Objekt, das andere eine zeitliche Distanz.

Mit dem Bewegungseffekt der Chronophotographie, der hier gerade im Mittelpunkt steht, geht auch der Effekt von Lebendigkeit einher, der gleichzeitig vermieden werden soll: Gegenstand der Beobachtung sind Körper, deren Bewegungsapparat zerlegt werden soll wie tote Körper in der chirurgischen Anatomie. Um also Distanz zu erzeugen, werden die Beobachteten als geisterhafte Wesen präsentiert, die mehr dem Bereich des Todes und des Unwirklichen anzugehören scheinen.

Dieses Anliegen und die Aufrechterhaltung einer klaren Dichotomie von Beobachter und Beobachteten verbietet insbesondere direkte Blicke in die Kamera. Der erwiderte Blick bedeutet in diesem Zusammenhang vor allem den Moment, in dem Beobachtung nicht mehr einseitig ist, in dem die Beobachtung selbst beobachtet wird. Das fotografierte oder gefilmte Gegenüber zeigt eine Aktivität, mit der es als Subjekt des Blicks die gleiche Position einnimmt wie der beobachtende Wissenschaftler oder die BetrachterInnen der Bildfolgen. Durch die Identifikation des Zuschauerblicks mit der Kameraperspektive scheint der erwiderte Blick mich zu treffen. Er funktioniert als

---

<sup>407</sup> vgl. Johannes Fabian, *Time and the Other* 1983.

Index für die gegenseitige Beobachtung, der die Dichotomie und Hierarchie zwischen Beobachter und Beobachteten brüchig werden lässt.

Mit Regnaults Chronophotographien, die einen Anfangspunkt der visuellen Anthropologie markieren, ist das Verhältnis Beobachter/Beobachtete dem Film auf eine Weise eingeschrieben worden, die dem Anderen die 'Subjekt'-Position verweigert. Ein Bild wie das hier beschriebene des Kindes, das in die Kamera blickt, "a minute too long"<sup>408</sup>, funktioniert dabei anders als die zeitweise für progressives Filmemachen übliche Einblendung des Filmteams als Zeichen für die Selbstreflexivität des Films, weil die Struktur des Blicks – des Blickens und Angeblickt-Werdens – selbst zum Thema wird. Mit jener Art von Selbstreflexivität, die die Filmenden beim Filmen und im Gebrauch der Apparaturen zeigt,<sup>409</sup> ist es wiederum die Seite der Filmenden, die Seite der Autorschaft, die in den Blick kommt.

Von Anfang an sind es diejenigen, die ihre Apparaturen benutzen, deren Blick wir nachvollziehen und mitverfolgen können, deren Position wir über ihren Kamerablick selbst einnehmen können. Von Anfang an wird nur die eine Seite als blickmächtig identifiziert, nämlich die Seite derjenigen, die durch ihre Anordnung der Bilder 'zu Wort kommen'. Eine Selbstreflexivität, die sich selbst wiederum in den Blick nimmt, ohne die Struktur des technisch-apparativen Blicks auf den Anderen und der in ihm implizierten Konstellationen zu thematisieren – um noch nicht, wie Rony, von einer "Implosion" zu sprechen –, wiederholt letztlich eben diese Strukturen.

### ***3.8 Inszenierung des erwiderten Blicks als Subversion der Differenz von Beobachter und Beobachteten***

Das Bild des Kindes, das in die Kamera blickt, von dem fast ausschließlich die Augen zu sehen sind, gewinnt gerade vor dem Hintergrund der Frage nach Blickkonstellationen und ihren Implikationen im ethnographischen Diskurs eine spezifische Bedeutung. Der Blick des Kindes ist eine unvermittelte – wenn auch nicht unmittelbare – Konfrontation mit dem Anderen, im Rahmen des Mediums. Es steht durch den Schnitt unvermutet direkt vor der Kamera, jede Distanz ist aufgehoben, ohne dass sich eine Annäherung vollzogen hätte – der Prozess der Bewegung ist weggeschnit-

---

<sup>408</sup> vgl. Trinh's Aufsatz "A Minute too long", in: *When the Moon Waxes Red*, London/New York 1991, S. 107-116.

<sup>409</sup> vgl. Eva Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films* 1988, S. 133f.

ten. Mit diesen Schnitten und mit dem Bildausschnitt wird deutlich, dass es sich um keine 'unmittelbare' Begegnung von Angesicht zu Angesicht handelt.

Das Kind ist nicht vollständig zu sehen, sondern nur sein Gesicht in einer Kameraperspektive, die auf eine Aufnahme der Tür ausgerichtet ist, nicht auf eine Großaufnahme vom Gesicht eines Kindes aus einer kurzen Distanz. Die überraschende Nähe, die auch nicht durch eine veränderte Einstellung der Kamera in einer gewöhnlichen Großaufnahme als eine zumindest durch die Filmende beabsichtigte Nähe ins Bild gerückt wird, setzt den Blick des Kindes in die Kamera als einen unkontrollierten Akt des Gegenübers in Szene, der für die ZuschauerInnen einen – unbeteiligten oder teilnehmenden – Beobachtungsstatus verunsichert.

Diese mediale Inszenierung lässt sich kontextualisieren mit postkolonialen Studien wie unter anderem Ronys.<sup>410</sup> Der Blick des Anderen wird von ihr als "Third Eye" bezeichnet und er bringt ihr zufolge die Dichotomie von Beobachter und Beobachteten zum 'Implodieren' bzw. er macht "spaces of resistance"<sup>411</sup> lesbar innerhalb des kolonialen Textes, der auch durch Bilder und Filme konstituiert ist. Ziel ist hier vor allem, die Spuren des Agierens der 'Objekte' der medialen Betrachtung herauszuarbeiten, eines Agierens, das sie aus ihrem Objektstatus befreit, ihn unterläuft.

Damit wird der Versuch unternommen, zu zeigen, dass die Subjekt-Objekt-Dichotomie nie wirklich funktioniert hat, und wie sie 'von unten', d.h. von Seiten des 'Objekts' unterlaufen wurde. Es geht dabei um die Fokussierung der auf die eine oder andere Weise unterdrückten Seite der binären Struktur, die gewöhnlich nie zu Wort kommen durfte, deren Perspektive aus dem kolonialen Text ausgestrichen ist.

Dies geschieht allerdings nicht darüber, dem Anderen 'das Wort zu geben', ihn seine Geschichte der Unterdrückung erzählen zu lassen und ihm damit wiederum die Opferrolle zuzuschreiben. Zugleich wird auch nicht einfach festgestellt, dass die Perspektive derjenigen, die so lange zum Schweigen gebracht wurden – etwa Regnaults farbige 'Untersuchungsobjekte' – für immer verloren sei. Statt dessen geht es um eine

---

<sup>410</sup> Ein anderes Beispiel für einen ähnlichen Ansatz ist Gwendolyn Audrey Fosters *Captive Bodies. Postcolonial Subjectivity in Cinema*, New York 1999. Foster beschreibt das, was Rony "Third Eye" nennt, als eine Verunsicherung der Identifikationsmöglichkeiten der BetrachterInnen, weil ein erwideter Blick sie darauf zurückwerfe, dass ihre eigene Identität sich der Tatsache schuldet, ein Anderer für jemand anderen zu sein ("Othering by the Other"): "[...] yet the viewer is also being observed and made captive to an identity constituted by an/other." (ebd., S. 21). Westliche ZuschauerInnen, so Foster, sähen sich in ihrer Identifikation nicht einfach verunsichert oder bedroht, sondern entwickelten sogar einen Wunsch nach Identifikation mit dem Anderen: "What is suspended here goes beyond recognition towards identification, and identification would suggest a desire on the part of the Western viewer to become the Other, to suspend knowledge of the self through the Other." (ebd.).

sorgfältige Re-Lektüre des kolonialen Textes in Hinsicht auf seine Subversion, die immer schon stattgefunden hat, und auf die Zeichen seiner Unkontrollierbarkeit. Die binären Oppositionen, die die Geschichte auch des ethnographischen Diskurses zu organisieren scheinen (Beobachter/Beobachtete, Untersucher/Untersuchte, Subjekt/Objekt), werden auf ihr Funktionieren hin befragt, ohne sie jedoch zu bestätigen. Die Oppositionslogik soll gestört werden durch das Herausarbeiten derjenigen Momente, in denen sich die 'Beobachtungsobjekte' ihrer Positionierung in der medialen Konstellation widersetzen und sich ihrer Einschreibung in den wissenschaftlichen Diskurs als Objekte entziehen.

In diesem Kontext der Subversion dichotomer Strukturen lassen sich auch die Bilder aus *NAKED SPACES* verorten. Immer wieder wird in diesem Film der Blick des Anderen in einer Weise in Szene gesetzt, die den Beobachtungsstatus der ZuschauerInnen trifft und die Unterscheidung von Beobachtern und Beobachteten in Frage stellt.

### ***3.9 Offene 'Manipulation' als Verhinderung der Normalisierung des Blicks***

Der *jump cut*, der die Bewegung des Kindes auf die Kamera auseinander nimmt, beschneidet die Möglichkeit einer nachvollziehenden Beobachtung seiner Annäherung. Auch an dieser Stelle ist eine Form von Loch produziert, diesmal allein auf der Bildebene, indem der Mittelteil der Bewegung fehlt.

Das, was Heider in seiner Anordnung von Attributen für mehr oder weniger 'Ethnographizität' als "Distortion in the Filmmaking Process"<sup>412</sup> auf ein Minimum reduzieren will, wird hier ähnlich wie in *REASSEMBLAGE* deutlich als Stilmittel eingesetzt. Die zeitliche Kontinuität wird sichtbar unterbrochen, obwohl die Kamera ihre Position nicht wechselt.

Die Entwicklung einer Narration, die Konstituierung einer zeitlichen Abfolge und eines kausalen Zusammenhangs wird in einem Film wie Gardners *FOREST OF BLISS* (1985), von dem zuvor schon die Rede war, gerade unsichtbar gemacht. Das Beispiel des alten Mannes, der die Treppen zum Fluss hinuntergeht, eignet sich in diesem Zusammenhang so gut, weil es eine ganz gewöhnliche, 'normale' Szene auch für einen ethnographischen Film darstellt, die nicht als Manipulation am Material wahrgenommen wird, sondern als eine kontinuierliche Handlung, die von der Kamera –

---

<sup>411</sup> Rony, *Third Eye* 1996, S. 217.

<sup>412</sup> Heider, *Ethnographic Film* 1976, S. 113.

letztlich ganz in Übereinstimmung mit Heiders Forderung, "whole acts" zu zeigen – beobachtet wird. Das Kriterium der "Distortion in the Filmmaking Process" ist bei Heider in seiner Relevanz für 'Ethnographizität' nicht zufällig relativ weit unten eingeordnet, weil es in den meisten Fällen gar nicht als "distortion" auffällt, etwa in einer so unspektakulären Szene wie der aus *FOREST OF BLISS*.

Diese Einordnung korrespondiert mit Trinh's Einschätzung, die als 'richtig' für einen ethnographischen Film bewerteten Verfahren müssten vor allem garantieren, "daß die Produktion von Bedeutung so unsichtbar wie möglich bleibt." Die meisten Konventionen für ethnographische Filme implizierten, "daß Manipulation diskret zu sein hat, d.h. sie ist nur akzeptabel, wenn das 'wirkliche Publikum' sie nicht so leicht erkennt. Obwohl Filmen grundsätzlich ein Akt der Manipulation *ist* – egal ob 'schöpferisch' oder nicht –, bestimmen wiederum die, die sich dem Gesetz ohne Zögern unterwerfen, welches Verfahren manipulativ ist und welches angeblich nicht; und in jedem Fall wird dieses Urteil auf der Basis der Sichtbarkeit des jeweiligen Verfahrens gefällt."<sup>413</sup>

'Sichtbarkeit' wäre demnach in beide Richtungen das Kriterium: auf der einen Seite, weil die Verfahren sich an 'vollständiger' Sichtbarkeit und ganzheitlicher Beobachtung zu orientieren haben, auf der anderen Seite, weil die Manipulation durch die filmischen Verfahren selbst gerade nicht sichtbar werden sollen.

Wenn in *NAKED SPACES* ein Teil der Bewegung des Kindes in dieser Sequenz weggeschnitten ist, wird dagegen genau das Gegenteil getan. Eine Bewegung, von der wir erwarten dass sie in einer zeitlichen Kontinuität abläuft, wird durch den Film künstlich unterbrochen. Sie ist auf diese Weise nicht vollständig beobachtbar, die filmische Manipulation dagegen umso mehr. Der Eindruck der Künstlichkeit, der damit produziert wird, steht im Gegensatz zu dem Eindruck der 'Natürlichkeit' einer Handlungssequenz, der mit dem Zusammenschnitt verschiedener Einstellungen gewöhnlich zu erzielen versucht wird.

Filmmachern wie Robert Gardner soll damit allerdings an dieser Stelle nicht vorgeworfen werden, sie versuchten ihr Publikum heimlich zu manipulieren. Gardner selbst macht aus der Inszeniertheit seiner Filme kein Geheimnis, und sie lässt sich bei genauem Hinsehen auch im Film selbst erkennen. Er folgt dennoch einer Kon-

---

<sup>413</sup> Trinh, "Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung" 1998, S. 313.

vention, die durch seine Filme nicht hinterfragt wird, auf die in Trinhs Filmen aber durch ihren bestimmten Einsatz filmischer Mittel hingewiesen wird.

Diese Konvention lässt sich in Verbindung bringen mit dem anfangs erläuterten Modell von Stuart Hall. Gefilmte Bewegungen, Handlungen, Vorgänge, die als 'natürliche' Abläufe decodiert werden, werden innerhalb herrschender Konventionen gelesen. Die filmischen Bilder scheinen vor allem denotativ zu funktionieren, weil sie nichts anderes zeigen, als was 'wirklich' geschieht, z.B.: Ein Mann geht einen langen Weg mit vielen Stufen zu einem Fluss hinunter. Was sich hier aber eingeschrieben hat, ist die Ideologie des vollständigen Beobachtens und des ganzheitlichen Erfassens von Abläufen, deren Sinn, selbst wenn sie wie in Gardners Film nicht kommentiert werden, in der filmischen Erzählung aufgeht.

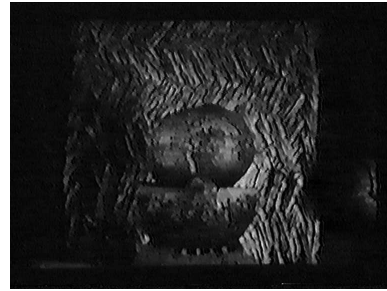
Wenn in NAKED SPACES ein Handlungsablauf mit den Mitteln des Mediums unterbrochen und in einer Diskontinuität gezeigt wird, funktioniert auch die einfache Decodierung nicht mehr, und der Kamerablick verweigert eine normalisierende Identifikation mit der Beobachtungsposition, von der aus sich früher oder später die Bedeutung dessen, was vor unseren Augen abläuft, enthüllt.

Um dagegen noch einmal Gardners FOREST OF BLISS anzuführen: Der Film verzichtet vollständig auf Kommentare oder Übersetzungen, leitet aber durch die Bildmontagen zu einem Verständnis der gefilmten Vorgänge als Bestandteile eines größeren Zusammenhangs. Es wird z.B. die Tätigkeit eines Mannes gezeigt, ohne dass zunächst deutlich wird, was er tut. Nach einer Weile lässt sich erkennen, dass er eine Holzleiter baut. Diese Sequenz – das Bauen einer Holzleiter – bleibt unkommentiert und steht an einer Stelle des Films, in dem sie zusammenhanglos bleibt. Die Leiter taucht aber später wieder auf, innerhalb eines Begräbnisrituals. Ebenso funktionieren viele andere kleine Erzählungen, die zunächst ohne größeren Zusammenhang für sich stehen – etwa das Sammeln von Blumen und ihr Transport durch die Stadt –, deren Funktion aber nach und nach deutlich wird. So legt Gardner filmische Spuren, denen die ZuschauerInnen folgen können, um zuletzt die Gesamterzählung eines Tages in der indischen Stadt Benares verfolgt zu haben, in der sich – fast – alle Handlungen auf aufwändige Begräbnisrituale und die Allgegenwart des Todes beziehen lassen.



Ausschnitt 4: 00:54:04 – 00:54:37

Das Innere einer Hütte ist zu sehen. Die Kamera ist in der Hütte selbst positioniert, links unten im Bild ist der Kopf eines Mannes zu sehen. Die Kamera beginnt nach rechts zu schwenken. Die runden Wände lassen sich im Verlauf des Schwenks besser erkennen, auch die Gegenstände, die an den Wänden hängen oder davor stehen und liegen: Reisig, geflochtenes Stroh. (Abb.



8)

**Abb. 8**

Die helle Kommentarstimme sagt: "Red: a warm limitless color that often acts as a sign of life" Die Kamera schwenkt weiter, an den Wänden hängen Kalebassen. Die gleiche Kommentarstimme: "Black: an absence of light, of sun, therefore of life, color" Nun kommt eine helle Türöffnung ins Bild. (Abb. 9) Das helle, fast weiße Licht lässt nichts mehr erkennen außer dieser Öffnung. Die Kommentarstimme der Filmemacherin beginnt: "In many parts of the world," Erst jetzt gibt es einen Schnitt.

**Abb. 9**

Der Schwenk in dieser Einstellung dauert 15 Sekunden. In der folgenden Einstellung ist die Kamera in der gleichen Hütte anders positioniert.



Man sieht einen Mann vollständig rechts neben einer Türöffnung sitzen. (Abb. 10) Er schaut nach oben in

die Kamera. "white is the color of mourning" fährt die Kommentarstimme fort. Wieder schwenkt die Kamera nach rechts ins Dunkle. Noch einmal fährt sie an der runden Wand der Hütte entlang. (Abb. 11) Das Hütteninnere erscheint diesmal dunkler.

**Abb. 10**

Auch diesmal endet der Schwenk, wenn die gegenüberliegende Tür ins Bild kommt, nach 18 Sekunden.



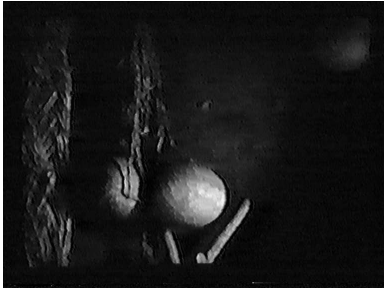


Abb. 11

### ***3.10 Farbe-Sehen als symbolischer Akt – der Konnex von Ästhetik und Ideologie***

Die verschiedenen Kommentarstimmen rufen unterschiedliche kulturelle Bedeutungen von Farben auf. Schwarz als Nicht-Farbe, als Abwesenheit von Licht und Leben, bezeichnet in westlichen Kulturkreisen Trauer, Tod, Gefahr; den Abgrund, in den man nicht blicken will, das Nichts, das Unbewusste und Verdrängte. Diese Konnotation von 'Schwarz' kann in Verbindung gebracht werden mit einem westlichen Konzept von Ästhetik, das im postkolonialen Kontext kritisiert worden ist.

Clyde Taylor argumentiert in seinem Aufsatz "Black Cinema in the Post-aesthetic Era", dass die Kategorie des Ästhetischen gerade in ihrem Entwurf als wertfrei, unideologisch und universell zugänglich als Ideologie entlarvt werden könne, weil die Idee des Ästhetischen ein burgeoises, westliches Konzept sei, das dazu diene, ein Subjekt zu formieren, dessen Position als männliches, weißes, Mittelklasse- und Erste-Welt-Subjekt eine Voraussetzung für die Dominanz gegenüber der Dritten Welt darstelle.<sup>414</sup> Taylor bringt die westliche Ästhetik-Konzeption in Zusammenhang mit der Konstituierung eines Macht-Wissens-Komplexes, der mit Rassismus verbunden ist.

From its beginnings, the pseudo-sciences of aesthetics played a major role in the concordance between Western organisation of knowledge and visually centred racism. [...] In classical thought of the 18<sup>th</sup> century, in which aesthetics played a contributing role, natural history, elaborating the theory of the great chain of being, sought to establish a knowledge-grid that left no gaps or spaces unaccounted for.<sup>415</sup>

Innerhalb dieses Wissens-Netztes schreibt Taylor der Farbe Schwarz eine wichtige Rolle zu für die Einordnung von Menschen mit dunkler Hautfarbe in die Hierarchie der Evolution.

In this system, black became the no-colour, the absence of colour that established the presence of all other hues. Concordantly, for many, African people occupied the place of the otherwise mis-

---

<sup>414</sup> Clyde Taylor, "Black Cinema in the Post-Aesthetic Era", in: Jim Pines/Paul Willemen (Hrsg.), *Questions of Third Cinema*, London 1989, S. 90-110.

<sup>415</sup> ebd., 92.

sing link in the great chain of continuity from God and man at the top down to the animal kingdom.<sup>416</sup>

In einen solchen Kontext gestellt wird deutlich, dass der Umgang mit Farben, der Einsatz von Licht und Dunkelheit, die Aufmerksamkeit auf Differenzen in der Dunkelheit in *NAKED SPACES* nicht allein ästhetische Entscheidungen sind bzw. dass es keine 'rein' ästhetischen Entscheidungen gibt.

Eine der Kommentarstimmen wiederholt eben die Bedeutung von Schwarz als Nicht-Farbe, als Abwesenheit – von Licht, Leben, Farbe. Als Abwesenheit von Licht ist sie für das Medium Film eigentlich nicht sichtbar, nicht repräsentierbar. Scott MacDonald bemerkt in einem Interview mit Trinh zum Film *NAKED SPACES*: "Since as a technology, film captures light, the traditional assumption has been that anything that's dark is not worth looking at. [...] The technology determines what one can see about other cultures."<sup>417</sup>

Dass etwas, was dunkel ist, es nicht wert ist, angeschaut zu werden – schon gar nicht zweimal –, ist für einen in Afrika gedrehten Film eine bedenkenswerte Feststellung. Wie also geht ein Film um mit der Repräsentation von dunkler Haut, mit dunklen, nahezu lichtlosen Räumen? Wie wird die Technologie, die mit Licht arbeitet, eingesetzt, um etwas sichtbar zu machen? Wenn Schwarz, Schatten und Dunkelheit zumindest nicht genau angeschaut werden – denn ihre Rolle in der Filmgeschichte ist ja alles andere als gering, aber ihre Rolle beschränkt sich vor allem darauf, der westlichen Konvention gemäß Bedrohung, Trauer, Tod etc. zu symbolisieren –, dann ist zunächst schon von Bedeutung, wie lange und wie oft eine Kamera auf etwas Dunkles gerichtet wird.

Der Schwenk durch das Innere der Hütte wird zweimal durchgeführt, von unterschiedlichen Kamerapositionen, in der ersten Einstellung offenbar mit mehr Licht als in der zweiten, so dass zwei verschiedene Arten von Lichteinfall und verschiedene Wirkungen von Dunkelheit sichtbar werden. Beide Schwenks sind verhältnismäßig lang, 15 und 18 Sekunden, ohne dass geschnitten wird. Der Kamerablick ist also ein langer Blick, obwohl er auf nichts als einen fast dunklen Raum gerichtet ist. Der doppelte Schwenk zeigt die Unterschiedlichkeit des Raumes durch die Veränderung der Kameraposition und die veränderte Beleuchtung Lichteinfall. Der Raum wirkt beide Male anders, obwohl nichts Neues zu sehen ist. Was aber zu erkennen ist, ist

---

<sup>416</sup> ebd.

die Einstellung der Blende der Kamera auf die veränderten Lichtverhältnisse, wenn sie sich von der hellen Tür fortbewegt. Damit wird die Zeit sichtbar, die es braucht, bis sich die technische Apparatur eingestellt hat auf die Dunkelheit.

Statt den Raum anzupassen an die filmischen Konventionen und den Raum auszu-leuchten, um ihn für den Apparat besser erfassbar zu machen, wird die Kamera ein-gestellt auf das Dunkle. Den ZuschauerInnen wird die Zeit zugemutet, die diese An-passung braucht und in der Differenzen in der scheinbaren Einheitlichkeit des Halb-dunklen erkennbar werden.

Zugleich sind die Bilder in Beziehung zu setzen zum Kommentar, der kulturell ge-prägte Bedeutungen von Farben aufruft. "White is the colour of mourning" – das wi-derspricht dem Verständnis westlicher ZuschauerInnen, die in Weiß ihre Hochzeiten feiern, es mit Unschuld und Reinheit verbinden, und mit dem Licht der Erkenntnis. Schwarz, das als (Nicht-)Farbe auf Trauer und Absenz von Leben verweist, ist in den Bildern, die der Kommentar begleitet, dagegen die Farbe, die den *Lebensraum* be-herrscht, der zu sehen ist. Diese Sequenz macht deutlich, dass ein Film nicht einfach Rot, Weiß oder Schwarz zeigt, das unmittelbar und immer gleich wahrgenommen wird – bevor es mit kulturellen Bedeutungen versehen wird. Auch die filmische Rep-räsentation von Farben ist eine Diskursivierung, und Farbe-Sehen ist ein Akt des Le-sens: "Seeing red is a matter of reading. And reading is properly symbolic."<sup>418</sup>

Die Farben und ihre Wirkungen, das legt dieser Ausschnitt nahe, sind schon in ihrer ästhetischen Qualität bestimmt durch kulturelle Konventionen und Wertungen, und damit ist das Ästhetische nicht die wertfreie Kategorie, als die sie in abendländischen metaphysischen Denkmodellen oft erscheint – weder im Prozess der Encodierung noch in dem der Decodierung, ließe sich mit Hall ergänzen.

Das Farbe-Sehen als einen symbolischen, sprachlichen gebundenen Akt zu charakte-risieren, ruft aber noch eine Verbindung auf, die insbesondere im folgenden Kapitel eine Rolle spielen wird: Dem Verfahren der Verfremdung als Aufgabe der Kunst im Konzept des russischen Formalismus liegt zugrunde, dass die Wahrnehmung ent-automatisiert werden soll. Diese Entautomatisierung der Wahrnehmung kann aber nur deshalb funktionieren, weil die Welt sprachlich konstruiert wird: Das poetische Verfahren der Verfremdung ist in der Lage, den Blick auf die Dinge zu verändern

---

<sup>417</sup> Trinh T. Minh-ha, "Film as Translation" 1992, S. 120.

<sup>418</sup> Trinh T. Minh-ha, "All-owning Spectatorship", in: dies. 1991, S. 81-105, hier S. 83.

und ein 'neues Sehen' einzuleiten, weil noch vor der Visualisierung der Welt ihre Verbalisierung liegt und so eine Verschiebung in der Sprache auch eine Verschiebung der sinnlichen Wahrnehmung bewirken kann. Das formalistische Konzept der Verfremdung und sein Zusammenhang mit Trinh's Filmen soll weiter unten genauer expliziert werden.

Die ästhetischen Aspekte des Films werden aber auch durch den Gebrauch der Technologie bestimmt. Die Arbeit mit der Farbabstimmung in der Postproduktion des Films, die Nuancierungen von Blau und Orange – die ja zunächst nichts mit einer ideologisch 'verdächtigen' Farbopposition wie Schwarz/Weiß zu tun haben – wirken sich aus auf die Konstituierung des Anderen in der Wahrnehmung durch das Medium Film.

Very often, when films shot in Africa reach the lab, they are treated the same way as with films shot in Western cultures; that is, they are timed more on the blue side of the color chart for people with fair skin. Hence, the African people often come out with a skin color that is dull charcoal black. [...], so I devoted much of my energy at the lab learning from and cooperating with the timer on 'color correcting'; insisting, whenever appropriate, on the orange and warmer colors to obtain the missing vibrant quality.<sup>419</sup>

Auch hier geht es darum, den Apparat anzupassen an das, was repräsentiert werden soll. Und auch hier geht es darum, Differenzen sichtbar zu machen: von dunkler Haut, die in zahlreichen Repräsentationen als einheitlich Schwarz erscheint. Dazu gehören unter anderem Regnaults Arbeiten, wie weiter oben dargelegt wurde, aber auch Darstellungen von Schwarzen etwa in der Stummfilmzeit, in der Weiße schwarz geschminkt wurden (vgl. z.B. D. W. Griffith' BIRTH OF A NATION [USA 1915]), haben Menschen dunkler Hautfarbe für die Filmgeschichte als "dull charcoal black" bestimmt.<sup>420</sup> Daraus folgen Effekte wie der Verlust von Individualität, die Konstruktion einer 'rassischen' Einheit und wiederum der Eindruck, dass Schwarz – schwarze Haut – es nicht wert sei, genauer angesehen zu werden.<sup>421</sup>

---

<sup>419</sup> Trinh, "Film as Translation" 1992, S. 120.

<sup>420</sup> vgl. zur Repräsentation von Nicht-Weißen u.a. Ella Shohat/Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London/New York 1994, insbesondere Kapitel 5: "Stereotype, Realism, and the Struggle over Representation".

<sup>421</sup> Zweifellos gibt es auch eine andere Konnotation schwarzer Haut durch die Sexualisierung von Menschen mit dunkler Hautfarbe, die auf der einen Seite vor allem durch das Stereotyp des animalischen, potenten schwarzen Mannes funktioniert, auf der anderen Seite über die exotisierte, geheimnisvolle – und gefährliche – dunkelhäutige Frau; vgl. dazu u.a. Shohat/Stam, *Unthinking Eurocentrism* 1994; Ella Shohat, "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema", in: Matthew Bernstein/Gaylyn Studlar (Hrsg.), *Visions of the East. Orientalism in Film*, New Brunswick/New Jersey 1997, 19-65. In diesem Zusammenhang erscheint es durchaus interessant, schwarze Haut anzusehen – aber ähnlich wie bei Regnault wiederum als Zeichen, das auf 'rassisch' bestimmte Merkmale hinweist.

### 3.11 Platons Höhlengleichnis: Sehen und Blindheit, Erkenntnis und Wahrheit

Im Fall der beiden Kamaschen durch das Innere der Hütte lässt sich überhaupt nur etwas sehen durch eine Abwesenheit von Licht – die selbstverständlich keine vollständige Abwesenheit ist. Aber durch die Helligkeit der Türöffnungen, die tatsächlich blind macht, so dass fast nichts mehr zu sehen ist als weißes helles Licht, erscheint die Dunkelheit hier als das, was ein Sehen – und Erkennen – erst ermöglicht. Die Bewegung von einem hellen Außen, das blind macht, zu einem dunklen Innen, in dem es erst möglich wird etwas zu sehen, ist genau entgegengesetzt zu einer alten und einflussreichen Geschichte in der abendländischen Philosophie, in der Wahrnehmung und Erkenntnis mit Macht in Verbindung gebracht werden, nämlich in Platons Höhlengleichnis.<sup>422</sup>

Es geht darin bekanntlich um die Entwicklung eines Menschen zum Philosophen als jemandem, der zu Erkenntnis fähig ist. Der Prozess der Erkenntnisgewinnung ist wesentlich verbunden mit einer Veränderung des Sehens: Jemand wird von einem Zustand, in dem er scheinbar sehend ist und die Dinge um sich herum erkennen kann, in einen Zustand der scheinbaren Blindheit geführt, der aber das wahre Sehen bedeuten soll. Die Metaphorik von Dunkelheit und Licht spielt dabei eine entscheidende Rolle, wenn ein Opfer lebenslanger Wahrnehmungstäuschungen, das daher irrigerweise glaubt, die Wahrheit der Dinge in der genauen Betrachtung ihrer Mannigfaltigkeit und Differenzen erkennen zu können, ins Licht der Erkenntnis geführt wird. Gewaltsam aus seiner dunklen Höhle gezerrt muss er die Sonne ansehen und *die* Wahrheit, die sich weniger seinen Sinnen, seinen Augen offenbart als seiner Seele.

Die Zerstörung der Sinneswahrnehmung ist die Voraussetzung für die Entwicklung des Wahrheits-Sinnes.<sup>423</sup> Das Höhlengleichnis lehrt unter anderem, dass den Sinnen nicht zu trauen sei, und die Unterscheidung von Sinnestäuschung und Erkenntnisfähigkeit ist verbunden mit der Dunkelheit im Inneren der Höhle und dem hellen Sonnenlicht außerhalb der Höhle.

In der Höhle kommt es für die Gefesselten und Getäuschten darauf an, das, was sie sehen können, genau anzusehen, in seinen Differenzen wahrzunehmen und zu unter-

---

<sup>422</sup> vgl. Platon, *Der Staat. Siebentes Buch*, Hamburg 1961, 514a – 521c.

<sup>423</sup> Meine Lektüre des Höhlengleichnisses geht in diesem Punkt zurück auf die Platon-Lektüre von Luce Irigaray in dem Kapitel "Die *hystéra* von Platon" ihres Buches: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1980, S. 301-464. Irigaray stellt ihre Deutung des Höhlengleichnisses in den Kontext des Feminismus und liest die Ausführung aus der Höhle und die Einübung in das philosophische Denken vor allem als Ausschließung eines Elementes des Weiblichen.

scheiden. Sie haben keine Bilder im Kopf von Gattungen und Ganzheiten, denen sie die einzelnen Erscheinungen zuordnen könnten. Aber in dieser Geschichte der abendländischen Metaphysik lässt sich 'Wahrheit' nicht finden, indem Bilder, Töne, Bewegungen, Sprachklänge möglichst genau wahrgenommen und unterschieden werden. 'Wahrheit' existiert im Bereich des Intelligiblen, wo die Mannigfaltigkeiten durch das Ausmachen von wesentlichen Gemeinsamkeiten zusammengeführt und auf die sie begründende Idee zurückgeführt werden.

Die Bewegung der Kamera in *NAKED SPACES*, die diese Geschichte mit einem Gewinn der Wahrnehmungsfähigkeit umkehrt, figuriert so eine Entgegensetzung zu einem metaphysischen Modell der Hierarchisierung von Sinnlichem und Intelligiblem, von Wahrheit und Erkenntnis, das abendländische Wissenschaft und epistemologische Konzepte fundiert.

Darüber hinaus verbindet dieses Modell die Frage der Erkenntnisfähigkeit mit dem Aspekt der Macht. Denn das Höhlengleichnis ist nicht zufällig in Platons *Staat* zu finden und steht im Kontext einer Erörterung der notwendigen Ausbildung der Führer eines idealen Staates. Menschen, die Macht haben, sollten 'die Wahrheit' kennen, und die Kenntnis 'der Wahrheit' verleiht ihnen Macht: die Macht, zu wissen, was sich hinter all jenen Erscheinungsdingen, mit denen sich die Unwissenden beschäftigen, 'in Wahrheit' verbirgt, was sie 'in Wahrheit' bedeuten, selbst wenn sie bei ihrer Rückkehr in die Dunkelheit der Höhle eigentlich gar nichts erkennen können. Sie erscheinen den Menschen in der Höhle zwar lächerlich und dumm, sie verstehen nämlich nichts von den Erscheinungsdingen und haben auch keine Fähigkeiten der genauen Unterscheidung und Beobachtung, aber sie selbst wissen es besser. Ihre Überlegenheit resultiert aus der Kenntnis der Universalitäten, denen das Individuelle zu- und unterzuordnen ist.

In der Vorgehensweise der Ethnologie lässt sich vieles von Platons Geschichte als Ausgangspunkt einer westlichen Erkenntnisweise wiederfinden. Die Subsumierung der individuellen Ausprägungen menschlicher Kulturen unter ein Wesen 'des Menschen' als Universalie, die wiederum der Kenntnis westlicher Ethnologen zugänglich ist, stellt eine Grundvoraussetzung in der Geschichte der Völkerkunde dar. Ein genaues Wahrnehmen im Umgang mit den Menschen und Dingen, über die sie Theorien entwickelten und Urteile fällten, hielten viele der 'Lehnstuhl-Ethnologen' nicht für notwendig. Aber auch die empirischen Methoden der Feldforschung, die auf der

von Malinowski geforderten Systematisierung von Daten in visuellen Schemata aufbauen, die mit individueller Erfahrung zunächst nicht mehr viel zu tun haben, ließe sich vor diesem Hintergrund als sehr westliche Erkenntnisweise kritisieren, die trotz ihres 'Visualismus' – um Johannes Fabians Begriff zu benutzen – ihren 'Gegenstand' zu übersehen droht.

Diese Perspektive lässt sich ebenfalls auf ethnographische Filme anwenden, wenn die Aspekte in Betracht gezogen werden, die bisher herausgearbeitet wurden. David MacDougall bezeichnet als das zentrale Dilemma des ethnographischen Films – das er auch für dessen marginale Position (innerhalb der Ethnologie) verantwortlich macht – "a contradiction that anthropological writing can more easily elide: that although the raw unit of anthropological study remains the individual, the individual must be left by the wayside on the road to the general principle."<sup>424</sup>

Dies verdeutlicht einen Aspekt der Problematik. Sei es das Verständnis eines Rituals, einer kulturellen Institution oder gleich der ganzen 'Kultur', das geschaffen werden soll – es steht ein größeres Ganzes als Ziel und 'Gegenstand' des Films im Hintergrund, auf das sich die kleinen Narrationen, die individuellen Erzählungen und Erlebnisse letztlich beziehen und zu dessen Erschließung sie beitragen. Im Hintergrund steht jener 'Visualismus', der, wie bereits im Zusammenhang mit Heiders 'Holismusprinzip' angemerkt wurde, visuell und nicht-visuell zugleich ist, und der sich in seiner Abstraktion und der Form des logischen Schließens vom Besonderen auf das Allgemeine nicht ohne die Grundlagen der Schriftlichkeit denken lässt.

Der beobachtende Blick, der panoptische, der voyeuristische Blick; der Blick, der 'alles' sieht, der verräumlicht, der Ganzheiten erkennt und allgemeine Prinzipien; die Blickstruktur, die eine Dichotomie von Subjekt und Objekt, von Beobachtenden und Beobachteten etablieren kann, weil ihr ein 'point of view' zugrunde liegt und das Subjekt sich statt in eine involvierende Situation der Gegenseitigkeit wie der Berührung in eine ausschließende Situation der Entfernung und Rationalisierung durch den – medialen – Blick begeben kann: Dies alles sind Konstellationen des Blicks und der Visualität, die sich der Schriftlichkeit verdanken.

---

<sup>424</sup> David MacDougall, "The Subjective Voice in Ethnographic Film", in: Leslie Devereaux/Roger Hillmann (Hrsg.), *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, Berkeley et al. 1995, S. 220.



Die umgekehrte Bewegung, die der Erkenntnisweg im Höhlengleichnis nicht vorsieht – statt aus dem dunklen Inneren in das Licht der Erkenntnis, aus dem Sonnenlicht in die Dunkelheit zu treten – wird so lesbar als ein Bruch mit der abendländischen Metaphysik, der schon zu Beginn des Films in der Durchstreichung des "directed" vorgezeichnet wurde und in verschiedenen Hinsichten im Einsatz der filmischen Mittel eine Entsprechung findet.

Markiert die kreuzweise Durchstreichung die Krise des sprachmächtigen Subjekts und die Unmöglichkeit, über das Bedeutungspotential der Sprachproduktion zu verfügen, so ist mit der Abwendung vom platonischen Licht der Erkenntnis auch der Weg westlicher Wissenschaft in Frage gestellt, auf dem sie zu ihrem Wissen und ihren Wahrheiten gelangt. Dies betrifft insbesondere die Evidenz des Visuellen und die Annahme, Erkenntnisse über das Andere gewinnen zu können, indem das, was man vor Augen hat, in 'Forschungslandkarten' und abstrahierende Denkmodelle eingeordnet wird.

Der Schwenk der Kamera vom hellen Sonnenlicht in die Dunkelheit afrikanischer Wohnräume ist eine Bewegung, die in *NAKED SPACES* häufig auftritt. Sie ist, ebenso wie der Blick des platonischen Philosophenanwärters in die Sonne, verbunden mit einem Moment der Blindheit und der Notwendigkeit der Anpassung des Blicks an die Veränderung. Im Gegensatz zu Platon zielen die Verfahrensweisen in Trinh's Filmen jedoch immer wieder auf die Verdeutlichung von Differenz und die Verunsicherung eingeübter Wahrnehmungsstrukturen; auf ein 'neues Sehen'. Der Moment der Blindheit kann – mit Trinh – übertragen werden auf die vorübergehende Blindheit im Prozess der Annäherung sowohl an das 'Eigene' als auch an das 'Fremde':

When you walk from outside to the inside of most rural African houses, you come from a very bright sunlight to a very dark space where for a moment, you are totally blind. [...] To move inside oneself, one has to be willing to go intermittently blind. Similarly, to move toward other people, one has to accept to take the jump and move ahead blindly at certain moments of inquiry.<sup>425</sup>

Eine andere Wahrnehmung ist auch im Höhlengleichnis das Ziel, aber dieses Ziel weist bei Platon und bei Trinh in unterschiedliche Richtungen. Die Stilmittel und die sie bedingenden Denkkonzepte, die in der Entwicklung der visuellen Ethnographie die Konstituierung des Anderen bestimmt haben, werden durch die filmische Arbeit Trinh's über die Sinne, die mit dem Medium Film angesprochen werden, destabili-

---

<sup>425</sup> Trinh, "Film as Translation" 1992, S. 119.

siert, dekonstruiert. Der Geist der Vereinheitlichung wird dem Denken über die Augen, Ohren, über Taktilität (Rhythmus) ausgetrieben.

#### 4. REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND im Verhältnis zum ethnographischen Film

Wenn man Karl G. Heiders Attribute für die Bestimmung der 'Ethnographizität' eines Films durchgeht und sein Raster an REASSEMBLAGE und NAKED SPACES anzulegen versucht, dann fällt auf, dass fast jeder einzelne Punkt, den Heider als wichtiges Kriterium anführt, tatsächlich in den Filmen wiederzufinden ist, allerdings genau so, wie er es als inadäquat für einen ethnographischen Film beurteilt.

So scheinen die beiden Filme in dieser Perspektive so etwas wie 'negative' ethnographische Filme zu sein, oder auch 'anti-ethnographisch'. Dieser Beschreibung – auch als 'anti-dokumentarisch' –, die auf ihre Filme offenbar von verschiedener Seite angewendet worden ist, widerspricht Trinh selbst in einem Interview vehement.<sup>426</sup>

Die Charakterisierung von REASSEMBLAGE und NAKED SPACES als 'anti-anthropologisch' erstaunt allerdings nicht, betrachtet man den Film im Kontext eines Kriterienkatalogs wie dem Heiders, den der Film 'negativ' abzuarbeiten scheint. Sicher ist Heider nicht die einzige und einzig geltende Instanz dafür, welche Kriterien ein ethnographischer Film zu erfüllen hat. Seine Liste der Attribute spiegelt aber anerkannte Konventionen recht gut wider.

Schon die Minimalanforderungen für die technische Qualität eines ethnographischen Films werden missachtet: In REASSEMBLAGE gibt es unscharfe *out-of-focus* Aufnahmen und in NAKED SPACES sind die Innenräume nicht einmal ausreichend beleuchtet, um alles genau sehen zu können.<sup>427</sup> Die Störungen von zeitlicher wie räumlicher Kontinuität und die Montage von Bildern verschiedener Ereignisse zu einer Sequenz werden immer wieder erkennbar als Stilmittel eingesetzt.

---

<sup>426</sup> Trinh wird gefragt, ob sie ihre Filme als "anti-documentary" beschreiben würde und antwortet: "Not at all. I think the risk we all incur in being critical is that a number of viewers will always call our work anti-this and anti-that. It's like the word 'anti-anthropological', which has been attributed to me and to my previous film [REASSEMBLAGE]. That is none of my concern. If this is how viewers see my work, it's fine. But for me, to be anti-something is just a reaction and I am not concerned with reactions. Among the many other things I wish to bring out, I am more concerned with questioning the kind of specialized, professionalized 'censorship' generated by conventions that exist to validate a certain ideology, than with breaking these conventions for the sake of working against." (Trinh, "Professional censorship" 1992, S. 217f.)

<sup>427</sup> vgl. dazu Heiders Ausführungen zu den technischen Anforderungen: *Ethnographic Film* 1976, S. 47ff.

Auch "isolated behavior shown out of context"<sup>428</sup> ist charakteristisch sowohl für REASSEMBLAGE als auch für NAKED SPACES. Die Kriterien für einen angemessenen Kommentar, der "optimally demystifying and relevant to the visuals" sein solle werden ebensowenig erfüllt, wie anhand des Kommentars von NAKED SPACES ausführlich dargestellt wurde. In REASSEMBLAGE erklärt der Kommentar schon zu Beginn: "I do not intend to speak about" und "I feel less and less the need to express myself"<sup>429</sup> und stellt damit sogleich einen 'objektivierenden' ebenso wie einen radikal subjektiven Kommentar in Frage. Die geforderten Aufnahmen von "whole bodies", "whole acts" werden zerlegt oder nicht bis zu einem Ende gezeigt. Überdies lassen sich die Filme nicht als Supplemente zu "printed materials" verstehen, die eine schriftliche Rückversicherung über die 'Fakten' geben sollen, an denen die Rezeption des Films sich zu orientieren habe.

Da die Gesamtheit dieser Stilmittel sich also sehr deutlich kritisch auf die Konventionen ethnographischer Filme bezieht, liegt eine Kennzeichnung als 'anti-ethnographisch' zumindest nahe.

Bezieht man den von mir in Kapitel II vorgeschlagenen Entwurf des 'Feldes' als identitätsstiftende Kategorie für die Ethnologie mit ein, in der das 'Feld' über die konstitutiven Elemente 'BeobachterIn', 'Medium' und 'wissenschaftlich-methodischer Ansatz' bestimmt wurde, kann der Bezug aber differenzierter gefasst werden. Vor diesem Hintergrund lässt sich erkennen, dass die Filme die Elemente 'Medium' und 'BeobachterIn' bzw. 'Beobachtung' reflektieren, sie auseinandernehmen, ihre Wirkungsweisen im Dispositiv des ethnographischen Films entblößen und ihre wissenschaftlich-methodischen Implikationen offen legen.

Die Rolle des Mediums für die Konstruktion des 'Gegenstands' oder 'Objekts' wird speziell in REASSEMBLAGE über die selbstreflexive Struktur in den Blick genommen. Die Verfahrensweisen, mit deren Hilfe ein Film Bedeutungen produziert und sein 'Objekt' konstituiert, werden von Anfang an ausgestellt, erkennbar gemacht. Während die Reflexion auf das Medium in REASSEMBLAGE vor allem auf der Ebene der Darstellung und der filmischen Verfahrensweisen stattfindet, erreicht sie in NAKED SPACES mit der Thematisierung von Licht und Dunkelheit die Ebene der visuellen Grundlagen, der visuellen Substanz des Mediums.

---

<sup>428</sup> ebd.

Auch auf den Aspekt der Beobachtung/der BeobachterIn wird durch die Stilmittel des Films reflektiert: Verfahren wie *jump cuts*, die Verweigerung einer Beobachtungsmöglichkeit von Ganzheiten und Ursprüngen, die Beschneidung der Blickmächtigkeit des Mediums, die Inszenierung des erwiderten Blicks, die Zerstörung von Kontinuitäten und Kausalitäten und nicht zuletzt die Offenlegung einer potentiellen Verschränkung von Ethnographie und Pornographie über panoptische und voyeuristische Blickstrukturen stellen ein strukturelle Störung visualistischer Implikationen des Beobachtungsparadigmas dar.

Das Prinzip der 'Beobachtung' wird schon bei Malinowski festgeschrieben als eine der wichtigsten methodischen Grundlagen der modernen Ethnographie, und es setzt etwas voraus wie den 'point of view' einer Schriftkultur. Es ist verbunden mit Malinowskis imaginierten und realen Forschungslandkarten: die Übersetzung der visuell gewonnenen Daten in visuelle Schemata, die Überblick gewähren und die Strukturen einer Gesellschaft als ein Ganzes sichtbar machen.

Die Vorgehensweisen in ethnographischen Filmen basieren auf den gleichen Grundlagen. Das einzelne Phänomen, das mit dem Film 'eingefangen' und beobachtet werden kann, dient dem Verständnis des Ganzen, wie David MacDougall für ethnographische Filme formuliert: "the individual must be left by the wayside on the road to the general principle".<sup>430</sup> Die Konvention des Holismus gehört in diesen Kontext des ethnographischen Beobachtungsparadigmas und seiner Prämissen, die, wie weiter oben schon gezeigt, visuell und nicht-visuell zugleich sind. Es ist so ungewöhnlich und so 'verboten', in ethnographischen Filmen Handlungen und Vorgänge zu fragmentieren, Ursprünge von Stimmen und Geräuschen nicht sichtbar zu machen, nur Teile von Körpern zu zeigen, weil der Überblick verloren geht und die Einordnung in das Gesamtschema nicht mehr möglich ist.

Der 'wissenschaftlich-methodische Ansatz' erweist sich auch von dieser Perspektive her als jenes Merkmal des 'Feld'-Konzepts, das es überhaupt zu einem ethnographischen macht: Daher muss im Paradigma des ethnographischen Films ein disziplinär verankerter wissenschaftlich-methodischer Ansatz sowohl dem Einsatz des Mediums und seiner spezifischen Verfahrensweisen als auch dem Konzept von Beobachtung

---

<sup>429</sup> Trinh, *REASSEMBLAGE. Filmscript*, S. 96 und S. 98.

<sup>430</sup> David MacDougall, "The Subjective Voice in Ethnographic Film", in: Leslie Devereaux/Roger Hillmann (Hrsg.), *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, Berkeley et al. 1995, S. 220.

inhärent sein. Nicht zufällig steht die 'ethnographische Basis' in Heiders Raster an erster Stelle und wird von ihm betont: "underlying all these considerations is a single one: an ethnographic film must be based on ethnographic understanding. The more successfully a film has this understanding, the more ethnographic it will be."<sup>431</sup>

Der von mir vorgeschlagene Entwurf des Feld-Konzepts wird an dieser Stelle ähnlich zirkulär wie die Versuche Heiders oder Rubys, das 'Ethnographische' des ethnographischen Films vor allem damit zu begründen, dass sie ethnographisch informiert seien. Trinh kritisiert diese Zirkularität als eine "sakrosankte Vorstellung von 'Wissenschaftlichkeit'":

Die grundlegende wissenschaftliche Obsession ist in jedem Versuch präsent, das ethnologische Territorium abzustecken. [...] Um den vorgeschriebenen instrumentalisierten Umgang mit Filmen und Menschen zu legitimieren, ist es ein gängiges Argument von Ethnologen, alle Werke von Filmemachern, bei denen es sich 'nicht um professionelle Ethnologen' oder 'Amateurethnographen' handelt, mit dem Vorwand abzutun, sie seien 'ethnologisch nicht bewandert' und hätten daher 'aus ethnologischer Sicht keine theoretische Bedeutung'. Eine so plump für sich selbst werbende Sichtweise zu vertreten [...] heißt auch [...], alle Fragen zu vermeiden, die mit der 'wissenschaftlichen' Entfaltung eines westlichen Besitzanspruchs auf die Welt zu tun haben.<sup>432</sup>

Ich möchte die Verfahrensweisen, mit denen in Trinh's Filmen der wissenschaftlich-methodische Ansatz kritisiert und in den beiden anderen Konstituenten des 'Feldes' offen gelegt wird als Verfahren der Verfremdung beschreiben, das sich gemäß der formalistischen Definitionen des Verfremdungsprinzips in der Kunst in erster Linie wiederum auf Verfahren richtet: hier auf die konventionellen Verfahren des ethnographischen Films zur Darstellung des 'Fremden'. Zugleich zielt es auf eine Entautomatisierung der Wahrnehmung ab: hier auf die Entautomatisierung der Wahrnehmung des 'Fremden' in ethnographischen Filmen.

In seinem berühmten Aufsatz "Die Kunst als Verfahren" schreibt Victor Šklovskij über das Verfahren der Verfremdung als charakteristisches Merkmal der Poesie/Literatur. Was Kunst für ihn ausmacht, ist ihre Fähigkeit – und ihre Aufgabe –, automatisierte Wahrnehmungen aufzubrechen; ein neues Sehen soll ermöglicht werden durch Mittel der Verfremdung. Die Poesie wird von Šklovskij der Prosa, d.h. der Alltagssprache entgegen gesetzt: In der prosaischen, nicht-künstlerischen Sprache sehe man die Dinge nicht neu, sondern so, wie man sie immer sehe. Die Poesie dagegen erschwere einem mit ihren spezifischen Verfahrensweisen den Zugang zu den

---

<sup>431</sup> Heider, *Ethnographic Film* 1976, S. 95.

<sup>432</sup> Trinh T. Minh-ha, "Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung" 1998, S. 318.

Dingen, und durch diese Erschwerung würden Wahrnehmung und Empfinden intensiviert.

Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der 'Verfremdung' der Dinge und das Verfahren der erschweren Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.<sup>433</sup>

Mit der Nutzung des formalistischen Verfremdungsprinzips zur Beschreibung der Relation von Trinh's Filmen zum ethnographischen Film wird folgendes deutlich: In den Filmen wird der Versuch unternommen, ein 'neues Sehen' zu ermöglichen. Dieses 'neue Sehen' richtet sich gegen die automatisierten Wahrnehmungsweisen des 'Fremden' – bzw. dessen, was durch die 'Feld'-Konstellation 'fremd' geworden ist – im wissenschaftlich fundierten ethnographischen Film. Für diesen bemüht man sich, einen Katalog von Konventionen zu erstellen und über diese Konventionen ein rigides Ausschlusssystem zu etablieren, das alle in diesem Sinne 'unkonventionellen' Repräsentationsweisen als 'nicht-ethnographisch' und unprofessionell, 'unwissenschaftlich' disqualifiziert.

Trinh's Ansatz wäre entsprechend eine Entblößung der Verfahrensweisen des ethnographischen Films, die damit auch ihre wissenschaftliche Fundierung zugleich offen legt und untergräbt. Denn hier kommt nicht zufällig ein Verfahren der Ästhetik zum Einsatz, das von Šklovskij für die poetische Sprache postuliert wird.

Die – wenn man so will – 'Territorialpolitik' der wissenschaftlichen Disziplin, die mit den zirkulären Definitionsversuchen für den ethnographischen Film betrieben wird und die Trinh charakterisiert als eine Form des westlichen 'Besitzanspruchs auf die Welt', wird an jenen Grenzen subvertiert, die zugleich ihr Zentrum darstellen: Denn wenn der wissenschaftlich-methodische Ansatz mit der Verfremdung ersetzt wird durch ein ästhetisches Verfahren, funktioniert die disziplinäre wissenschaftliche Anbindung nicht mehr, obwohl es immer noch ein 'Feld' gibt. Das 'Feld' ist nur anders determiniert, sobald sich sein wichtigstes konstitutives Merkmal verändert, das, wie zuvor deutlich wurde, die Wirkungsweisen der anderen beiden leitet.

If there is one thing that would always invalidate anthropology, it is precisely its claim to scientific knowledge. This claim can be conscious or unconscious. [...] One of the intentions of my film [REASSEMBLAGE] is to suggest that you don't *know* a culture better by approaching it with an institutionalized or professionalized background.<sup>434</sup>

---

<sup>433</sup> Viktor Šklovskij, "Die Kunst als Verfahren", in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Band I, München 1969, S. 3-36, hier: S. 15.

<sup>434</sup> Trinh, "When I Project it is Silent" 1992, S. 229.

Auf der einen Seite richtet sich die Kritik damit insbesondere gegen die Schwierigkeit, als *outsider* – in diesem Falle der wissenschaftlichen Disziplin – etwas über Kulturen zu sagen, selbst wenn man in gewissem Sinne ein *insider* ist, aber sich nicht an die Regeln hält, wie in der Diskussion um 'indigenous media productions' bereits deutlich wurde:

"It seems that the interest in hearing 'the native voice' is too often confined to those texts that are already inside the academic circle" merkt Faye Ginsburg an und zitiert die Anthropologin Marcia Langton, die selbst eine Aborigine ist:

'Some intellectuals even demand that the Native answer back in a refereed journal, say something about the French intellectuals, Jacques Derrida or Jean Baudrillard, and speak from the hyperluxury of the first world with the reflective thoughts of a well-paid, well-fed, detached scholar.'<sup>435</sup>

Die Provokation von Trinh's Filmen könnte entsprechend darin bestehen, dass sie durchaus viel zu Derrida, Baudrillard und französischer Theorie sagen kann, dass sie sich dennoch nicht an die Regeln von 'Wissenschaftlichkeit' hält – auch nicht in der Organisation ihrer Texte, weshalb sie für ihr erstes Buch, "Woman, Native, Other" sechs Jahre einen Verlag suchen musste und 33 Absagen erhielt.<sup>436</sup>

Auf der anderen Seite wird durch Trinh's Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Mediums die Polarität von 'Kunst' und 'Wissenschaft' aufgenommen, die das spezifische Spannungsfeld entscheidend mitbestimmt, innerhalb dessen sich der ethnographische Film bewegt. Bereits im zweiten Kapitel hatte sich die Schwierigkeit gezeigt, die verschiedenen Pole, die dieses Spannungsfeld konstituieren, eindeutig voneinander abzugrenzen. Die Techniken von REASSEMBLAGE und NAKED SPACES treiben diese Schwierigkeit so weit auf die Spitze, dass sie die Opposition von Kunst und Wissenschaft implodieren lassen: Es wird kein Meta-Diskurs über die Prinzipien des ethnographischen Films eröffnet, sondern seine filmischen Verfahrensweisen werden aufgenommen und einer ästhetischen Verfremdung unterzogen. Die Verfremdung betrifft in dieser Perspektive nicht nur einzelne Stilmittel, sondern den wissenschaftlich-methodischen Ansatz selbst, der durch eine Verschiebung zu einem ästhetischen Verfahren wird. Denn welchem Punkt wäre die Grenze zwischen 'Kunst'

---

<sup>435</sup> Faye Ginsburg, "The Parallax Effect: The Impact of Indigenous Media on Ethnographic Film", in: Jane M. Gaines/Michael Renov (Hrsg.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis/London 1999, S. 156-175, hier: S. 163f.

<sup>436</sup> vgl. Trinh, "From a Hybrid Place" 1992, S. 137f.



und 'Wissenschaft' zu ziehen, wenn die verfremdeten Verfahrensweisen 'Wissenschaftlichkeit' garantieren sollen, die verfremdenden – die sich der gleichen Mittel bedienen – einen poetisch-künstlerischen Ansatz verfolgen?

In dieser Perspektive zeigt sich, dass die Problematisierung und Befragung von Wissenschaftlichkeit in Trinhs filmischem Konzept ins Ästhetische kippt.

Mit dem Rückgriff auf das in diesem Abschnitt eingeführte Prinzip der Verfremdung und der Kontextualisierung der Filme Trinhs mit Filmen von Dziga Vertov und seinem Dokumentarfilmkonzept soll im folgenden Kapitel deutlich gemacht werden, inwiefern Trinhs Filme über die ästhetische Auseinandersetzung mit den wissenschaftlichen Grundlagen ethnographischer Repräsentationsweisen nicht allein 'Wissenschaftlichkeit' kritisch hinterfragen, sondern sich in einem Zwischenbereich von westlichen Darstellungskonzepten und der Annäherung an ihren nicht-westlichen 'Gegenstand' verorten lassen; dass sie dabei Repräsentationsstrategien entwickeln, die sich am 'Gegenstand' orientieren und einem objektivierenden 'Sprechen über' zu entgehen versuchen.

## **IV. Trinh T. Minh-ha und Dziga Vertovs Dokumentarismus zwischen Verfremdung, Literalität und Oralität**

Im folgenden Kapitel werden Trinh's dokumentarische Verfahrensweisen in einen filmgeschichtlichen Zusammenhang gestellt mit dem Dokumentarfilmkonzept Dziga Vertovs. Eine Verbindung zwischen Trinh und Vertov herzustellen, rechtfertigt sich zunächst durch Parallelen, die an der Oberfläche von filmischer und theoretischer Arbeit beider ausgemacht werden können. In Trinh's theoretischen Schriften sind einige explizite wie implizite Bezugnahmen auf Vertov im Zusammenhang mit dem Begriff des Intervalls zu finden. Darüber hinaus können im Kontext von Vertovs Konzept des Dokumentarischen und der 'Abbildung' bzw. Organisation von vorfilmischer Realität, mit seinem spezifischen Einsatz des Mediums Film in zugleich dokumentarischer wie künstlerischer Hinsicht, bestimmte Aspekte der Beziehung von Film und vorfilmischer wie filmischer Realität bei Trinh und ihr eigener Ansatz des Dokumentarischen genauer beleuchtet werden.

Mit der Herstellung eines Zusammenhangs zwischen Vertovs und Trinh's Arbeitsweisen lässt sich aber auch erkennen, dass sich Trinh's filmische Verfahrensweisen mit einem theoretischen Entwurf beschreiben lassen, dessen Relevanz für Vertovs Arbeiten evident ist: dem Formalismus Šklovskijscher Prägung und seinem Prinzip der Verfremdung und des neuen Sehens.<sup>437</sup> Von den formalistischen Grundsätzen ausgehend, soll das Verfahren der Verfremdung nicht nur auf einer inhaltlichen Ebene verstanden werden, sondern ebenso in medialer Hinsicht: in Trinh's, aber auch in Vertovs Filmen, spielen Ton und Akustik eine besondere Rolle und lassen sich Strukturen der Mündlichkeit bzw. der Verbalität nachweisen, die als Verfremdung der Visualität des Mediums Film beschrieben werden können.

Für beide Filmkonzepte würde ich als Hintergrund dieser Form der Verfremdung nicht allein ein ästhetisches, sondern vielmehr ein ethisch-ästhetisches Projekt ausmachen, das jedoch bei Trinh und Vertov ganz unterschiedliche Voraussetzungen und Ziele hat: während bei Vertov ein Kollektivethos im Vordergrund steht, eine Absetzung von den künstlerischen Grundlagen der tradierten und burgeoisen Kunstfor-

---

<sup>437</sup> Auf die unterschiedlichen Ausprägungen des Formalismus und des Verfremdungsprinzips kann hier nicht näher eingegangen werden, vgl. dazu u.a. die einschlägige Arbeit von Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978.

men Literatur und Theater zugunsten einer emotionalen und sozialen Teilhabe der ZuschauerInnen, die sie für die sowjetische Gesellschaft mobilisieren soll, wendet sich Trinh gegen die epistemologischen Grundlagen und Rationalitätskonzepte des westlich geprägten wissenschaftlich-anthropologischen Diskurses in seinem Zusammenhang mit Visualität und Schriftkultur. Mit ihren spezifischen Strukturmerkmalen unternehmen ihre Filme gleichzeitig eine Annäherung an die mediale Disposition der gefilmten – afrikanischen – Gesellschaften, deren orale Traditionen in ihren kulturellen Praktiken und Selbstrepräsentationen eine stärkere Rolle spielen als in 'westlichen' Gesellschaften. Damit soll allerdings ausdrücklich nicht an die traditionelle Gleichsetzung von literalen Gesellschaften mit 'Zivilisation' und oralen Gesellschaften mit 'primitiven', 'rückständigen' Gesellschaften angeknüpft werden.

Ella Shohat und Robert Stam weisen auf die Relevanz von oralen Traditionen und Strukturen afrikanischer Kulturen in Hinsicht auf kinematographische "Esthetics of Resistance" hin: "The fecundating power of oral traditions is especially apparent in African and Afro-diasporic cinema."<sup>438</sup> Gleichzeitig grenzen Shohat/Stam sich von einer 'eurozentristischen' Hierarchisierung von Oralität und Literalität ab:

Ignoring the oral-formulaic origins of some Europe's own founding narratives, such as *The Illiad* and *Beowulf*, Eurocentric thinking tends to equate the 'non-literate' with the 'illiterate'. It values literacy over orality, and assigns the prerogative history to the literate European. But one can appreciate literacy as a useful tool and still question the equation of the written with the lofty, the serious, the scientific, and the historical, and of the oral with the backward, the frivolous, and the irrational.<sup>439</sup>

Es kann aber auch nicht darum gehen, Oralität zu einer 'reineren' und 'ursprünglichen' kulturellen Artikulationsform zu stilisieren – abgesehen davon, dass es mittlerweile wohl keine vollständig oralen Gesellschaften mehr geben dürfte. Interessant ist hier vielmehr, dass kulturelle Differenzen als Differenzen medialer Traditionen aufgenommen werden, um eine von westlich geprägten Darstellungsformen differente Ästhetik zu entwickeln, wie es Shohat/Stam in Bezug auf Haile Gerima's SANKOFA (1993) beschreiben:

Orality exists both as a diegetic presence [...] and as a metacinematic device structuring the entire film as a collective narration [...]. An 'archaic' orality takes the form both of oral stories and of oral *methods* of storytelling.<sup>440</sup>

In diesem Sinne möchte ich zeigen, dass sich Trinh's Filme durch die Aufnahme oraler Strukturen ihrem 'Gegenstand' annähern bzw. mediale Dispositionen des Darge-

---

<sup>438</sup> Ella Shohat/Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London/New York 1994, S. 298.

<sup>439</sup> ebd.

<sup>440</sup> ebd., S. 297.

stellten in die Darstellungsformen aufnehmen und damit die Trennung von Darstellung und 'Gegenstand' zu einem Teil aufheben.

Dies berührt genau das mediale und ethische Dilemma, in dem sich Lévi-Strauss befindet – das weiter oben besprochen wurde – und den Vorwurf Marshall McLuhans an die AnthropologInnen, ihre literalen Voraussetzungen und visuell geprägten Erkenntnisweisen auf Kulturen anzuwenden, für die diese medialen Grundlagen wenig Relevanz besitzen.

Über die Kontextualisierung von Trinhs Filmen mit dem formalistischen Entwurf von Kunst als Verfremdung und damit zusammenhängend mit dem Dokumentarfilm-Konzept Vertovs, geraten also die grundlegenden Probleme der Repräsentation in der Ethnographie und Trinhs filmspezifischer Ansatz alternativer Repräsentationsstrategien in den Blick.

## **1. Verfremdung als akustisch-visuelles Verfahren des Films**

### ***1.1 Das Filmkonzept Dziga Vertovs***

Das formalistische Postulat des 'neuen Sehens', das im vorangehenden Kapitel anhand von Victor Šklovskijs Text "Die Kunst als Verfahren" vorgestellt wurde, lässt sich sowohl in Dziga Vertovs als auch in Trinhs Filmen REASSEMBLAGE und NAKED SPACES erkennen.

Vertov nimmt in seinen Manifesten mit seiner Konzeption des Filmens als einer Neuentdeckung der Welt sehr deutlich Bezug auf den Šklovskijschen formalistischen Kunstbegriff. Nicht nur das Leben wird überrumpelt, sondern auch die KinozuschauerInnen, die die (gefilmte) Welt zu sehen bekommen, wie sie sie mit ihren eigenen Augen noch nie wahrnehmen konnten. Hier zeigt sich, wie auch in anderen Hinsichten, dass Vertovs Filme dem poetischen Schaffen viel näher stehen als einem 'prosaischen' Dokumentarismus.

Oksana Bulgakowa schreibt in diesem Zusammenhang zu Vertovs Filmen:

Die Realität auf der Leinwand konstituiert sich aus der Wechselwirkung zwischen dem medialen Sehen (das für Vertov mit dem Verfahren der Analyse und der Erkenntnis verbunden ist) und der spezifischen Kombination der Segmente des Gesehenen. Diese Kombination stützt sich nicht auf prosaische, wie Vertov meint, sondern auf poetische Regeln, d.h. auf eine abermals mediale, sprachliche Eigengesetzlichkeit<sup>441</sup>.

---

<sup>441</sup> Oksana Bulgakowa, "Vertov und die Erfindung des Films zum zweiten Mal", in: Natscha Drubek-Meyer/Jurij Murašov (Hrsg.), *Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov*, Frankfurt a.M. et al. 2000, S. 103-117, hier S. 105.

Dabei benutzt Vertov selbst einen Realitätsbegriff, der eher prosaische Regeln nahe legt. Er scheint sich an einer Vorstellung des Einfangens der äußeren Realität zu orientieren, wenn er sein *kinoglaz* definiert als

eine wissenschaftlich-experimentelle Methode der Untersuchung der sichtbaren Welt a) auf der Grundlage einer planmäßigen Fixierung von Lebensfakten auf Film und b) auf der Grundlage einer planmäßigen Organisation des auf Film fixierten dokumentarischen Filmmaterials.<sup>442</sup>

Es ist der viel zitierte Begriff des 'übereuropäischen Lebens', der auf der einen Seite Vertovs Vorstellung des Films als einer Faktographie der Realität festzuschreiben scheint. In Vertovs Schriften und in seinen Filmen selbst, besonders in dem Film *DER MANN MIT DER FILMKAMERA* (S.U. 1929), aber auch in *ENTHUSIASMUS/DONBAß-SINFONIE* (S.U. 1930) wird auf der anderen Seite deutlich, dass Vertovs Konzept des Dokumentarischen zwar mit einem Begriff von Wahrheit zu tun hat, aber nicht mit einer simplen Realitätsabbildung, und dass es sich um eine vollständig an das Medium gebundene Wahrheit handelt. Schließlich ist es das Filmauge, das technisch-apparative Auge der Filmkamera, das die Welt zu enthüllen vermag wie das menschliche Auge sie nicht wahrnehmen kann. Die Maschine kann 'besser' sehen:

*Das Grundlegende und Wichtigste ist: Die filmische Wahrnehmung der Welt.*

Der Ausgangspunkt ist: die Nutzung der Kamera als Kinoglaz, das vollkommener ist als das menschliche Auge, zur Erforschung des Chaos von visuellen Erscheinungen, die den Raum füllen.<sup>443</sup>

Vertovs Ansatz des Dokumentarischen ist beeinflusst durch das faktographische Konzept der russischen avantgardistischen Richtungen Futurismus und Formalismus.<sup>444</sup> Die Kategorie des Faktus bedeutet für Vertov aber vor allem, dass er keine Inszenierungen filmt, sondern vorgefundene Fakten in einer filmischen Montage inszeniert, um sie neu sichtbar zu machen, um sie 'bloßzulegen', wie Šklovskij es von der Poesie fordert und wie auch Vertov selbst in einer Tagebucheintragung sein Verfahren beschreibt: "Der erste Gedanke an Kinoglaz als eine Welt ohne Maske, als eine

---

<sup>442</sup> Dziga Vertov, *Schriften zum Film*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff, München 1973, S. 76, zitiert nach: Eva Hohenberger, "Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme", in: dies. (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 11.

<sup>443</sup> Dziga Vertov, "Kinoki – Umsturz" [1923], in: Hohenberger, *Bilder des Wirklichen* 1998, S. 74-86, hier S. 77f.

<sup>444</sup> vgl. Wolfgang Beilenhoff, "Nachwort", in: *Dziga Vertov. Schriften zum Film*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff, München 1973, S. 138-157.

Welt der bloßgelegten Gedanken, als eine Welt der bloßgelegten Wahrheit...das Unsichtbare sichtbar machen".<sup>445</sup>

Entsprechend lässt sich "eine Parallele in Šklovskijs früher Konzeption vom Automatismus der Wahrnehmung und dessen Durchbrechung, von der Aufhebung des Wiedererkennens im Sehen"<sup>446</sup> mit Vertovs *kinoglaz* feststellen. Die Möglichkeit der neuen Wahrnehmung macht sich für Vertov grundlegend an der technischen Apparatur des Kameraauges aber auch der des Schneidetisches fest. Die entscheidende Montage findet dabei an allen Punkten des Films statt: beim Sehen und Beobachten ohne Kamera, beim Filmen selbst und nach dem Filmen am Schneidetisch. Die Idee der verschiedenen Stufen der Montage, die schon mit der Beobachtung beginnt und über die Montage während und nach der Aufnahme zur "endgültigen Montage" führt, macht deutlich, dass es sich hier weniger um das Einfangen der Realität als vielmehr um ihre mediale (Neu-)Organisation handelt: "Die Kinoki [...] verstehen die Montage *als die Organisation der sichtbaren Welt*."<sup>447</sup>

So wichtig also für Vertovs Ansatz das Filmen von vorgefundenen und nicht erfundenen Fakten ist, so wenig handelt es sich um einen Versuch naturgetreuer Abbildung von Realität:

Somit sind von vornherein Naturalismus und Realismus als inadäquate Techniken ausgeschlossen, denn die Begrifflichkeit der faktografischen Konzeption, die Forderung organisierenden Arbeitens impliziert jene Entschlüsselung latenter Momente bzw. jene Zusammenführung manifester Fakten, die als modellierender Eingriff, als Vermittlung der gesellschaftlichen Determinanten verstanden werden kann.<sup>448</sup>

Das menschliche Auge wird dabei dem Kameraauge unterworfen: Das Postulat einer "Montage während der Beobachtung", die die "Orientierung des unbewaffneten Auges an jedem Ort, zu jeder Zeit" bedeutet<sup>449</sup>, impliziert letztlich ein Auge, das sich am technisch-apparativen Sehen orientiert. Der beste Kameramann wäre der, der sehen kann wie die Maschine selbst.

Wenn Vertov also zu seinem Konzept des *kinoki* schreibt: "So dechiffriere ich aufs neue die euch unbekannte Welt"<sup>450</sup> und einen Begriff wie *kinopravda* (Kinowahrheit) benutzt, geht es um die Wahrheit des Films und die Wahrheit, die der Film über die

---

<sup>445</sup> Istorija sovjetskogo kino, t.1 (1917-1931), Moskau 1969, S. 311, zitiert nach: Beilenhoff, "Nachwort" 1973, S. 145.

<sup>446</sup> Beilenhoff, "Nachwort" 1983, S. 145.

<sup>447</sup> Dziga Vertov, "Vorläufige Instruktion an die Zirkel des 'Kinoglaz'", in: Hohenberger, *Bilder des Wirklichen* 1998 [1926], S. 87-99, hier S. 90.

<sup>448</sup> Beilenhoff, "Nachwort" 1993, S. 150.

<sup>449</sup> Vertov, "Vorläufige Instruktion an die Zirkel des 'Kinoglaz'" 1998, S. 90.

<sup>450</sup> Vertov, "Kinoki" 1998, S. 82.

Welt zu enthüllen vermag. Die Differenz zwischen filmischer Wahrheit und der Realität, die gefilmt wird, lässt sich fassen mit dem Intervall-Konzept Vertovs selbst. Zwar beschreibt Vertov das Intervall in erster Linie als das, was zwischen Bewegungen liegt:

Der Stoff – die Elemente der Bewegungskunst – sind die Intervalle (die Übergänge von einer Bewegung zur anderen) und keinesfalls die Bewegungen selbst. Sie (die Intervalle) geben auch der Handlung die kinetische Lösung.<sup>451</sup>

Indem aber der Begriff des Intervalls in Vertovs Dokumentarfilmtheorie das Intervall zwischen den Bewegungen bezeichnet, so auch zwischen den Bildern und damit als das entscheidende Element charakterisiert werden kann, das dem Film seinen Rhythmus verleiht – wie in einer Komposition oder eben auch Verdichtung im poetischen Sinne –, trennt gerade das Intervall den Film als Film-Kunstwerk von der Realität.

Das Intervall ist also ebenfalls als ein Element in Vertovs Dokumentarfilmkonzept zu verstehen, das einem Naturalismus entgegenwirkt, das die Organisation der Filmfakten bestimmt und zur Entblößung der Realität beiträgt:

Die Differenz zwischen einer Einstellung und der nächsten wird für Vertov, in Weiterführung des der Kamera zugesprochenen Antinaturalismus und der Bloßlegung von nicht Sichtbarem, zur Möglichkeit, auf filmischer Ebene eine weitere Bloßlegung zu erzielen.<sup>452</sup>

Der bereits im dritten Kapitel anhand eines Ausschnitts aus *NAKED SPACES* erläuterte Intervall-Begriff Trinhs taucht in einigen ihrer theoretischen Schriften mit sowohl impliziter als auch expliziter Rekurrenz auf Vertov auf. Trinhs Konzept des Intervalls ist weiter gefasst als das Vertovs:

Intervals allow a rupture with mere reflections and present a perception of space as breaks. They constitute interruptions and irruptions in a uniform series of surface; they designate a temporal hiatus, an intermission, a distance, a pause, a lapse, or gap between different states; and they are what comes up at the threshold of representation and communication – what often appears in the doorway...there where the aperture is also the spacing-out of disappearance.<sup>453</sup>

Das Offenhalten von Bedeutungsmöglichkeiten als Effekt des Intervalls funktioniert allerdings auch in Vertovs Filmen, ob intendiert oder nicht: Die potentielle Mehrdeutigkeit seiner Filme wird ebenso zum Problem wie das faktographische Konzept.

Vertovs theoretisches Denken und seine Filmarbeit sind beeinflusst von den sowjetischen avantgardistischen Strömungen der 10er und 20er Jahre, allem voran dem Futurismus und eben dem Formalismus. Mit der stalinistischen Herrschaft setzen sich

---

<sup>451</sup> Dziga Vertov, "Wir. Variante eines Manifests" [1922], in: Hohenberger, *Bilder des Wirklichen* 1998, S. 70-73, hier: S. 72.

<sup>452</sup> Beilenhoff, "Nachwort" 1973, S. 155f.

jedoch ideologisch eindeutige, einfach entschlüsselbare und konsumierbare Spielfilme durch. Trotz des Versuchs Vertovs, propagandistisch verwertbarere Filme zu machen als *DER MANN MIT DER FILMKAMERA* – z.B. *DREI LIEDER ÜBER LENIN* (S.U. 1934) oder *WIEGENLIED* (S.U. 1937) – wird es für ihn schon in den 30er Jahren immer schwieriger, seine Filmprojekte zu realisieren. Die Bedeutungsoffenheit der Filme – besonders der frühen Filme – durch sein Montagekonzept, auf die sich Trinh positiv bezieht, ist ein entscheidender Faktor dafür, dass Vertov zur politisch unerwünschten Person wird und zuletzt nur noch für Wochenschauen filmen kann.<sup>454</sup>

### ***1.2 Verfahren der Verfremdung in Vertovs ENTHUSIASMUS***

In Vertovs Film *ENTHUSIASMUS*, der ein Jahr nach seinem berühmtestem und wohl technisch avantgardistischstem Film, *DER MANN MIT DER FILMKAMERA*, gedreht worden ist, sind die Prinzipien von Verfremdung und Entblößung auf verschiedenen filmischen Ebenen umgesetzt: sowohl im Bild wie im Ton, denn *ENTHUSIASMUS* ist Vertovs erster Tonfilm.<sup>455</sup> Dem *kinopravda*-Entwurf entsprechend ist der Film dokumentarisch. Er besteht grob gesehen aus zwei Teilen: Im ersten Teil wird Religion als Rauschmittel für das Volk dargestellt, indem Gläubige und Kirchgänger mit beerauschten und taumelnden Alkoholkonsumenten parallel geschnitten werden. Dann wird die 'Enteignung' einer Kirche gezeigt, die zu einem sowjetischen Jugendclub umfunktioniert wird. Der zweite Teil des Films zeigt die Arbeit im Kohlebergwerk, in der Stahlfabrik und auf dem Feld in der Donbass-Region, die unter dem Zeichen von nationaler Kohleknappheit und der Erfüllung des Fünf-Jahres-Plans innerhalb von vier Jahren steht.

---

<sup>453</sup> Trinh T. Minh-ha, "Beware of Wolf Intervals", in: *Cinema Interval*, London/New York 1999, S. xi-xiv, S. xii/xiii.

<sup>454</sup> Gerade der Versuch Vertovs, sich an die ideologischen Forderungen anzupassen, hat in der Folge im Westen die Beschäftigung mit ihm erschwert und ihn als politisch 'zweifelhaften' Filmemacher suspekt erscheinen lassen. Es besteht die Gefahr, ihn entweder als vorwiegend politischen Filmemacher einzuordnen oder ihn in den Kontext der europäischen modernen Avantgarden zu stellen und beides als sich ausschliessend zu setzen. Diese Unterscheidung macht etwa Graham Roberts in seiner detaillierten Studie zu Vertovs *MANN MIT DER FILMKAMERA*: Er selbst sieht Vertov vorwiegend als politischen Regisseur und grenzt diese Perspektive ab von der Annette Michelsons, die Vertov als künstlerisch-avantgardistischen Filmemacher rezipiert. (Vgl. Graham Roberts, *The Man with the Movie Camera*, London/New York 2000, S. XIV.) Es wird im folgenden deutlicher werden, warum diese Unterscheidung zu kurz greift, da sie den Zusammenhang von beidem verkennt.

<sup>455</sup> Ich beziehe mich im Folgenden auf die von Peter Kubelka rekonstruierte Fassung von *ENTHUSIASMUS*, die ich an der Yale University, USA sehen konnte. Zur Geschichte der Rekonstruktion des Films vgl. Lucy Fischer, "Restoring ENTHUSIASM: Excerpts from an Interview with Peter Kubelka", in: Elisabeth Weis/John Belton (Hrsg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York 1985, S. 262-264.



Im ersten Teil des Films wird z.B. die Kirche in einem Prisma vervielfältigt und bewegt sich im Kreis, so wie auch mehrere Kruzifixe, was das Gefühl von Sinneseintrübung erzeugt, wie es zu den Bildern der Betrunkenen passt. Läuten der Kirchenglocken ist immer wieder zu hören, aber es wird verfremdet und klingt damit schräg und falsch: so falsch, wie Vertov die Religion darstellen will. In diesem ersten Teil wird auch kein konsistentes Raumgefühl vermittelt, und die Kamera filmt meist schief, nimmt Horizontalen nicht horizontal auf, eigentlich statische Objekte, wie die Kirche, werden bewegt oder die Kamera bewegt sich selbst wie betrunken hin und her, um den Zustand des Rausches und der Sinnestrübung anzuzeigen. Auf diese Weise wird mit deutlich verfremdenden Elementen die zaristische Vergangenheit kritisiert, insbesondere offensichtlich die Macht der Religion.

Von einer naturalistischen Abbildung kann hier in keiner Weise die Rede sein. Die eindeutig verfremdete Darstellung soll eine 'Wahrheit' enthüllen: sie hat die Funktion, die Störung der Wahrnehmungsfähigkeit der Menschen durch die Religion zu enthüllen, der Kritik an der Religion als Droge für das Volk Ausdruck zu verleihen und diesen Umstand tatsächlich *erfahrbar* zu machen. Das Falsche, Schräge, Trübe und der Rausch werden so in Bild und Ton umgesetzt, dass die ZuschauerInnen sie erleben und daran teilhaben können.

Dies korrespondiert mit Šklovskijs Postulat, dass Kunst ein "Empfinden des Gegenstandes" hervorrufen sollte. Damit ist vor allem gemeint, dass der Gegenstand durch die künstlerische Repräsentation aus der Unbewusstheit gehoben und das, was den Gegenstand ausmacht, erfahrbar wird: "um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt."<sup>456</sup> Gefordert ist nicht, eine Form von Wissen von einem Gegenstand zu vermitteln. Das Empfinden gründet auf einer ästhetischen Erfahrung, die den Gegenstand sozusagen in seiner Ganzheit und in seinem 'Wesen' vermittelt. Auch wenn es Šklovskij mit der Poesie um das geschriebene Wort geht, lässt seine Charakteristik nicht an eine begriffliche Erfassung eines Gegenstandes denken.

In Vertovs Schriften findet sich zwar nicht, wie bei Trinh, eine explizite Kritik an einem solchen Umgang mit dem 'Gegenstand', Verfahrensweisen wie die in ENTHUSIASMUS zielen aber ihrerseits eher auf ein 'Empfinden des Gegenstandes' und die

---

<sup>456</sup> Viktor Šklovskij, "Die Kunst als Verfahren", in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Band I, München 1969, S. 3-36, hier: S. 16.

emotionale Teilhabe des Publikums als auf eine rationalisierte und scheinbar objektive Erfassung von 'Tatsachen'.

Zugleich ist die Šklovskijsche Forderung, im Verfahren der Kunst das 'Machen der Sache' zu entblößen, ebenfalls umgesetzt: durch die ganz offensichtliche Verfremdung werden wir "constantly reminded of the mediation of the Camera-Eye"<sup>457</sup>, wie Lucy Fischer schreibt. Die visuellen und akustischen Verfremdungsverfahren sind so deutlich eingesetzt, dass sie nicht zu übersehen sind und stellen damit einen kontinuierlichen Verweis auf die Film- und Produktionsarbeit, auf den Eingriff durch den *kino* und auf die mediale Vermitteltheit dar.

Der zweite Teil von ENTHUSIASMUS wendet sich der sowjetischen Gegenwart zu und stellt die heroische Arbeit im Kohlebergwerk, in der Stahlfabrik und auf dem Land im Donbass-Gebiet dar. Damit geht es in diesem Teil nicht um eine Negativ- sondern eine Positivdarstellung im Sinne der nach-revolutionären Ideale und auch hier spielt der Ton, der nicht naturalistisch eingesetzt wird, eine besondere Rolle. Es ist die Tonkulisse der industriellen Fertigung, von Maschinen, Hämmern, rollenden Kohlewagen und Förderbändern, die eingesetzt wird, aber nur in seltenen Fällen 'passend': Zu den allgemeinen Merkmalen des *soundtracks* von ENTHUSIASMUS gehört unter anderem, dass der Ton asynchron eingesetzt wird; auch bricht er abrupt ab, der Ursprung von einigen Geräuschen wird nicht gezeigt, Töne werden verfremdet.<sup>458</sup>

In einer charakteristischen Szene ist ein Arbeiter in Nahaufnahme zu sehen, der zu sprechen beginnt; statt seine Stimme zu hören setzt aber ein Maschinengeräusch ein. In Vertovs Film ist damit eine somatische Verbindung von Mensch und Maschine, die dem post-revolutionären Enthusiasmus für industrielle und maschinelle Fertigung entspricht, schon hergestellt. Durch die Verfremdung wird an dieser Stelle die sowjetische Utopie einer Verschmelzung des Arbeiters mit den industriellen Produktionsmitteln nicht nur dargestellt, sondern in der filmischen Realität verwirklicht.

Verfremdung erweist sich in Vertovs Film als ein Problem des Hörens und Sehens und damit als eine Erweiterung von Šklovskijs auf die Literatur bezogenes Verfremdungskonzept durch die Möglichkeiten des Mediums.

---

<sup>457</sup> Lucy Fischer, "Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye", in: Weis/Belton, *Film Sound* 1985, S. 256.

<sup>458</sup> vgl. ebd., S. 254ff. Fischer listet die Merkmale des Tons in ENTHUSIASMUS bzw. für den ersten Teil des Films detailliert auf.

### *1.3 Verfahren der Verfremdung in Trinh's REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND*

Trinh nimmt an keiner Stelle ihrer Interviews oder theoretischen Texte explizit Bezug auf die russischen Formalisten oder Šklovskij selbst. Aber ihre filmischen Verfahrensweisen können ohne weiteres mit Šklovskijs poetischen Prinzipien in Verbindung gebracht werden. Die Form des Aufnehmens von bekannten bzw. stereotypen Bildern und Repräsentationsweisen, um sie durch einen Bruch der gewohnten Konsumption zu entziehen, erinnert deutlich an die Šklovskijsche Maxime der Erschwerung und Verfremdung der gewohnten Wahrnehmung. Auch die charakteristischen Verfahrensweisen von REASSEMBLAGE, wie das Auseinandernehmen und Neu-Zusammensetzen von Bild, Ton und Musik oder von Bewegungen, die durch den Schnitt in einer zeitlichen oder räumlichen Diskontinuität zu sehen sind, verfremden den 'Gegenstand' und entwickeln gleichzeitig eine ungewohnte Perspektive auf ihn. Die Bilder sind nicht einfach konsumierbar, die Ökonomie der automatisierten Wahrnehmung, von der Šklovskij spricht,<sup>459</sup> wird durchbrochen.

Für Šklovskij bedeutet die Poesie nichts weniger, als das Leben vor der Unbewusstheit und damit vor seinem Verschwinden zu retten. Mit der automatisierten Wahrnehmung "kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges"<sup>460</sup>: alles das also, was aus verschiedenen Gründen einer aufmerksamen Wahrnehmung wert wäre.

Wenn Trinh die Repräsentation des Fremden einer automatisierten Wahrnehmung zu entziehen versucht, dann geht es darum, unsere Annäherung an das Fremde, seine Vermittlung, wieder bewusst zu machen – durch die Verfremdung möglicherweise die Fremdheit selbst erfahrbar zu machen.

Eine Verfremdung gibt es beispielsweise, wenn in REASSEMBLAGE über mehrere Minuten ein schriller Ton des Zirpens von Zikaden zu hören ist, der für die Bilder von afrikanischer Steppe zwar durchaus passend erscheint, der aber wie künstlich erzeugt klingt (00:35:23). Bei einem Gespräch während eines Vortrags in Konstanz darauf angesprochen, verwies sie darauf, dass dieser Ton 'tatsächlich' so schrill und hoch,

---

<sup>459</sup> vgl. Šklovskij, "Kunst als Verfahren" 1969, S. 14: "Mit dem Prozeß der Algebraisierung, der Verautomatisierung einer Sache wird die größte Ökonomie der Wahrnehmungskräfte erreicht".

<sup>460</sup> ebd., S. 15.

fast künstlich klinge.<sup>461</sup> Durch die Aussteuerung des Tons – man dreht ihn unwillkürlich leiser, wenn das Zirpen beginnt – wirkt er aber wie technisch erzeugt, unecht. Die Repräsentation des Zirp-Tons ist in keiner Weise angepasst an die gewohnte Wahrnehmung, in der er als begleitender und illustrierender akustischer Hintergrund zu den passenden Bildern von afrikanischen Landschaften erscheint. Er wird hier möglicherweise so wiedergegeben, wie ihn die Filmemacherin in Afrika aufgenommen hat, also 'authentisch', wirkt aber gerade dadurch verfremdet. Der Verfremdungseffekt, der sich hier demnach auf der Ebene der Repräsentation einstellt – ob 'authentischer' Ton oder nicht – verhindert vor allem, dass das Zirpen so rezipiert werden kann, wie es immer rezipiert wird: als bekannter, quasi natürlicher bzw. naturalisierter Geräuschhintergrund für Bilder von Afrika. Dabei ist genau dieser Geräuschhintergrund, den man kennt und der so natürlich erscheint, technisch produziert. In REASSEMBLAGE wirkt er genau so: technisch produziert. Und eben dieser Verfremdungseffekt 'rettet' das Geräusch der Zikaden vor seinem Verschwinden in der gewohnheitsmäßigen Konsumtion als 'Athmo', und entblößt seine technische Erzeugung.

Damit ist ein weiteres Postulat Šklovskijs wiederzuerkennen: dass die Kunst ein Mittel sei, "das Machen einer Sache zu erleben"<sup>462</sup>. Auch dieser Aspekt der formalistischen Konzeption von Kunst und Poesie ist in Trinhs Filmen virulent, wie bereits an einigen Stellen weiter oben expliziert. Der Verfremdungseffekt korrespondiert mit den Mitteln, die die mediale 'Gemachtheit' offenlegen. Die filmischen Stilmittel, wie die Montagetechnik, Ton und Musik oder die Kameraperspektive, sind so ungewöhnlich eingesetzt, dass sie eben nicht wie ein 'natürliches' Zeigen der Sache selbst erscheinen, sondern in ihrem Einsatz erkennbar werden.

In dieser Hinsicht erweist sich das Verfahren der Verfremdung als ein Verfahren der Verbalität, das der Visualität entgegengesetzt ist: Šklovskijs Konzept der 'neuen Wahrnehmung' kann nur dann funktionieren, wenn die Wahrnehmung über Sprache als Zeichensystem bestimmt wird. So wie in Kapitel III darauf hingewiesen wurde, dass etwa das Sehen von Farbe ein symbolischer Akt ist, zeigt sich mit der Entblößung des Verfahrens auch die Offenlegung der sprachlichen Determinierung der

---

<sup>461</sup> Bei der Diskussion ihres Films REASSEMBLAGE im Rahmen des Konstanzer Graduiertenkollegs "Theorie der Literatur und Kommunikation" am 8.11.1999.

<sup>462</sup> Šklovskij, "Kunst als Verfahren" 1969, S. 15.

Wahrnehmung. Die Evidenz des Visuellen wird durch die Verdeutlichung der Konstruktionsleistung des Films für das, was man sieht und hört, untergraben, indem wahrnehmbar wird, dass der Film als sprachliches Zeichensystem funktioniert. Auch dies verbindet im Übrigen Trinhs Filmen mit dem Vertovs.

## 2. Ton und Akustik als Impulse des Filmens

### 2.1 Vertov: *Der Film als Apparat, der Klänge fotografiert*

Der Ton und das Hören stehen am Beginn von Dziga Vertovs filmischen Arbeiten. Vertov hatte unter anderem Musik studiert<sup>463</sup> und zunächst, noch bevor er zu filmen begann, mit Ton experimentiert: "He recorded wild tracks of noises from the street onto wax discs. He then tried to edit them together with sounds created in his 'studio' into compositions. The equipment failed him."<sup>464</sup>

Freunde von Vertov – Lemberg und Kuleshov – raten ihm zum Filmen.<sup>465</sup> In diesem Zusammenhang kann die Anekdote gelesen werden, nach der der Impuls zu filmen Vertov über das Ohr erreicht:

'Einmal, im Frühling 1918, kehrte ich vom Bahnhof zurück. In den Ohren noch die Geräusche des sich entfernenden Zuges, Seufzer... jemand schimpft... ein Kuß... ein Ausruf... Lachen, Pfeifen, Abschiedsschreie... Ich denke dabei: man muß einen Apparat erfinden, der diese Klänge photographieren kann. Sonst kann man sie nicht fassen. Sie entfliehen wie die Zeit. Aber vielleicht kann das der Filmapparat?... Er kann das Gesehene aufnehmen. Die stumme Welt fassen. Vielleicht liegt darin der Ausweg?'<sup>466</sup>

Das erste Interesse Vertovs sind also, erstaunlicherweise, vor allem Geräusche und Klänge: "Thus we find, strangely, that the filmmaker most known for his concern with the *eye* was really, at first, more concerned with the *ear*."<sup>467</sup>

Die flüchtigen Klänge, das gesprochene Wort hinterlassen keine Spur, die dauerhaft wäre – es ist die Schrift, die das gesprochene Wort in der Aufzeichnung bewahrt, und für Vertov ist es der Aufzeichnungsapparat Film, der Gehörtes festzuhalten vermag: eine Film-Schrift, eine Filmographie/Faktographie. Die auditiven Lebensfakten dieser Zugsituation sollen mit Dauer versehen werden.

---

<sup>463</sup> vgl. Fischer, "Enthusiasm" 1985, S. 248.

<sup>464</sup> Graham Roberts, *The Man with the Movie Camera*, London/New York 2000, S. 15.

<sup>465</sup> vgl. ebd.

<sup>466</sup> Dziga Vertov 1966, S. 74, zitiert nach Bulgakowa, "Die Erfindung des Films zum zweiten Mal" 2000, S. 103f.

<sup>467</sup> Fischer, "Enthusiasm" 1985, S. 248f.

Das 'übrumpelte Leben' ist für Vertov möglicherweise in erster Linie gehörtes Leben, weil seine Flüchtigkeit und das unselektierte und unselektierbare Heranrauschen von Klängen an das Ohr diese Lebensfakten noch unmittelbarer, spontaner und daher noch 'übrumpelbarer' erscheinen lassen: Das Ohr kann sich ja im Gegensatz zum Auge nicht verschließen, sondern nimmt zwangsläufig alles auf, was um es herum zu hören ist. Vertov organisiert entsprechend – wie Trinh – die Visualität des Films nach akustischen Prinzipien.

In Marshall McLuhans Beschreibung des "acoustic space" bestimmt jene Nicht-Verschließbarkeit des Ohres die Merkmale des 'akustischen Raums'. Dieser akustische Raum ist, wie bereits in Kapitel I ausgeführt, insbesondere dadurch charakterisiert, dass es eine nicht-lineare, simultane Verbindung zwischen Informationen gibt. Das Ohr, das sich nicht verschließen oder ausrichten kann, nimmt aus verschiedenen Richtungen gleichzeitig Geräusche wahr, die es nicht in gleicher Weise selektieren kann wie das Auge: "We can shut out the visual field by simply closing our eyes, but we are always triggered to respond to sound."<sup>468</sup>

Ong schreibt dazu:

Vision comes to a human being from one direction at a time [...]. When I hear, however, I gather sound simultaneously from every direction at once: I am at the center of my world, which envelops me, establishing me at a kind of core of sensation and existence.<sup>469</sup>

Das Umfängen-Sein durch den Klangraum, in dem akustische Eindrücke simultan und unhierarchisch den Wahrnehmungsapparat erreichen, ist in Vertovs Beschreibung der Szene am Bahnhof wiedergegeben. Hier zeigt sich, wie der Raum des Bahnhofes durch Vertov akustisch modelliert wird. Die überraschende Wendung Vertovs, "Klänge photographieren" zu wollen, weist darauf hin, dass die Struktur des akustischen Raumes in der Produktion filmischer Realität als Modell für die Gestaltung visueller Räume funktionieren soll.

Der Umgang mit dem Ton in ENTHUSIASMUS ist gerade in Verbindung mit Trinh's Einsatz von Ton interessant. Wie bereits im Zusammenhang von Trinh's Bruch mit einem normativen Einsatz von Synchronon im ethnographischen Film thematisiert<sup>470</sup>, ist der asynchrone Einsatz von Bild und Ton und das Experimentieren mit

---

<sup>468</sup> Marshall McLuhan, "Acoustic Space. With Edmund Carpenter", in: Michael A. Moss (Hrsg.), *Media Research. Technology, Art, Communication*, Amsterdam 1997, S. 39-44, hier: S. 41.

<sup>469</sup> Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, London/New York 1982, S. 72.

<sup>470</sup> vgl. diese Arbeit, Kapitel III,2.

dem Ton in der Moderne und im avantgardistischen Film Anfang des 20. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich. 1928 veröffentlichten Eisenstein, Pudovkin und Alexandrov ihre Stellungnahme zum Tonfilm, die aber vor allem Eisensteins Vorstellungen artikuliert.<sup>471</sup> Hier kommt alles andere als eine Begeisterung über die Erfindung des Tonfilms zum Ausdruck: "We who work in the U.S.S.R. are aware that with our technical potential we shall not move ahead to a practical realization of the sound film in the near future."<sup>472</sup>

Die Möglichkeit des Tonfilms bedrohe den Film als visuelle Kunstform, deren Wirkung auf der Montagetechnik basiere, nicht auf einem naturalistischen Effekt. Die Autoren wenden sich vehement gegen den 'Sprechfilm', der Filme theatralisiere und eine naturalistische Illusion erzeuge. Statt dessen sollen Bild und Ton als voneinander getrennte Montageelemente behandelt und der Ton asynchron gebraucht werden: "THE FIRST EXPERIMENTAL WORK WITH SOUND MUST BE DIRECTED ALONG THE LINE OF ITS DISTINCT NONSYNCHRONIZATION WITH THE VISUAL IMAGES."<sup>473</sup>

Als vom Bild unabhängiges Montageelement könne der Ton die Filmkunst bereichern. Vertov spricht sich dagegen 1930 nicht in ähnlicher Weise für einen rein asynchronen Ton aus.

Neither documentaries nor play-films are obligated to have visible moments coincide [or not coincide] with audible moments. Sound shots and silent shots are edited alike; they can coincide [or not coincide] in montage or they can mix with each other in various combinations.<sup>474</sup>

Insbesondere ENTHUSIASMUS zeigt allerdings, dass auch Vertov sich vor allem gegen eine Illusion der naturalistischen Realitätsabbildung wendet. Sein Gebrauch von Ton (sowohl asynchron als auch synchron) ist besonders dann ungewöhnlich, wenn man Vertovs Ansatz als dokumentarischen ernst nimmt – Eisenstein bezieht sich in erster Linie auf Spielfilme..

Vertov schreibt zur Produktion von ENTHUSIASMUS darüber, unter welchen schwierigen Bedingungen der Ton zu diesem Film aufgenommen wurde. Die gesamte Ausrüstung für die Aufnahme von Bild und Ton war noch ausgesprochen schwerfällig zu

---

<sup>471</sup> vgl. S.M. Eisenstein/V.I. Pudovkin/G.V. Alexandrov, "A Statement" [1928], in: Weis/Belton, *Film Sound* 1985, S. 83-85. Pudovkin etwa veröffentlichte 1929 eine eigene Stellungnahme zum Tonfilm, die etwas abweicht von der von Eisenstein dominierten des gemeinsamen *statements*. Vgl. Pudovkin, "Asynchronism as a Principle of Sound Film", in: ebd., S. 86-91.

<sup>472</sup> Eisenstein/Pudovkin/Alexandrov, "A Statement" 1985, S. 83.

<sup>473</sup> ebd. S. 84.

<sup>474</sup> Dziga Vertov, "The Vertov Papers", in: *Film Comment* 1972, S. 50, zitiert nach Fischer, "Enthusiasm" 1985, S. 249. Die Einschübe in Klammern sind Fischers Ergänzungen zur Übersetzung.

handhaben; beides musste mit unterschiedlichen Geräten aufgenommen werden – und eine leichte Handkamera mit direkter Tonaufnahme gab es eben erst seit den 60er Jahren zu Zeiten des *cinéma vérité*. Dabei ist es Vertov zum großen Teil offenbar tatsächlich gelungen, Bild und Ton synchron aufzunehmen, wie er selbst schreibt, wie aber auch in Teilen des Films zu sehen – und zu hören – ist, etwa in einer Sequenz, in der ein großer Hammer von drei Arbeitern zugleich gebraucht wird oder wenn gegen Ende des Films eine Musikkapelle mit dazu passendem Ton gezeigt wird.

Aus Gründen der besten Qualität wurden Bild und Ton auf einem Negativ aufgenommen,<sup>475</sup> was es in der Nachbearbeitung sehr schwierig gemacht hat, Bild und Ton so zu montieren, wie Vertov es getan hat.

We had at our disposal neither a sound-editing table nor the least apparatus for organizing sound and visual cine-material...nevertheless we did not follow the line of the least resistance, we did not exploit the favorable fact that we were provided in the Donbas with a mobile installation and that consequently the majority of sounds were recorded on the same strip as the image. We were not content to simply have the sound and image coincide and we followed the line which, in our situation, was that of maximum resistance, that of the complex interactions of sound and image.<sup>476</sup>

Wenn Vertov schreibt, dass er keinen Vorteil daraus gezogen habe, dass es zum großen Teil gelungen sei, den Ton synchron zum Bild einzufangen, klingt das zunächst ein wenig rätselhaft, allerdings nur, wenn man nicht in Betracht zieht, dass es ihm nicht um simple Realitätsabbildung geht.

Der kreative und verfremdende Umgang auch mit dem Ton im Verhältnis zum Bild gehört zu seinem Vorhaben der Enthüllung der Welt, wie der menschliche Wahrnehmungsapparat sie nicht erfassen kann. In der *kinopravda* treffen sich Kinoauge und Radioohr, um die sichtbaren und hörbaren Dinge 'wissenschaftlich' zu sezieren und zu montieren: "Die Methode des 'Kinoglaz' ist eine wissenschaftlich-experimentelle Methode der Untersuchung der sichtbaren Welt"<sup>477</sup> – und in Vertovs Verständnis wäre die kinematographische Illusion einer naturalistischen Realitätsabbildung kontraproduktiv. Seine Montageprinzipien sind auch selbstreflexiv, indem sie die Arbeit des Apparats enthüllen: im MANN MIT DER FILMKAMERA besonders deutlich in den Bildern von der Arbeit am Schneidetisch. Der Film, den wir sehen,

---

<sup>475</sup> Vgl. Fischer, "Enthusiasm" 1985, S. 258: "[T]hey took both picture and sound synchronously on the same negative."

<sup>476</sup> Dziga Vertov, "Articles, Journeaux, Projets", in: *Cahiers du Cinema*, Paris 1972, S. 154f, zitiert nach Fischer, ebd. [Übersetzung Fischer].

<sup>477</sup> Dziga Vertov, "Vom 'Kinoglaz' zum 'Radioglaz'" [1929], in: Hohenberger, *Bilder des Wirklichen* 1998, S. 94-99, hier: S. 95.



stoppt plötzlich, und nun sehen wir, wie genau die Bilder, deren Fluss wir gerade verfolgt haben, am Schneidetisch bearbeitet werden.

In ENTHUSIASMUS spielt gerade der Ton eine große Rolle, um den ZuschauerInnen die Gemachtheit des Films bewusst zu machen. Dadurch, dass zwischen Bild und Ton eine so große Spannung existiert, und sie fast nie einfach zusammengehen "we are continually made aware of the sound track and visual track as separate entities."<sup>478</sup> Der faktographische Film entspricht hier dem Prinzip der Transparenz seiner Produktion.

Unter dem Postulat des Fakts stellen faktografischer Film und Literatur auch dar, wie sie gemacht werden. Die Auffindung der Fakten, die Bedingungen der Produktion, die gesamte Praxis lassen sich im Film aufspüren<sup>479</sup>.

Dahinter steht nicht nur ein ästhetisches Konzept, sondern eben auch ein politisches:

Vertov in his radical concern with mass consciousness wants the viewer of his documentary films to be continually aware that he is watching a film. [...] For Vertov people must have knowledge and not belief; and to ensure this, one must subvert the power of the cinematic illusion.<sup>480</sup>

Der von Fischer benutzte Begriff des Wissens kann allerdings irreführend sein: Wenn man in Bezug auf Vertovs Filme von Wissen sprechen möchte, dann muss deutlich darauf hingewiesen werden, dass es nicht das autoritative Wissen eines distanziert beobachtenden Dokumentarfilms ist, das sie vermitteln. Auch wenn Vertov sein eigenes Verfahren als "wissenschaftlich-experimentelle" Methode charakterisiert, erinnert nichts an das, was man als wissenschaftlichen Film kennt. Sein Filmen zielt auf eine emotionale, auch schockierende Wirkung auf sein Publikum durch die Verfremdungseffekte der Montage, während der gleichzeitige kontinuierliche Verweis auf die mediale Vermittlung der Realität, die hier stattfindet, ein Bewusstsein für das Erlebnis des Films ermöglicht. Das 'Wissen', um das es Vertov geht, ist dabei ideologisch fundiert und soll ein Kollektivethos der Sowjetgesellschaft unterstützen.

## **2.2. Trinh: "my films are conceived musically"**

Trinh's Intervallbegriff, der einen expliziten Bezug zu Vertov darstellt, ist entscheidend beeinflusst durch ihre wissenschaftliche Herkunft als Musik-Ethnologin und Arbeit als Komponistin. So erklärt sie die Bedeutung des Intervalls in der Musik als einfache Beschreibung der Distanz zwischen zwei Noten/Tönen bzw. der Differenz

---

<sup>478</sup> Fischer, "Enthusiasm" 1985, S. 250.

<sup>479</sup> Beilenhoff, "Nachwort" 1973, S. 150f.

<sup>480</sup> Fischer, "Enthusiasm" 1985, S. 251.

von zwei aufeinanderfolgenden Tonhöhen. Trotz dieser scheinbar lapidaren Definition basiert die Möglichkeit, Musik zu machen, auf dem Einsatz von Intervallen; Musik hängt in ihren einzelnen Elementen völlig von Intervallen ab: "melody, harmony, and rhythm are all based on intervals."<sup>481</sup>

Das Erkennen und Klassifizieren von Intervallen ist ebenso essentiell für eine Musikausbildung wie die Fähigkeit, sie einzusetzen, für Kompositionen. Im 'Westen', so Trinh, werden Intervalle in einem hierarchischen und dualistischen System eingeordnet – als "perfect, major, minor, diminished, augmented" eingeteilt und als "consonant" oder "dissonant" gegenübergestellt:

Here also, in this part of the world, where intervals are classified as consonant and dissonant and made to hate each other, the beats and howls they release when combined together are called 'wolves'.<sup>482</sup>

Interessanterweise sind es aber gerade die leicht schrägen, unexakten Intervalle, die dem auf Harmonie ausgerichteten Ohr vormachen können, alles sei harmonisch: "Since the invention of equal temperament, to aim for perfection in intervals tuning is thus to yearn for that (unacknowledged) inexactness and impurity."<sup>483</sup>

Die sogenannten 'Wölfe' brechen also wie wilde Tiere unerwartet in Harmonien ein, täuschen das Ohr und beeinflussen den musikalischen Ausdruck. Diese Brüche und fast unbemerkten Störungen sind es, die ein Stück bestimmen. Die 'Wölfe' – durchaus gefährliche Tiere – bringen so die Ordnung durcheinander: die Hierarchie der Klassifizierungen, die normativ bestimmt, welche Tonfolgen harmonisch und hörbar sind und welche nicht.

Aber auch der Aspekt der Offenheit der Relationen von verschiedenen Elementen ist in Trinh's Verständnis musikalischer Intervalle zu finden, insbesondere in deren Bedeutung für nicht-westliche Musik: Während im Westen unterschiedliche Noten und Intervalle von einem festen Punkt aus identifiziert werden sollen – "You have to recognize the different notes in a scale and tune it according to a standard A." – geht es in anderen Musiktraditionen eher um bewegliche Relationen.

In other parts of the world, including Africa, what is more important is the precision of the intervals. When you tune your instrument, it is the intervals that you focus on. A note can be adjusted lower in one instance, and higher in another instance, but what needs exact tuning is the interval. In other words, one listens to shifting relations rather than to fixed individual locations. Intervals

---

<sup>481</sup> Trinh, "Beware of Wolf Intervals" 1999, S. xii.

<sup>482</sup> ebd. S. xiii.

<sup>483</sup> ebd.

are important because in performances, one is always playing in relation to. [...] This is all about relationships.<sup>484</sup>

Diese Relationen werden aber noch mit einem anderen musikalisch-taktilen Element in Verbindung gebracht, das innerhalb der Filme Trinh's als starkes stilistisches Prinzip und als Leitmotiv auszumachen ist: dem Rhythmus.

So when you work on relationships, you are actually working with rhythm. With the rhythm that determines people's interactions; the dynamics between sound and silence; or the way an image, a voice, a music relates to one another and acts upon the viewer's reception of the film. Rhythm is a way of marking and framing relationships.<sup>485</sup>

In Trinh's Konzept des Intervalls werden somit über dessen Fundierung in musiktheoretischen Überlegungen verschiedene Aspekte versammelt, die für ihre filmischen wie theoretischen Arbeiten grundlegend sind: Der Zwischenraum als Bruch und Verschiebung; als verbindendes Element, das verschiedenste Relationen möglich macht; und als rhythmisierendes Element. Diese verschiedenen Aspekte des Intervalls – Zwischenraum als Bruch, als Verbindung, als rhythmisierendes Element – sind nicht scharf voneinander zu trennen, sondern sie sind meist gleichzeitig wirksam. Jeder dieser Punkte gewinnt im Kontext von Trinh's Arbeiten eine sehr konkrete materiale wie auch eine theoretische Bedeutung.

Auf der filmischen Ebene gibt es Brüche zwischen Bildern, zwischen Bildern und Tönen, Stimmen, Musik, die eine filmische Disharmonie für Augen und Ohren erzeugen, während man hier – innerhalb einer westlichen Wissenschaftstradition – einen Einklang, ein harmonisches Zusammenklingen gewohnt ist. Diese Brüche schaffen also auf der einen Seite das, was Peter Braun einen 'Raum der Reflexion' nennt und erzeugen damit zugleich einen Verfremdungseffekt, der eine Wissens- und Visualisierungstradition stört und verschiebt; auf der anderen Seite ermöglichen sie die nicht-lineare Verknüpfung der unterschiedlichen filmischen Elemente und eröffnen durch ihre Herauslösung aus einer kausallogischen, linearen Narration die Möglichkeit, verschiedene Relationen und Bedeutungen herzustellen.

Die Rhythmisierung der Filme vor allem durch schnelle Schnitte und einen entsprechenden Einsatz von Musik, aber auch durch die Brüche im Ton, durch den spezifischen Wechsel von 'sound' und 'silence', weist auf eine taktile Wahrnehmungsdimension jenseits der Visualität hin, berührt aber ebenfalls einen Bereich des 'tuning': der

---

<sup>484</sup> Trinh T. Minh-ha, "Trinh T. Minh-ha's Films Featured at Documenta. An interview with Trinh T. Minh-ha and Genevieve Shiffrar", in: College News, <http://ls.berkeley.edu/new/02/trinh.html>, June 26, 2002.

<sup>485</sup> ebd.

Einstimmung (auf etwas), des Zusammenstimmens, der mentalen Einstimmung auf die filmische Repräsentation des Fremden. Wenn Trinh im Interview bemerkt: "my films are conceived musically – as light, rhythm and voice"<sup>486</sup> und den Vergleich von ZuschauerInnen zwischen ihrem Film *NAKED SPACES* und einem indischen *raga* anführt, so ist damit eben dieses 'tuning' angesprochen:

What seems most striking in the performances of music from India is the way they create an emotional climate and bring forth in the audience a specific emotional state. Here, the 'alap' or 'prelude' is really the challenging moment when the musician improvises freely to go toward his or her audience and to literally tune in together.<sup>487</sup>

Zum einen wird in dieser Perspektive sehr deutlich, dass den Filmen ein ganz anderes Konzept von einem Verständnis anderer Kulturen zugrunde liegt, als es für einen wissenschaftlich-ethnographischen Film gelten würde. Was hier im Vordergrund steht, ist ein ästhetisches Erleben, das durch den Film ermöglicht wird und auf ein emotionales 'Einstimmen' auf das Andere zielt. Dabei spielt aber nicht die Visualität des Films die entscheidende Rolle, sondern das ästhetische Erleben wird insbesondere über die nicht-visuellen Möglichkeiten des Films erzeugt. Zum anderen kommen nicht-westliche Konzepte von Musik, damit zusammenhängend aber auch von Rationalität und Verstehen zum Tragen. Musik selbst wird in unterschiedlichen Gesellschaften verschieden aufgefasst:

Isn't it by the help of vibrations, often through the power of the word and the touch, that illnesses can be cured? For, in many parts of the world, music is not an art. It is a language, and, for an attuned ear, the first language.<sup>488</sup>

Aber es wird eine einfache Opposition zwischen westlichem und nicht-westlichem Denken vermieden, wenn Trinh zugleich anführt: "Was it Novalis who said that 'every illness is a musical problem'?"<sup>489</sup>

Musik wird in einer interkulturellen Dimension mit ihren verschiedenen kulturellen Bedeutungen zu einem ästhetischen Mittel, das über seine ästhetische Qualität

---

<sup>486</sup> ebd.

<sup>487</sup> ebd.

<sup>488</sup> Trinh T. Minh-ha, "An Acoustic Journey", in: John C. Welchman (Hrsg.), *Rethinking Borders*, Minneapolis 1996, S. 1-17, hier S. 14. Die Charakterisierung von Musik als Sprache wird auch von Claude Lévi-Strauss vorgenommen: *Das Rohe und das Gekochte* ist wie eine Oper aufgebaut und "An die Musik" gewidmet. In der Ouvertüre stellt Lévi-Strauss fest, dass zwischen Mythen und Musik eine zunächst überraschende Affinität bestehe, die sich folgendermaßen erklären lasse: "Die wahre Antwort liegt, wie wir glauben, in der dem Mythos und dem musikalischen Werk gemeinsamen Eigenschaft, Sprachen zu sein, die jede auf ihre Weise die Ebene der artikulierten Sprache transzendiert". (Claude Lévi-Strauss, *Das Rohe und das Gekochte*. Mythologica I, Frankfurt a. M. 1976, S. 31.) Interessanterweise ist also auch für Lévi-Strauss eine strukturelle Äquivalenz zwischen der Musik und seinem Gegenstand, den Mythen, zentral, und er versucht überdies, diese Struktur in sein Schreiben aufzunehmen.

<sup>489</sup> Trinh, "An Acoustic Journey" 1996, S. 14.

zugleich hinausweist und Formen des 'Verstehens' erschliesst, die nicht allein in einer westlichen Wissenschaftstradition verankert sind. Und Trinh schlägt vor, dass auch die individuelle – und politische – Erfahrung des 'Dazwischen-Seins', des Lebens zwischen verschiedenen Kulturen, musikalisch gefasst werden könne: "The struggle of positionalities may in the end be said to depend upon the accurate tuning of one's many selves."<sup>490</sup>

Grundsätzlich bemerkenswert für Trinh's Verständnis des Intervalls scheint mir, dass ein musikalisches Konzept aus dem auditiven Bereich auch auf die visuellen Aspekte und Stilmittel des Films angewendet wird und damit Bilder nach musikalischen Prinzipien entstehen.

### *2.3 Ideologie des Tons*

Das Bewusstsein für die Konstruktion des 'Gegenstands' durch das Medium ist auch für Trinh zentral. Der asynchrone Ton in ihren Filmen bricht mit der Selbstverständlichkeit, mit der Bild und Ton besonders im Dokumentarfilm synchron präsentiert, aber auch wahrgenommen werden. An einer anderen Stelle der dokumentarischen Tradition stehend und dabei vor allem auf die Vorgaben des anthropologischen Films Bezug nehmend, hat sie während des Filmens von REASSEMBLAGE bewusst auf ein Aufnehmen von Synchronon verzichtet, wie sie während einer Diskussion ihres Films im Rahmen des Flaherty-Seminars bemerkt: "The whole film was shot without synch sound in order to emphasize the fact that conventional anthropological film blooms once synch sound is possible."<sup>491</sup>

Eben diese Diskussion wird mit einem Kommentar aus dem Publikum zum Ton eröffnet: "I think the soundtrack was a disaster!" ist die erste Reaktion auf den Film, und auf die Nachfrage Trinh's hin wird spezifiziert: "The silences, the repetitions, the lack of communication; you say the same thing over and over. Or you say nothing. Or sentences are suddenly cut off in mid-sentence..."<sup>492</sup>

Obwohl man nicht behaupten kann, dass ein solcher Umgang mit Ton neu sei, weil ähnliche Verfahrensweisen in avantgardistischen und künstlerischen Filmtraditionen durchaus nicht unbekannt sind, kommt hier doch deutlich eine Provokation zum

---

<sup>490</sup> ebd., S. 16.

<sup>491</sup> "Trinh T. Minh-ha/ REASSEMBLAGE (1982)/August 16, 1983", in: *Wide Angle: The Flaherty*, Vol 17, No.s 1-4, 1995, S. 108-114, hier: S. 109.

<sup>492</sup> ebd.

Ausdruck. Sie basiert auf dem Bruch mit wissenschaftlichen anthropologischen Konventionen. Für Vertov haben diese Konventionen zweifellos keine Geltung. Er kann sich an einem neuen Medium versuchen, mit dessen Möglichkeiten er sich zwar ebenfalls gegen eine Tradition wendet, aber gegen die anderer Medien: Literatur und Theater.

Möglicherweise bestand wegen der noch wenig entwickelten Konventionen für das junge Medium Film zur Zeit von Vertovs Schaffen durchaus die Gefahr, dass sein heute ungewöhnlich und irritierend wirkender Gebrauch des Tons vom Publikum gar nicht als so außergewöhnlich wahrgenommen wurde, weil es sich an bestimmte Konventionen noch nicht gewöhnt hatte. Für diese Möglichkeit spricht die Anekdote einer Vorführung von ENTHUSIASMUS in London:

When Vertov attended the presentation of his first sound film, ENTHUSIASM, to the Film Society of London on November 15, 1931, he insisted on controlling the sound projection. During the rehearsal he kept it at normal level but at the performance, flanked on either side by the sound manager of the Tivoli Theatre and an officer of the Society, he raised the volume at climaxes to an ear-splitting level. Begged to desist he refused and finished the performance fighting for possession of the instrument of control.<sup>493</sup>

Mit der übermäßigen Lautstärke konnte Vertov sicher sein, dass seine Arbeit mit dem Ton vom Publikum in jedem Fall als außergewöhnliches Erlebnis ankam, dessen man sich nicht entziehen konnte.

Dennoch beziehen sich Vertov und Trinh in gewisser Weise kritisch auf die gleiche Entwicklung in der Ideologie des Tonfilms: Vertov antizipatorisch auf einen Umgang mit Ton im Film, den er verhindern will, und der sich zu seiner Zeit vor allem in westlichen Spielfilmproduktionen schon abzeichnet; Trinh dagegen auf eine Filmgeschichte, die gezeigt hat, dass die Weiterentwicklung des Tonfilms weniger zu jenem Gebrauch der neuen Technologie geführt hat, die sich Filmemacher wie Vertov, Eisenstein, Pudovkin oder auch René Clair gewünscht hätten, sondern eher zu derjenigen, die sie befürchtet haben. Mit der Technik des Tonfilms hat sich eine eigene Ideologie im Spannungsfeld des Visuellen und des Auditiven entwickelt, wie Mary Ann Doane in ihrem Aufsatz "Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing" analysiert. Bild und Ton stehen demzufolge für zwei verschiedene Wissensmodelle der burgeoisen Ideologie – "emotion and intellection"<sup>494</sup>, die schwer miteinander vereinbar seien.

---

<sup>493</sup> Jay Leyda, *Kino*, London 1960, S. 282, zitiert nach: Fischer, "Enthusiasm", S. 259.

<sup>494</sup> Mary Ann Doane, "Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing", in: Weis/Belton, *Film Sound* 1985, S. 54-62, hier S. 56.

If the ideology of the visible demands that the spectator understand the image as a truthful representation of reality, the ideology of the audible demands that there exist simultaneously a different truth and another order of reality for the subject to grasp.<sup>495</sup>

Diese Spannung soll verdeckt werden, und ebenfalls der Aufwand, den es bedeutet, sie zu verdecken, d.h. Bild und Ton technisch so aufeinander abzustimmen, dass ihre Verschiedenheit und die Arbeit des Apparats nicht wahrnehmbar sind. Die Regel, insbesondere in Bezug auf Hollywood-Produktionen, lautet: "the less perceivable a technique, the more successful it is"<sup>496</sup>, so dass die naturalistische Illusion ungebrochen und die Zusammengesetztheit dieser beiden filmischen Elemente möglichst unbemerkt bleibt. Der Aufwand, der betrieben werden muss, damit der Ton z.B. nach einem Schnitt oder einem Ortswechsel nicht plötzlich viel lauter oder leiser ist, dass keine Löcher im Ton entstehen, dass die Dialoge immer akustisch im Vordergrund bleiben, ist hoch – die scheinbare 'Natürlichkeit' ist höchst artifiziell und technisch erzeugt.

The rhetoric of sound is the result of a technique whose ideological aim is to conceal the tremendous amount of work necessary to convey an effect of spontaneity and naturalness. What is repressed in this operation is the sound which would signal the existence of the apparatus.<sup>497</sup>

Eben diese Existenz des Apparats machen Vertov und auch Trinh wahrnehmbar, mit jeweils unterschiedlichen politischen Implikationen. Vertov beansprucht eine aufklärerische Autorität, die sein Konzept der Desillusionierung der Massen/des Filmpublikums legitimiert: "He is like a magician who performs tricks only to reveal to us how they are done; only to instruct us against falling for tricks in the first place."<sup>498</sup> Die Magie des Filmapparats und die Möglichkeiten technischer Tricks werden genutzt, um genau diese Magie zu rationalisieren, um damit aber gleichzeitig einen Effekt von 'Ehrlichkeit' zu erzielen, der Vertovs ideologische Absichten als Aufklärung und Desillusionierung legitimiert.

Eine ähnliche Autorität beansprucht Trinh nicht; ihre Filme wenden sich eher gegen die Autoritäten der normalisierten und normierten filmischen Repräsentation, die sich in einer Filmgeschichte entwickelt haben, an deren Beginn Vertov steht. Seine Arbeitsweise mit dem neuen Medium Film und speziell mit dem Tonfilm ist der mögliche Beginn einer dokumentarischen Tradition, die sich in ihren Hauptströmungen anders fortgesetzt hat.

---

<sup>495</sup> ebd. S. 55.

<sup>496</sup> ebd. S. 54.

<sup>497</sup> ebd. S. 61.

<sup>498</sup> Fischer, "Enthusiasm" 1985, S. 252.

Trinh würde ich jedoch in einer Vertov'schen Tradition des Dokumentarischen verorten. Ihre Prinzipien der Desillusionierung, der Verfremdung, der Bloßlegung der medialen Verfahrensweisen und damit der Verweigerung eines naturalistischen Realitätseffekts, ihre Mittel der Destruktion und Dekonstruktion der filmischen Realitätsillusion greifen Vertovs Ansätze auf und wenden sich gegen jene Entwicklung in der Filmgeschichte, deren Genese Vertov vorwegnehmend kritisiert.

### **3. Verfremdung des Films als 'heißes', visuelles Medium**

Dass der Dimension des Tons und der Akustik in Vertovs und Trinh's Filmen eine besondere Relevanz zukommt, ist bis hierhin deutlich geworden. Die Merkmale der Oralitatsprinzipien, die im Folgenden zunächst in Trinh's, dann in Vertovs Filmen herausgearbeitet werden sollen, können in ihrem Einsatz im Film dann als bemerkenswert erkannt werden, wenn auf McLuhans Charakterisierung des Films als 'heißes' Medium zurückgegriffen wird und die medialen Effekte der Schrift auch als dem Film eignend sichtbar werden. Es wurde bereits erläutert, dass in diesem Zusammenhang vor allem die Isolierung und Privilegierung des visuellen Sinnes, die Ausschließung der RezipientInnen und die Unterstützung von linearem, sequentiell und kausallogischem Denken wichtig sind. Es gibt aber weitere Merkmale, die den Film bzw. den Gebrauch des Mediums mit dem literalen Paradigma verbinden.

#### ***3.1 Literale Organisation des Erzählens***

Auch die Organisation von Erzählungen ist nach Ong in literal-visuell geprägten Gesellschaften anders angelegt als in oralen. Die Klimax, die häufig in einem Pyramiden-Diagramm visualisiert werde, die Einteilung einer Narration in Vorgeschichte, Hauptteil und Schluss mit einem Höhepunkt im Mittelteil sei in einer oralen Erzahltradition unbekannt. Von einer literalen Perspektive aus erwecken oral tradierte Narrationen oft den Eindruck, ohne größere Vorbereitung *in medias res* zu gehen<sup>499</sup>, sozusagen den Höhepunkt sofort zu erzählen und sich dann in detaillierten Einzelbeschreibungen zu ergehen oder die Vorgeschichte zu erzählen.

---

<sup>499</sup> vgl. Ong, *Orality and Literacy* 1982, S. 142.



In fact, an oral culture has no experience of a lengthy, epic-size or novel-size climactic linear plot. [...] The 'things' that the action is supposed to start in the middle of have never, except for brief passages, been ranged in a chronological order to establish a 'plot'.<sup>500</sup>

Ein *plot* mit einer linearen Entwicklung auf einen Höhepunkt hin steht der Organisation von Erinnerung in oralen Gesellschaften entgegen. Es geht hier vielmehr um ein Zusammensetzen von Erzählelementen, deren Organisation vom jeweiligen Rhapsoden abhängt, von seiner Interaktion mit dem Publikum, von seinem Erinnerungsvermögen etc., nicht aber von einer temporalen oder räumlichen Logik. Für ein literal geprägtes Publikum können daher etwa bestimmte Erzählsequenzen in afrikanischen Filmen seltsam anmuten, insofern sich stellenweise eine stärkere Gebundenheit an orale Traditionen zeigt.

In dem Film *YEELLEN* von Souleymane Cissé (Mali 1987)<sup>501</sup> beispielsweise flüchtet der junge Held, Nianankoro, vor seinem Vater, der ein Magier ist. Der Vater beschuldigt Nianankoro, magisches Wissen gestohlen zu haben und will ihn töten. Der mit Zauberkraften begabte Nianankoro trifft nun auf seinem Weg auf ein fremdes Volk, und als ihn mehrere Krieger dieses Volkes angreifen wollen, verhext er sie und lässt sie in ihrer Bewegung erstarren. Der Häuptling bittet ihn daraufhin, ihm mit seinen Zauberkraften im Kampf gegen einen verfeindeten Stamm zu helfen. Der Ort des Geschehens wird verlassen und nun spielt sich eine ganz andere Handlung über einen längeren Zeitraum ab: Nianankoro gelingt es, durch einen Zauber die Angreifer in die Flucht zu schlagen. Er kehrt zurück ins Dorf, dort stehen noch immer die verhexten Kämpfer in ihrer Erstarrung, die erst jetzt gelöst wird. Dies erscheint in der temporal-linearen Entwicklung des *plots* ebenso eigenartig wie es 'unlogisch' erscheint, dass in nur einer einzigen Szene des Films ein weiterer Verfolger Nianankoros auftaucht, ohne dass dessen Herkunft in einer Vorgeschichte geschildert worden wäre oder dass er im Laufe des Films noch einmal zu sehen ist und seine Identität geklärt wird.

Auch wenn *YEELLEN* ganz eindeutig einen Höhepunkt hat und die Entwicklung der Geschichte zu diesem Höhepunkt hin sich durchaus innerhalb einer Logik abspielt, die von einer literalen Perspektive nachvollziehbar ist, lässt sich an einzelnen Stellen wie diesen eine starke orale westafrikanische Erzähltradition erkennen. Der tempora-

---

<sup>500</sup> ebd. S. 143.

<sup>501</sup> Auf die Verwurzelung des Films mit oralen Traditionen weisen Shohat/Stam hin: "Souleymane Cisse's *YEELLEN* [...] stages one of the oral epis, a kind of quest for initiation story of the Bambara story." (Shohat/Stam, *Unthinking Eurocentrism* 1994, S. 298.)

le Ablauf des Geschehens ist in diesem Fall nicht in einer für das literal geprägte Erzählen erwartbaren Weise angeordnet, weil erstens die Verzögerung der Aufhebung des Zaubers keinen Sinn für die Handlung macht – sie wird auch nicht als Parallelhandlung erzählt – und zweitens die Länge der magischen Erstarrung in keiner Weise thematisiert wird.

Der plötzlich auftauchende zweite Verfolger Nianankoros wiederum erfüllt einen Zweck für die Handlung: mit ihm wird deutlich, dass mehrere Männer der Vater-Generation Nianankoro verfolgen, und dass es sich bei dem Konflikt zwischen Nianankoro und seinem Vater nicht allein um eine Vater-Sohn-Geschichte handelt, sondern um eine – politische – Frage von Macht und Macht-Verlust zwischen der etablierten älteren Generation und der rebellischen jüngeren, die am Ende in einem wahrhaft apokalyptischen Szenario endet. Von einem literalen Standpunkt wäre aber zu erwarten, dass der zweite Verfolger entweder erzählerisch eingeführt würde, oder dass er nach seinem ersten Auftreten eine weitere Rolle spielen bzw. sein Erscheinen in irgendeiner Weise erläutert würde.

Auch im ethnographischen Film ist eine schlüssige Chronologie nicht allein durch die autoritative Kommentirstimme gewährleistet, sondern gefilmte Ereignisse werden in einer Narration in einer Weise angeordnet, dass sie dem literalen linearen klimatischen Erzählschema entsprechen.

Ein Beispiel hierfür ist ein Klassiker des ethnographischen Films, John Marshalls *THE HUNTERS* (USA 1957), der im zweiten und dritten Kapitel bereits im Zusammenhang mit der Konstruktion von Narrationen und der Diskussion über filmische Manipulation besprochen wurde. Wie bereits ausgeführt, ist über Methoden der 'Manipulation' im Diskurs über den ethnographischen Film immer wieder kontrovers diskutiert worden; auch Robert Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* ist immer wieder in die Kritik geraten, weil Szenen gestellt und Handlungsabläufe konstruiert wurden. Wie legitim oder nicht legitim solche Verfahrensweisen auch sein mögen – schließlich konstruiert ein Film immer Realität, wie sehr er sich auch bemühen mag, 'unmittelbar' abzubilden –: in einer medientheoretischen Perspektive gewinnt der Aspekt der Konstruktion einer Narration eine Dimension, die in den Diskussionen um moralische Integrität filmischer Verfahrensweisen nicht vorkommt. Denn die Ereignisse werden durch *THE HUNTERS* – und hier ließen sich noch weitere Beispiele anführen – so konstruiert, dass sie letztlich einem Erzählschema folgen, das für das literale Pub-

likum angemessen ist und somit einem Paradigma der Literalität folgt. Wie Ong anmerkt:

You do not find climactic linear plots ready-formed in people's lives, although real lives may provide material out of which such a plot may be constructed by ruthless elimination of all but a few carefully highlighted incidents.<sup>502</sup>

In Karl G. Heiders Postulat des Zeigens von Ganzheiten, von vollständigen Handlungen und Vorgängen in ethnographischen Filmen, findet sich der Logik der Schriftkultur entsprechend auch die Forderung nach einer klimaktischen Organisation der Darstellung wieder: "We can consider the wholeness of any act in terms of its beginning, its peak, and its ending."<sup>503</sup> Dazu ist anzumerken, dass die Vollständigkeit einer Handlung für Heider erstens erst durch diese Struktur gewährleistet ist, dass zweitens diese Struktur von ihm als eine 'natürliche' angenommen wird: Handlungen sind nach dem Schema 'Beginn, Höhepunkt, Ende' darzustellen, weil dies für ihn der Struktur der vorfilmischen Realität entspricht. Unter den Voraussetzungen einer Relativierung der Konzeptualisierung von Realität im Paradigma der Literalität lässt sich allerdings feststellen, dass für Heider die 'Wirklichkeit' in einer literalen Struktur organisiert ist, ohne dass er diese selbst so wahrnimmt.

### ***3.2 Die Magie des Rituals und die 'fremde' visuelle Speicherung***

Ein weiteres Beispiel für die Problematik des Zusammentreffens der medialen Implikationen des Films mit oralen Strukturen ist etwa Jean Rouchs Filmzyklus über das Fest des *sigui* bei den Dogon in Mali.<sup>504</sup> Die Dogon feiern dieses Ritual nur alle sechzig Jahre, also in einem Zeitraum, in dem es gerade möglich ist, dass die Stammesältesten, die als junge Menschen an dem Ritus teilgenommen haben, ihr Wissen weitergeben können. Das sakrale Wissen und der Ablauf des Rituals sind so in einer oralen Tradierung organisiert. Aber auch das Wesen des Rituals selbst ist von oralen Strukturen geprägt: Die mythische Kosmologie der Dogon wird durch den Tanz und die Formationen der Tänzer ausgedrückt. Die Tänzer selbst haben kein Bild von diesen Formationen, sind aber durch ihren körperlichen, rhythmischen und trance-ähnlichen Einsatz in dem Ritual in einer ganzheitlichen Weise an ihrer Konstituierung beteiligt. Die Darstellung der Kosmologie wird also erst im kollektiven Tanz der Männer präsent; sie ist nicht als ein visuelles Objekt konzipiert.

---

<sup>502</sup> vgl. Ong, *Orality and Literacy* 1982, S. 143.

<sup>503</sup> Karl G. Heider, *Ethnographic Film*, Austin/London 1976, S. 84.

<sup>504</sup> RITUALE DER DOGON (F/Mali 1966-73)

Rouch stellt sich mit der Kamera auf eine erhöhte Terrasse und filmt die Formation der Tänzer in der Totalen. Von diesem Standpunkt aus, so sagt Rouch selbst im Kommentar, erkennt er in der Anordnung des Tanzes die Spirale der Erschaffung der Welt.<sup>505</sup> Indem Jean Rouch den Ritus in dieser Perspektive filmt, wird alles sichtbar und beliebig wiederholbar: Die Dogon können sich ihr Ritual nun immer wieder und jederzeit ansehen; sie können durch Rouchs Aufnahmen in Totalen die Formation ihrer Tänze aus einer Perspektive wahrnehmen, die der medialen Organisation des Ritus 'fremd' ist.<sup>506</sup> Die Wiederholbarkeit ist nach McLuhan ein spezifisches Merkmal der Buchkultur seit der Erfindung des Buchdrucks: "Repeatability is the core of the mechanical principle that has dominated our world, especially since the Gutenberg technology. The message of print and of typography is primarily that of repeatability."<sup>507</sup>

Durch das 'fremde' Medium, das sich in diesem Zusammenhang als in der Tradition der Schriftlichkeit bzw. des Buchdrucks stehend erweist, wird die Sichtbarkeit und technische Reproduzierbarkeit einer originär oralen Tradition ermöglicht – und ihre Magie zerstört. Der Ritus ist einem Aufzeichnungsmedium und seiner Veräußerung fremd, denn er lebt von der oralen Tradierung und seiner Ausübung durch gemeinschaftliche körperliche Teilhabe. Aufgezeichnet, wiederholbar, sichtbar ist er seines Sinnes und seiner Sakralität beraubt, wie die Masken der 'Eskimo', von denen McLuhan schreibt:

In the beginning was the Word: a spoken word, not the visual one of literate man. Among the Eskimo, there is no silent sculpture. Idols are unknown; instead, deities are masked dancers who *speak* and *sing*. When the mask speaks it contains meaning and value; silent, static – illustrated in a book or hung in a museum – it is empty of value.<sup>508</sup>

Hier lässt sich ein spezifisches Problem der Unbewusstheit darüber erkennen, ein Aufzeichnungsmedium, das der Kultur, den Praktiken, die aufgezeichnet werden und den Medien der Selbstrepräsentation 'fremd' ist, einzusetzen: indem eine Bewahrung oral tradierter Riten und Praktiken angestrebt wird, werden sie in gewisser Hinsicht zerstört – in diesem Falle ihrer wesentlich magischen Funktion beraubt.

Wenn das Medium Film in dieser Weise mit Literalität und der Schriftkultur in Verbindung gebracht wird, so lässt sich die Durchsetzung der Filme Trinh und Vertovs

---

<sup>505</sup> vgl. RITUALE DER DOGON (F/Mali 1966)

<sup>506</sup> Den Hinweis auf die Problematik dieser Tatsache verdanke ich Dudley Andrew.

<sup>507</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York/Toronto/London 1964, S. 160.

<sup>508</sup> Marshall McLuhan, "Acoustic Space" 1997, S. 39.

mit Strukturprinzipien der Oralität als Verfremdung des visuell-literalen Charakters des Mediums erkennen.

Das formalistische Verfremdungsprinzip findet in dieser Perspektive nicht allein auf einer inhaltlichen Ebene bzw. auf der Ebene des 'Gegenstands' statt, sondern das Medium wird selbst zum zu verfremdeten 'Gegenstand'. Wenn in den Blick kommt, dass das Medium Film selbst Objekt einer Verfremdung wird, kann die ethisch-ästhetische und politische Dimension, die damit zusammenhängend den Filmkonzepten Vertovs und Trinhs eigen ist, klarer gefasst werden. Dabei sind aber ebenfalls maßgebliche Unterschiede zwischen den Projekten Vertovs und Trinhs auszumachen.

Zunächst soll genauer dargelegt werden, inwiefern die mit Ong und McLuhan erläuterten Strukturprinzipien von Oralität in den Filmen Trinhs und Vertovs wirksam werden.

### ***3.3 Oralitätsstrukturen in REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND***

Trinhs Unterlaufen von Visualität in REASSEMBLAGE und NAKED SPACES über verschiedene Stilmittel und Strukturmerkmale weist auf eine Abwendung von einer durch Visualität geprägten Rationalität hin. Die Filme sind zunächst insofern 'musikalisch' angelegt – "[they] are conceived musically", wie sie selbst sagt –, als andere Sinne als das Sehen, insbesondere das Hören, aber auch Taktilität, mindestens ebenso stark für eine Rezeption in Anspruch genommen werden wie der Augensinn. Sie etablieren jedoch ebenfalls eine nicht-visuelle Rationalität durch die Brüche, durch den fehlenden erläuternden Kommentar, durch die Verweigerung einer linearen Narration und eines kausallogischen Verlaufs. Es sind eher einzelne Versatzstücke des alltäglichen Lebens, die rhapsodisch zusammengesetzt werden, hier allerdings nicht in der Absicht einer alles umfassenden Erzählung. Eine lineare Verlaufsform dessen, was sich vor der Kamera abspielt, wird in jeder Hinsicht verweigert: selbst für einzelne Bewegungsabläufe, die zerschnitten und so wieder zusammengesetzt werden, dass eine sequentielle und kontinuierliche Abfolge in Zeit und Raum verunsichert wird.

Dadurch, dass es weder in REASSEMBLAGE noch in NAKED SPACES die organisierende Narration gibt oder den Kommentar, der diese Organisation vornimmt – oder der überhaupt eine lineare, kausallogische Struktur vorgibt – wird die Möglichkeit eröff-

net, alle möglichen Elemente miteinander zu verknüpfen: etwa die Bilder der geflochtenen Haare von verschiedenen Mädchen mit den Bildern von ganz ähnlichen Mustern auf den Hausdächern in *NAKED SPACES* oder die Bilder von Feuer mit dem Kommentar zur Macht der Frauen über das Feuer in *REASSEMBLAGE* –, die aber ebenso auch in Beziehung zu anderen Elementen des Films gesetzt werden können.

Diese Bedeutungsoffenheit nennt Trinh selbst oft 'poetisch'; die Möglichkeit, an jeder Stelle der Filme – oder auch der Texte – zu beginnen oder zu enden und sie in Beziehung zu setzen mit jeder anderen Stelle, stellt aber auch eine deutliche Abkehr von genau jener abendländisch und kausallogisch geprägten Form des "reasoning" dar, die McLuhan als visuell charakterisiert.<sup>509</sup> Der akustische Raum sei "a total field of simultaneous relations, without center or margin"<sup>510</sup>, und eben der Versuch, ein Feld von Bedeutungsrelationen ohne ein Zentrum zu schaffen, ist für Trinh's Arbeiten wesentlich.

An dieser Stelle soll noch einmal McLuhans Vorwurf der unbewusste Literalität und der unreflektierten Anwendung von durch Visualität geprägten Denkkonzepten auf nicht-literale Gesellschaften an die Anthropologen des 20. Jahrhunderts wiederholt werden.

The anthropologists of our time have been extremely guilty of importing, uncritically, literate assumptions into nonliterate areas of study; of using models of perception that have no relevance to their materials. These models are constructed of literacy, visual points of view. Anthropologists, for example, assume that vision, as they perceive it in its Western mode, is normal to mankind, that other people see this way too.<sup>511</sup>

Wie sich etwa in Heiders Verwechslung von Strukturen der 'Realität' und Strukturen der Medialität erkennen lässt, kann McLuhans Anmerkung auf die Narrativität erweitert werden, die sich ebenfalls an den Erzählstrategien der Anthropologen und ihres westlichen Publikums orientiert. Man kann beispielsweise bezweifeln, dass die Erzählungen der !Kung-San über das von ihnen Erlebte die gleiche Struktur besitzen, wie *THE HUNTERS* sie darstellt, auch wenn dies durch den Film selbst nicht deutlich wird.

Das medientheoretische Argument ist hier, dass die Strukturmerkmale, Denkkonzepte und Erzählstrukturen, die durch visuelle Medien bestimmt sind, die Repräsentation

---

<sup>509</sup> Sie erinnert aber auch an das Modell des "Rhizoms", das Gilles Deleuze und Félix Guattari einer linearen Logik gegenüberstellen. Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992.

<sup>510</sup> Marshall McLuhan, "The Hot and Cool Interview", in: Moos, *Media Research* 1997, S. 45-78, hier: S. 54.

<sup>511</sup> ebd., S. 51.

von Gesellschaften wie etwa die der !Kung San konstituieren, für die andere mediale Strukturen des Weltbezugs, der Kommunikation und der Selbstrepräsentation Gültigkeit haben.

In Trinh's ersten beiden Filmen lässt sich vor diesem Hintergrund ein Unterlaufen von Visualität zugunsten von Akustik, Rhythmik und Taktilität beobachten, das dadurch, dass die sinnliche Wahrnehmung über das Ohr und über Taktilität einen höheren Stellenwert erhält, einen 'acoustic space' eröffnet und Strukturen der Oralität etabliert. Schon der Beginn des Films REASSEMBLAGE, der Beginn von Trinh's erstem Film also, und damit der Beginn ihres Films, beraubt das Medium seiner Visualität. Mit dem langen Schwarzbild und der Musik, die zu hören ist, wird das Auge gegen das Ohr getauscht, das Ohr vor dem Auge privilegiert, ähnlich wie es Bulgakowa für den Beginn von Vertov's ENTHUSIASMUS beschreibt.<sup>512</sup> Zu Beginn von REASSEMBLAGE wird der Augensinn dagegen eher ausgestrichen, und es gibt zahlreiche Sequenzen, sowohl in REASSEMBLAGE als auch in NAKED SPACES, die die Visualität des Mediums subvertieren und auf Strukturen der Mündlichkeit hinweisen.

In Kapitel III,3 wurde die Sequenz aus NAKED SPACES besprochen, in der das Innere einer Höhle zu sehen ist, was zunächst wie ein Schwarzbild erscheint – so als sei nichts zu sehen. Wird an dieser Stelle, wie bereits beschrieben, das Medium seiner Blickmächtigkeit enthoben, gleichsam kastriert, so kommt ebenso ein Mißtrauen gegenüber dem visuellen Vermögen des Films zum Ausdruck. Durch Verfahren wie die Trennung von Bild und Ton, durch Elemente wie ein minutenlanges Schwarzbild, zu dem nur Trommelmusik zu hören ist, wie zu Beginn von REASSEMBLAGE, wird verhindert, dass die Visualität im Vordergrund steht. Mit diesem auditiven Einstieg wird das Ohr im gleichen Maße wie das Auge, wenn nicht sogar mehr gefordert, um den Film wahrzunehmen.

Die Asynchronizität von Bild und Ton, die ein immer wiederkehrendes Merkmal in Trinh's Filmen ist, setzt auf die Differenzierung ästhetischer Erfahrung. Dadurch, dass Bild und Ton nicht zusammenpassen oder dass mal ein Bild ohne Ton zu sehen, mal ein Ton ohne Bild zu hören ist, wird nicht nur die Selbstverständlichkeit hinterfragt, mit der vor allem im dokumentarischen Film gewöhnlich beides zusammen wahrgenommen wird. Bild und Ton werden zum einen wieder neu wahrnehmbar als separate Bedeutungselemente des Films: Das Verfahren, sie auseinanderzunehmen,

---

<sup>512</sup> vgl. Bulgakowa, "Vertov und die Erfindung des Films zum zweiten Mal" 2000, S. 101.

kann mit Šklovskij ein verfremdendes Verfahren genannt werden, indem es die gewohnte Wahrnehmung durchbricht.

Bild und Ton können so zum anderen intensiviert in ihrer Kombination wahrgenommen werden, während zugleich das Verfahren ihres Zusammengesetzt-Seins offengelegt – entblößt – wird. Der Ton oder die Musik verlieren damit ihren begleitenden Charakter, sie verlieren ihre Selbstverständlichkeit. Sowohl der Ideologie der Unterdrückung der Arbeit des Apparats, von der Doane spricht, wird auf diese Weise entgegengewirkt, als auch derjenigen einer naturalistischen Realitätsdarstellung, die nicht unwesentlich mit den Mitteln des Synchrontons verbunden ist.

Durch den Verfremdungseffekt kann gerade das Ohr wieder bewusst wahrnehmen. Gemeinsam mit dem Auge: es handelt sich um ein Verfahren der Ausdifferenzierung und Mobilisierung aller Sinne, das Bulgakowa auch für Vertovs Arbeiten herausstreicht:

Film ist nur möglich im *switch* zwischen den Wahrnehmungskanälen und Aufzeichnungstechniken. Nur der freie Wechsel zwischen Bild, Klang und Schrift sichert Vertov die notwendige Strenge der Gestaltung im Chaos der akustischen und visuellen Eindrücke.<sup>513</sup>

Diesen Wechsel zwischen den Sinnen nennt Marshall McLuhan Taktilität: eine "angestrengte Beteiligung der Sinne [...], die zutiefst taktil und kinetisch ist, weil Taktilität viel eher Wechselspiel der Sinne bedeutet, als den isolierten Kontakt der Haut mit einem Gegenstand."<sup>514</sup>

Genau in dieser Perspektive können auch Trinh's Filme 'taktil' genannt werden. Zudem spielt der Rhythmus für die Struktur ihrer Filme eine entscheidende Rolle, und Rhythmus spricht weder die Augen noch das Ohr alleine an, sondern ist vielmehr über Taktilität wahrnehmbar.

Eines der charakteristischsten Stilelemente in REASSEMBLAGE ist die besondere Rhythmisierung des Films durch die Schnitttechnik und den Einsatz von Musik. Und Rhythmus ist nicht signifizierend, d.h. über die Rhythmisierung wird nicht nur ein anderer Sinn als der visuelle gefordert, sondern dieses Organisationsprinzip des Films entgeht dem "habit of imposing a meaning to every single sign", das Trinh im Kommentar zu REASSEMBLAGE anspricht: Rhythmus weist keine Bedeutung zu, durch ihn wird nicht 'über' etwas gesprochen, sondern er spielt sich vollständig auf einer sinnli-

---

<sup>513</sup> ebd., S. 110.

<sup>514</sup> Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf/Wien 1968, S. 342.



chen, ästhetischen Ebene ab. Aber er organisiert die Wahrnehmung des Films und damit die Konstruktion des 'Gegenstandes'.

Ein weiteres Merkmal für die Verweigerung nicht nur von genre-typischen Mitteln der Repräsentation, sondern auch von Repräsentationsformen, die durch eine mediale Entwicklung bedingt sind, ist das Fehlen von Interviews und der Umgang mit Stimmen und Sprache der Gefilmten. Ong wie McLuhan weisen darauf hin, dass das Konzept von Individualität und Autonomie mit seinen Implikationen des individuellen Ausdrucks, der Selbstreflexion und eines von der Gemeinschaft abgetrennten, individuellen statt kollektiven Reflexionsraumes und Erlebnisbereichs eng mit der Entwicklung einer literalen Kultur zusammenhänge.

Primary orality fosters personality structures that in certain ways are more communal and externalized, and less introspective than those common among literates. Oral communication unites people in groups. Writing and reading are solitary activities that throw the psyche back on itself.<sup>515</sup>

Dies bedeutet sicher nicht, dass Mitglieder von oral geprägten Kulturen keine Aussagen über ihre kulturellen Praktiken treffen könnten. Einer Erwartung, mithilfe von Interviews und individuellen Aussagen einen 'Einblick' in die Psyche der Anderen zu erhalten, wird aber in REASSEMBLAGE und NAKED SPACES entgegengetreten dadurch, dass es gar keine Interviews gibt. Vor allem das scheinbar emanzipatorische Konzept des 'Stimme gebens', das in den 60er und 70er Jahren unter Dokumentarfilmern populär wurde, wird hier verweigert.<sup>516</sup> Es werden keine persönlichen Aussagen in einer Weise präsentiert, die den Eindruck verschaffen, über diese Aussagen gelänge ein Einblick in das Denken und Fühlen der 'Fremden', in ihre Kultur, weil sie 'für sich selbst sprechen', während eine Filmemacherin aus zahlreichen Interviews diejenigen heraussucht und bearbeitet, die ihr für die Aussage, die sie selbst treffen will, für geeignet hält. Trinh's dritter Film, SURNAME VIET GIVEN NAME NAM (USA 1989), basiert fast vollständig auf Interviews, aber nicht, ohne die Praxis des Interviews mindestens ebenso sehr zu thematisieren – und zu problematisieren – wie die Lebensläufe der vietnamesischen Frauen.

Spoken, transcribed and translated/ From listening to recording: speech to writing/ You can talk, we can cut, trim, tidy up [...]

Spoken *and* read [...]

The more intimate the tone, the more successful the interview<sup>517</sup>

---

<sup>515</sup> Ong, *Orality and Literacy* 1982, S. 69.

<sup>516</sup> vgl. in dieser Arbeit Kapitel II,1.

<sup>517</sup> Trinh T. Minh-ha, "SURNAME VIET GIVEN NAME NAM. Filmscript", in: dies., *Framer Framed*, London/New York 1992, S. 49-91, hier: S. 78.

Ein Interview im Film durchläuft verschiedene Transformationen und Übersetzungen: es wird gesprochen, aufgezeichnet, transkribiert, übersetzt, aufgeschrieben, als Untertitel ins Bild gesetzt; es wird geschnitten, Teile werden selektiert. Auch ein Interview, dessen Sprache die gleiche ist wie die des Publikums, ist immer medial übersetzt und bearbeitet, während es im Film als authentisches Dokument dessen funktioniert, was die Gefilmten selbst denken und fühlen. Mit einem fremdsprachigen Interview kommt noch eine weitere bedeutende Bearbeitungsstufe hinzu.

Das Fehlen von Interviews in Trinhs ersten beiden Filmen kann dazu führen, dass die Filme 'oberflächlich' wirken: auch wenn in den Kommentaren afrikanische Sprichworte, Erklärungen zur Bedeutung von Architektur, persönliche Erlebnisse der Filmemacherin während des Films etc. zum Ausdruck gebracht werden, bleibt doch der Eindruck, dass ein 'tieferer' Einblick verwehrt bleibt. Dies hat natürlich zum einen mit dem Fehlen eines klassisch erläuternden Kommentars zu tun, zum anderen aber auch damit, dass uns keine Möglichkeit gegeben wird, uns mit einem Individuum zu identifizieren bzw. über Interviews das Gefühl zu haben, ins Innere eines Angehörigen der fremden Kulturen sehen zu können. Doane schreibt zur Verbindung von Individuum und Tonfilm: "The truth of the individual, of the *interior* realm of the individual (a truth which is most readily spoken and heard), is the truth validated by the coming of sound."<sup>518</sup>

Die Vorstellung, dem Anderen durch die Aufzeichnung seiner persönlichen Aussagen näherzukommen als durch die Kommentare einer Filmemacherin, gründet auf dem Konzept von Sprache als Mitteilung, vom Sprechen als Ausdruck des Inneren eines selbst-präsenten Subjekts, das Derrida als phono-logozentristisch charakterisiert hat<sup>519</sup> und das entsprechend wiederum einer westlich-abendländischen Denktradition verhaftet ist.

Obwohl es hier um die Stimme geht, steht hinter dem Konzept des 'authentischen' Interviews, des 'Stimme gebens' und des Einblicks in das Innere eines Individuums durch sein Sprechen eine abendländische Philosophietradition, die sich nicht zufällig mit Platon durchzusetzen beginnt, in dessen Philosophie sich die Implikationen der noch jungen Schriftkultur zeigen, auch wenn im *Phaidros* die Schrift mit ihren kulturellen Auswirkungen abgelehnt wird. Das sprechende Subjekt und seine filmische

---

<sup>518</sup> Doane, "Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing" 1985, S. 59.

<sup>519</sup> vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1988.

Übersetzung, die *talking heads*, sind ohne die Entstehung des Konzepts der Individualität durch das stille, abgeschiedenen Lesen und Schreiben gar nicht denkbar.

Auch wenn in REASSEMBLAGE und NAKED SPACES Interviews fehlen, so sind Stimmen und Gespräche durchaus zu hören, allerdings vollständig unübersetzt, und ohne dass gleichzeitig diejenigen sichtbar sind, die sprechen. Wenn etwa in einer sehr charakteristischen Sequenz von REASSEMBLAGE ein Gespräch von senegalesischen Frauen nicht nur unübersetzt bleibt, sondern, ohne dass die Sprechenden Frauen selbst zu sehen sind, nur auf der Tonspur rhythmisch geschnitten wird (00:11:40 – 00:12:49), so wird durch die Unverständlichkeit des Gesagten – für den Teil des Publikums, der diese Sprache nicht versteht – seine Bedeutung im Unklaren gelassen und gerade durch diese 'Bedeutungslosigkeit' das Ohr in einer für den Film sehr ungewöhnlichen Weise gefordert. Darüber hinaus gibt es keine Möglichkeit, einen "fantasmatic body" zu konstituieren, wie Doane den unifizierten Körper nennt, der durch das scheinbar natürliche Zusammenspiel von Bild und Ton im Film geschaffen wird,<sup>520</sup> und die Sprache einem Individuum zuzuordnen. Damit fungiert die Sprache hier auch nicht als Weg ins Innere eines Anderen bzw. als Ausdruck dieses Inneren.

Für gewöhnlich wäre an einer Stelle, an der die Gefilmten selbst sprechen, entweder ein *voice over* zu erwarten, dessen Problematik bereits im zweiten Kapitel erläutert wurde. Oder es wären Untertitel erwartbar, die wiederum die Möglichkeit geben, mitzulesen, was gesprochen wird. In REASSEMBLAGE passiert nichts dergleichen. Es ist sozusagen unmöglich, zu lesen – weder eine Übersetzung des Gesprächs, noch seine Bedeutung überhaupt. Damit bleibt seine Bedeutung allein in seiner Akustik, in seinem Klang bestehen.

Dadurch, dass die Worte des Gesprächs auch noch rhythmisch gesampelt werden, wird es von jeglichem Transport von Inhalten befreit. Wir wissen nicht, was die Frauen sagen – und damit, so ließe sich dem Film vorwerfen, wird ihr Gespräch auf eine ähnliche Weise ausgelöscht, wie es mit einem *voice over* der Fall wäre. Aber gleichzeitig führt diese vollständige Unverständlichkeit für uns (westliche) ZuschauerInnen auch dazu, dass das Ohr sich akustisch auf dieses Gespräch einlassen kann. Es wird auf eine andere Weise gehört, als wenn es als bedeutungshafte verstanden würde: Es geht auf in seinem Klang, in seinem Sprachrhythmus. Ein eigener akustischer Raum wird eröffnet, in dem der 'fremde' Klang Platz hat.

Wie bereits im dritten Kapitel zu dieser Verfahrensweise angemerkt, wird damit zugleich auf die Unübersetzbarkeit des Gesprächs hingewiesen und die Blickmächtigkeit des visuellen Mediums beschnitten.

Wenn also in Trinh's ersten beiden Filmen das Medium Film mit Strukturen der Oralität durchsetzt und seine Visualität verfremdet wird, dann werden damit unterschiedliche Effekte erzielt. Zum einen wird der unreflektierten Projektion der im Medium implizierten Rationalitäts- und Narrativitätsstrukturen auf die gefilmten Kulturen zu entgehen versucht, aber auch alternative, an eine akustisch-orale Ordnung gebundene Rationalitätsmerkmale etabliert. Interessanterweise gebraucht auch McLuhan in diesem Zusammenhang den Begriff des Intervalls: "Once you move in an ear world (for example, the musician moves by interval, not by connection), once you move out of the visual order, you at once discover new modes of rationality."<sup>521</sup>

Zum anderen wird dem Macht- und Kontrolleffekt entgegengewirkt, der einer im literal-visuellen System gegebenen Möglichkeit des 'Blickwinkels', einer 'Perspektive' – des 'point of view', der die distanzierte Beobachtung erst möglich macht – inhärent ist. Darüber hinaus werden über orale Strukturprinzipien die RezipientInnen zu einer affektiven Teilhabe eingeladen, die wiederum dem Kontrolleffekt der isolierenden und rationalisierenden Visualität entgegengesetzt ist.

### ***3.4 Exkurs: Oralitätsstrukturen in ENTHUSIASMUS und DER MANN MIT DER FILM-KAMERA***

Für den Vertov'schen Einsatz von Oralitätsmerkmalen sind besonders ein Angebot zur affektiven Teilhabe und die Konstitutierung einer Erlebnismgemeinschaft wichtig. Die Strukturprinzipien der Oralität, die in Vertovs Filmen auszumachen sind, haben zweifellos einen ganz anderen politisch-gesellschaftlichen und filmgeschichtlichen Hintergrund als bei Trinh. Bei ihm geht es nicht um den Umgang mit den Problemen eines Verfügbarmachens 'fremder' Kulturen durch den auch im Medium Film konstituierten Wissensdiskurs, dessen Macht- und Kontrollpotential in hohem Maße von der Verbundenheit des Mediums mit der Schriftkultur abhängt. Aber es sollen be-

---

<sup>520</sup> vgl. Doane, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", in: Weis/Belton, *Film Sound* 1985, S. 162-176, hier: S. 162f.

<sup>521</sup> McLuhan, "The Hot and Cool Interview" 1997, S. 49.

stimmte Aspekte der eigenen Kultur repräsentiert und dabei ein Kollektivitätsethos geschaffen werden, das für den Aufbau der Sowjetgesellschaft konstitutiv ist. Die ausschliessenden, isolierenden und rationalisierenden Effekte, die der Bezug des Mediums Film zum visuell-literalen Paradigma impliziert, wirken dabei kontraproduktiv und werden auch in Vertovs Filmen durch eine Durchsetzung mit Strukturprinzipien der Oralität und akustisch-taktilen Einsätzen zu subvertieren versucht.

In einen medientheoretischen Kontext, insbesondere im Zusammenhang mit der Perspektive auf Oralität, stellen die Herausgeber des Sammelbandes *Apparatur und Rhapsodie* Vertovs Filme.

Durch die Wahl des Begriffspaars Apparatur und Rhapsodie werden zwei unterschiedliche mediale Bezüge aufgerufen, zwischen denen Vertovs Arbeiten verortet werden. Der Enthusiasmus für das neue, technisch-apparative Medium Film verbinde Vertov mit der russischen Avantgarde. Der Begriff der Rhapsodie führe dagegen zurück auf eine viel ältere mediale Tradition, nämlich bis in die

archaische, vorschriftliche griechische Kultur [...], indem er jene Erzählungen und Gesänge bezeichnet, durch die sich die Gemeinschaft auf Festen und Totenfeiern ihrer Traditionen versichert und sich als soziale und Sinngemeinschaft erlebnishaft bestätigte.<sup>522</sup>

Damit greift der Begriff Rhapsodie das Ethos der Sowjetkultur auf, das in Vertovs Filmen ebenso präsent ist wie in den russischen Avantgarden, die ihn beeinflusst haben. Scheinen sich dieser ethisch-soziale Aspekt und das Technisch-Apparative zueinander als Gegensätze zu verhalten, so zeigen Drubek-Meyer/Murašov nun eine etymologische Konvergenz der beiden Begriffe Apparatur und Rhapsodie auf:

Der Rhapsode, ein fahrender Sänger bzw. Rezitator, ist mit dem Zusammennähen (griech: *rháptein*) von Versen und Heldenliedern befaßt und bezieht so seinen Namen aus einem medialen Zusammenhang der Generation von Textstücken. Dieses sprachgeschichtliche Detail ist nicht zuletzt auch deshalb so bemerkenswert, da in Vertovs Film *DER MANN MIT DER KAMERA* die Tätigkeit des Filmers bzw. der Cutterin bei der Montage des Aufnahmematerials ausdrücklich mit der textilen Fertigung und dem Vernähen von Stoffteilen gleichgesetzt wird.<sup>523</sup>

Drubek-Meyer/Murašovs Beobachtung des Zusammenhangs der etymologischen Bedeutungsschicht des *rháptein* als Zusammennähen mit der Sequenz aus *DER MANN MIT DER FILMKAMERA*, in der Szenen der Cutterin am Schneideapparat mit Szenen von industriellen Arbeiterinnen an der Nähmaschine parallel geschnitten werden, machen ein Merkmal der Oralität in Vertovs Filmen erkennbar. Es ist die Fähigkeit des Rhapsoden, wie mit Ong erläutert wurde, aus dem Repertoire von nar-

---

<sup>522</sup> Drubek-Meyer/Murašov, "Zwischen medialem Experiment und *Rhapsody in Red*. (Vorwort)", in: dies., *Zwischen Apparatur und Rhapsodie* 2000, S. 7-15, hier: S. 8.

<sup>523</sup> ebd.

rativen Versatzstücken eine Erzählung zusammensetzen, die nicht den Prinzipien der linearen klimaktischen Verlaufsform der Literalität entspricht. Vertovs Montagekonzept und sein Ansatz der Faktographie sind hier insofern mit einem rhapsodischen, mithin an Oralität gebundenen Verfahren vergleichbar, als die schon vorgefundenen – und nicht erfundenen – Versatzstücke des Lebens, die Fakten, in der Montage neu zusammengesetzt werden. Sie werden bei Vertov im übrigen nicht in Form einer linearen Erzählung organisiert, was sich durchaus auch mit der formalistischen Forderung nach einer sujetlosen Kunst trifft, deren Verfahrensweisen auf diese Weise vollständig in den Vordergrund rücken. Denn auch Vertov will eine "reine Filmsprache" entwickeln, die nicht von einem Sujet, von Inhalten oder der besten Realisierung einer Erzählung abhängt, sondern von den Montageverfahren.

Die Anwendung der technischen Montage, die für Vertovs Filmen so wichtig ist, kann also mit der Tätigkeit des Rhapsoden in Verbindung gebracht werden und Vertov erscheint in dieser Perspektive als "der genialische Flickschneider des filmisch überraschten Alltagslebens in seiner Bewegung", der gerade über die Möglichkeiten, die sein Filmapparat ihm bietet, das Publikum zu einer Teilhabe einlädt, die wie die Erzählungen des klassischen Rhapsoden, "der Gemeinschaft die therapeutische Chance bietet, sich als Erlebnis- und Sinngemeinschaft zu erfahren."<sup>524</sup>

Es entspricht den Forderungen der avantgardistischen und politischen Künstlergruppe LEF (Linke Front der Künste), den Film als Medium der Teilhabe, als sinnlich und emotional aktivierendes Medium einzusetzen, das so agitatorische Wirkungen entfalten kann.<sup>525</sup> Die postrevolutionäre Gesellschaft muss im Sinne einer kommunistischen Gemeinschaft erst aufgebaut werden, und soweit das Medium Film daran mitwirken soll, muss es an mündlich-kommunikative mediale Formen zurückgebunden werden, um eine integrative Kommunikationssituation zu schaffen.

Vergleichbar den anderen damaligen Versuchen einer Exteriorisierung der Kommunikation, einer als Teilnahme aller am Kommunikationsprozeß verstandenen Kommunikation [...] soll auch im Film die Grenze zwischen Darstellung und Zuschauer durchbrochen werden.<sup>526</sup>

Die Anwendung der Begriffe Apparatur und Rhapsodie für Vertovs Filme ist nach Drubek-Meyer/Murašov so zu verstehen, dass auf der einen Seite die Implikationen des heißen Mediums Film zum Tragen kommen, nämlich die Ausschließungs- und

---

<sup>524</sup> ebd., S. 9

<sup>525</sup> vgl. Beilenhoff, "Nachwort" 1973, S. 141.

<sup>526</sup> ebd. S. 151.

Spezialisierungseffekte, die Isolierung der Visualität von den anderen Sinnen. Auf der anderen Seite versuche Vertov in seinen Filmen und theoretischen Schriften

das visuelle Medium Film den Strukturprinzipien des mündlichen Wortes zu unterwerfen [...]. In den Worten McLuhans: Vertovs zwischen Apparatur und Rhapsodie entworfenes Filmkonzept ist ein Versuch, das heiße, visuelle Medium des Films durch spezifische Verfahren wieder abzukühlen, um es an eine mündlich-kommunikative, mithin kommunistische [...] Urszene wieder rückzubinden.<sup>527</sup>

Auch wenn Strukturen von Oralität nicht allein an Akustik und der Ebene des Tons im Film festgemacht werden können, verdient die Tatsache, dass ENTHUSIASMUS Vertovs erster Tonfilm ist, im Kontext dieses Kapitels besondere Beachtung. Vertovs exklusives Interesse an der auditiven Dimension des Films wird in besonderer Weise in seinem ersten Entwurf für ENTHUSIASMUS deutlich: das *script* ist fast ausschliesslich eine Beschreibung des Tons. In diesem Entwurf beginnt der Film mit dem Geräusch einer Uhr:

A clock ticks.  
At first quietly. Gradually louder. Still louder. Unbearably loud (almost like a steam hammer.)  
Gradually quieter until it reaches a moderate well-audible level--like heartbeats only significantly louder.<sup>528</sup>

Der Film wird hier wie ein Hörspiel konzipiert. In seiner tatsächlich realisierten Form beginnt ENTHUSIASMUS mit den Bildern von einer Radiohörerin, die eine Übertragung aus dem Film hört, was einen Überkreuzungseffekt der Sinneswahrnehmungen zur Folge hat, wie Oksana Bulgakowa schreibt: "Wir *sehen* quasi das, was die Person im Film *hört*, so als ob die Wahrnehmungskanäle umgepolt wären. Das *Auge* und das *Ohr* tauschen die Plätze."<sup>529</sup>

Im ganzen ersten Teil des Films sehen wir immer wieder diese Radiohörerin, so dass das visuelle Geschehen wie jenes Hörspiel erscheint, das Vertov zunächst entworfen hat und das sich nun über das auditive Erleben der Radiohörerin vor unseren Augen visualisiert. "An eye for an ear" ist eine von McLuhans schlagwortähnlichen Aussagen, mit der er den Wechsel des bestimmenden Sinnesorgans zwischen einer Welt der Akustik und Mündlichkeit und der Welt der Visualität anzeigt. Dieser Wechsel der Sinnesorgane ist in Vertovs Film umgedreht. Die Vertauschung der Vertauschung zeigt das Bestreben an, das Publikum über eine sinnliche Simultaneität, die vom Ohr bestimmt wird, zu einer anderen Teilhabe zu bringen, als es den klassischen

---

<sup>527</sup> Drubek-Meyer/Murašov, "Zwischen medialem Experiment und *Rhapsody in Red*" 2000, S. 11.

<sup>528</sup> Dsiga Wertow, *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*, S. 314, übersetzt von Mark Wicclair, nach: Typoskript.

<sup>529</sup> Bulgakowa, "Vertov und die Erfindung des Films zum zweiten Mal" 2000, S. 104.

Kunstformen Literatur und Theater möglich ist, gegen die sich Vertov so vehement wendet.

Das visuelle Medium Film wird hier über das akustische Medium Radio erst zu seinen Bildern gebracht; der visuelle Raum eröffnet sich über den akustischen. Die simultane, nicht-lineare und mithin unhierarchische Kommunikations- und Informationsstruktur, die sich nach McLuhan mit dem akustischen Raum verbindet, stellt eine Grundlage für die Utopie einer kommunistischen Gesellschaft dar. Der Film wird hier tatsächlich buchstäblich rückgebunden an ein Medium, das hohe emotionale Teilhabe garantiert und nicht, wie der Film, analytische Fähigkeiten.

Es ist somit kein Zufall, dass der Anstoß zu Vertovs filmischer Arbeit über das Ohr passiert und der Film mit den Anfangssequenzen von ENTHUSIASMUS dem akustischen Medium Radio quasi untergeordnet wird. Bietet der Film als neues technisches apparatives Aufzeichnungsmedium für Vertov auf der einen Seite offenbar die Möglichkeit, neue Darstellungsweisen zu entwickeln, die sich von den etablierten Medien wesentlich absetzen, so ist auf der anderen Seite der Sehsinn durch die Alphabetisierung und die Schrift schon zu sehr dazu erzogen, sich von anderen Wahrnehmungskanälen zu isolieren und kausal zusammenhängende Sachverhalte wahrzunehmen, als dass er die Triebkraft zu einem Aufzeichnungssystem darstellen könnte, das Ganzheitlichkeit und Kausalitäten zu zerstören sucht, das im Wechselspiel verschiedener Sinneseindrücke ein mediales Erlebnis konstruiert, über welches eine Gemeinschaftserfahrung des Lebens, die diese Gemeinschaft ihrer Grundlagen und Zusammengehörigkeit versichert, möglich wird.

Es muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass der 'acoustic space' in McLuhan'scher Definition nicht etwa daran festgemacht ist, dass die ihn bestimmenden Medien rein akustisch funktionieren. Die Simultaneität und Nicht-Linearität der Information und Kommunikation ist für einen akustischen Raum charakteristisch. Demzufolge können auch Medien, die visuell zu sein scheinen, von McLuhan als 'akustisch' kategorisiert werden, wie etwa die Zeitung – weil Informationen von überall in einer nicht-linearen Weise präsentiert werden – oder eben das Fernsehen.<sup>530</sup>

In diesem Sinne können auch visuelle Medien mit Strukturen des Auralen und Oralen durchsetzt werden und kann auch ein Stummfilm wie DER MANN MIT DER FILMKAMERA 'akustische' Signale setzen. McLuhans eigene Konzeption des akustischen

---

<sup>530</sup> vgl. Christopher Horrocks, *Marshall McLuhan and Virtuality*, Cambridge 2000, S. 77f.



Raums sowie seine Kategorisierung von verschiedenen Medien, Kunstformen und einzelnen Kunstwerken als akustisch/mündlich/kalt und visuell/literal/heiß ist nicht immer einleuchtend. Insbesondere wird der Möglichkeit von Mischformen wenig Raum gegeben.<sup>531</sup> Gerade den Film aber, der sowohl über ein visuelles wie akustisches Register verfügt, würde ich als eine solche Mischform charakterisieren, oder genauer: Gerade das Medium Film weist ein besonderes Potential auf, Effekte der verschiedenen medialen Konzepte zu produzieren.

#### **4. Doppelte Mediengebundenheit als ethisch-ästhetisches Projekt**

Sowohl für Vertovs als auch Trinh's Filmkonzept ist die Möglichkeit, mit dem Medium Film eine doppelte Mediengebundenheit produzieren zu können, von besonderer Relevanz.

##### ***4.1 Vertovs 'Abkühlung' des 'heißen' Mediums zur Konstituierung eines Gemeinschaftsethos'***

Vertovs Filme sind auf der einen Seite durchaus als analytische konzipiert, d.h. in einem aufklärerischen Gestus sollen durch die Vorführung der Welt, wie sie nur durch die dem Menschen überlegene Perzeption einer Maschine gesehen werden kann, Illusionen zerstört und Demystifikationen vorgenommen werden, etwa in der Darstellung von Religion und Kirchenglauben als negative, rauschhafte Sinnestrübung im ersten Teil von ENTHUSIASMUS. Die Illusionszerstörung bezieht sich aber genauso auf die Arbeit des Films selbst, um eine Form von Wissen statt Glauben zu ermöglichen, wie in dem weiter oben angeführten Zitat von Lucy Fischer deutlich wurde.

Auch wenn dieses Wissen, das vermittelt werden soll, sich von dem Wissen eines beobachtenden Dokumentarfilms unterscheidet, so soll das Publikum doch auch "intellectually" überzeugt werden<sup>532</sup> und das bedeutet, dass die 'heißen' analytischen und ausschließenden Effekte des Mediums genutzt werden, um das Publikum gerade nicht in dem Ereignis des Films aufgehen zu lassen, sondern es durch die selbstrefle-

---

<sup>531</sup> vgl. Dietrich Scheunemann, "'Collecting Shells' in the Age of Technological Reproduction: On Storytelling, Writing and the Film", in: ders. (Hrsg.), *Orality, Literacy and Modern Media*, Columbia 1996, S. 79-94. Die Kritik an fehlenden Mischformen bezieht sich bei Scheunemann auch auf das Drei-Stufen-Modell der historischen Entwicklung: "[C]ultural history" werde reduziert auf "three evolutionary stages in the 'extension of man', the steps from a purely oral culture to literacy and [...] from there to the 'electric' (McLuhan) or 'electronic' (Ong) age of our day." S. 79.

<sup>532</sup> Fischer, "Enthusiasm" 1985, S. 251.

xiven Momente, die die Arbeit des Films, die Arbeit des Apparats enthüllen, zu distanzieren. Diese Distanzierung geschieht z.B. mit dem Zeigen der Kamera und der Arbeit des Kameramannes selbst in DER MANN MIT DER FILMKAMERA, in dem ungewöhnlichen Einsatz von Ton in ENTHUSIASMUS oder in der bemerkenswerten Szene im MANN MIT DER FILMKAMERA, in der eine Filmsequenz zuerst uns präsentiert und dann gestoppt und bei seiner Bearbeitung am Schneidetisch gezeigt wird. In dieser Szene kulminiert die schizoide Mediengebundenheit des Films bei Vertov. Denn die Selbstreflexivität des Films ist nicht denkbar ohne die Eigenschaften des Films als heißes Medium bzw. die Möglichkeit zur Selbstreflexivität macht den Film zu einem heißen Medium mit hoher Innovationsdynamik:

Während das heiße Medium Schrift Probleme der Kommunikation auf der Ebene der Repräsentation lösen muß, sich dadurch aber als Medium selbst reflektiert und technologisch perfektioniert, bewältigt das kalte Medium der (mündlichen) Sprache die Probleme der Repräsentation durch Kommunikation. Heiße Medien zeichnen sich somit durch hohe, kalte Medien durch geringe Innovationsdynamik aus.<sup>533</sup>

Als selbstreflexives Moment stellt die Szene am Schneidetisch den Film demzufolge in eine Tradition der Schriftkultur und erhöht sozusagen seine Temperatur.

Die gleiche Szene verbindet den Film aber mit haptisch-taktilen Eigenschaften, dadurch dass der Film in seiner materialen Bearbeitung der Cutterin gezeigt wird und kühlt ihn damit gleichzeitig ab: Die Visualität des Films wird in einem Moment aufgehoben, um ihn im nächsten Moment in seiner fassbaren Materialität zu zeigen und, wie weiter oben schon angeführt, mit jenem Vernähen von Stoffteilen in der industriellen textilen Fertigung parallel zu setzen, das Vertovs Arbeiten mit dem Rhapsodischen in Verbindung bringen lässt.

Die Enthüllung der Arbeit des Apparats und die Desillusionierung in Vertovs Filmen stehen also in einer Tradition der Schriftlichkeit, während gleichzeitig eine Schockwirkung und emotionale, ganzheitliche Teilhabe des Publikums angestrebt wird, die nur im Paradigma eines kalten Mediums möglich ist. Die "Aktivierung sinnlicher, emotionaler Erfahrung"<sup>534</sup>, mittels derer der Film agitierend funktionieren soll und die das Kino "zu einem kollektiven Kommunikationsort"<sup>535</sup> machen kann, hängt wiederum von den Oralitätsstrukturen ab, die das Medium, wie Drubek-Meyer/Murašov es beschreiben, "abkühlen" und es zu einer Gemeinschaft konstituierenden Kollektivereignis werden lassen.

---

<sup>533</sup> Drubek-Meyer/Murašov, "Zwischen medialem Experiment und *Rhapsody in Red*", S. 10.

<sup>534</sup> Beilenhoff, "Nachwort" 1973, S. 141.

#### ***4.2 Trinhs Filme zwischen 'heißer' Selbstreflexivität und Subversion der schriftgebundenen Prinzipien der Wissenschaft***

Auch Trinhs filmische Praxis ist eng an den Hintergrund der Schriftkultur gebunden. Die Form der Selbstreflexivität, die in ihren Filmen zum Tragen kommt, ist eine Selbstreflexivität auf der Ebene der Repräsentation. Auch wenn mit verschiedenen Mitteln versucht wird, sie kommunikativ zu öffnen: Die RezipientInnen werden immer wieder eingebunden in den Prozess der Bedeutungskonstitution, mehr noch, dieser Prozess selbst wird offengelegt. Aber die Möglichkeit zu dieser Form der Selbstreflexivität verdankt sich der Schriftlichkeit und der in ihr und durch sie vorangetriebenen Formen der Repräsentation.

In einem heißen Medium können Problematisierungen des Inhalts oder der Darstellung selbst eben keinem zuhörenden Publikum mitgeteilt werden wie im Medium der Mündlichkeit. Und es gibt keine Interaktion im Sinne eines Einbeziehens der RezipientInnen, die lückenhafte Darstellungen situativ selbst ausfüllen. Was kommuniziert werden soll, muss die Repräsentation selbst leisten. In dieser Hinsicht funktioniert das Medium Film ebenso wie die Schrift und ist filmische Selbstreflexivität nicht zu denken ohne ihre Entwicklung durch Schriftlichkeit und die Dynamik des 'heißen' Schriftmediums. Die Selbstreflexivität in Trinhs Filmen ist eine Selbstreflexivität der Repräsentation.

In REASSEMBLAGE etwa sagt die Kommentarstimme an einer Stelle (00:06:21): "the habit of imposing a meaning to every single sign". Dies wird an einer späteren Stelle wiederholt und verändert zu: "the habit of imposing/ every single sign" (00:27:46). In der Wiederholung wird die 'Bedeutung' der Aussage buchstäblich herausgeschnitten. Die Auslassung von "a meaning to" wird im Film als Loch im Ton präsentiert und präsent, als eine Abwesenheit des Sinns – ein Loch, in das "Sinn" gehört. Die Gewohnheit, jedes Zeichen mit Bedeutung zu versehen, lässt einen hier sozusagen ins Bedeutungsloch fallen. Auch diese Lücke muss gelesen und semantisiert werden. Mit der Verschiebung in der Wiederholung wird Bezug genommen auf die unterschiedliche Lesbarkeit eines filmischen Elementes, auf seine alles andere als unmittelbare oder feststehende Bedeutung. Die Wiederholung evoziert also eine Selbstreflexivität des Films – ein Element wird auf sich selbst zurückbezogen und zugleich durch die Differenz in seiner Bedeutung geöffnet –, die eine Selbstreflexivität der RezipientIn-

---

<sup>535</sup> ebd. S. 151.

nen impliziert. Die Aufmerksamkeit liegt dabei auf der Bedeutungsherstellung von Film und RezipientInnen.

Das Spiel mit den Möglichkeiten der Repräsentation, um diese auf sich selbst zurückzuwenden, reflektiert auf Bedeutungszuschreibung und –produktion; die Wiederholung der Aussage hat für sich genommen keine Bedeutung mehr, sondern nur als reflexives Element. Dieses Vorgehen ganz in der Tradition einer Schriftkultur, in der Selbstreflexivität auf der Ebene der Repräsentation erst möglich – und gleichzeitig nötig – wird.

Trinh greift insofern die mediale Tradition und die medialen Implikationen des Mediums Film auf, ohne in einem naiven Rückgriff auf eine 'ursprüngliche' Oralität westliche/schriftliche Kulturen und nicht-westliche/orale Kulturen als Gegensätze zu konstruieren, sondern die Gebundenheit des Mediums Film an die Schriftkultur ermöglicht vielmehr eine Subversion, die mit dessen Implikationen arbeitet und damit auf einer Reflexionsstufe funktioniert, die eine schlichte binäre Oppositionierung unterläuft. Die Eigenschaften des 'heißen' Mediums werden durchaus genutzt, um Traditionen des ethnographischen Films zu kritisieren und zu dekonstruieren: eine dekonstruierende Verschiebung, wie sie in Trinh's Filmen häufig zu beobachten ist, lässt sich ohne eine die Schriftlichkeit einbeziehende theoretische Reflexion nicht denken.

#### ***4.3 Divergenzen der Ansätze Trinh's und Vertov's***

Hier ist auch ein entscheidender Unterschied zu Vertov's Arbeiten auszumachen. Trinh steht in einer ganz anderen Schrifttradition als Vertov. Einerseits aus Vietnam stammend, und damit dem asiatischen Kulturkreis nahestehend, in dem sich nicht der gleiche Rationalisierungsprozess durch das phonetische Alphabet abgespielt hat wie in den westeuropäischen Ländern, andererseits durch die französische Kolonialisierung und einen akademischen Werdegang im 'Westen' mit den Implikationen der westlichen Schrifttradition inklusive ihrer Theoretisierung – etwa in der Dekonstruktion – vertraut, steht Trinh in kulturell hybriden Traditionszusammenhängen, die einen mediengeschichtlich hybriden Hintergrund implizieren. Die hybriden kulturellen Einflüsse werden auch in medialer Hinsicht in ihrer Arbeit wirksam.

Diese Perspektivierung bedeutet im Übrigen keineswegs eine Festschreibung Trinh's auf ihre Ethnizität: die kulturellen Zusammenhänge, in denen sich die Filmemacherin verorten lässt, sind zwar als Bedingung für ihre spezifische Art des Filmens auszu-

machen, aber gerade dadurch wird ganz im Gegenteil einer kulturellen Hybridität Rechnung getragen, deren Effekte sich auf unterschiedlichen Ebenen von Trinhs Arbeiten beobachten lassen. Es ist ein spezifischer 'Third-World-Woman'-Blick, der sich zugleich nicht auf diese Kategorie festschreiben lässt, weil er von den unterschiedlichen Einwirkungen der westlichen (Wissenschafts-)Welt ebenso affiziert, 'verunreinigt', ist wie durch koloniale Einflüsse.

So kann man zwar auch für Vertov keinen 'reinen' kulturellen Hintergrund voraussetzen, soweit keine Kultur 'rein', frei von verschiedenen kulturellen Einflüssen und in sich homogen zu nennen ist. Vertov reagiert aber mit seinem Filmkunstkonzept und seiner filmischen Arbeit auf andere kulturelle Einwirkungen und steht zudem in einem anderen medienhistorischen Zusammenhang. Er versucht insbesondere, den Film von den Medien Literatur und Theater abzusetzen, die als 'bourgeois' kategorisiert werden. In medientheoretischer Perspektive geht es dabei aber vor allem darum, den von der Schriftlichkeit und damit durch Individualisierung geprägten Medien ein neues Medium der Kollektivierung entgegenzusetzen, das dementsprechend mit Mündlichkeitsstrukturen durchsetzt wird, um das staunende und überrumpelte Publikum durch gemeinsame und 'unmittelbare' Teilhabe am filmischen Ereignis als Kollektiv zu konstituieren. Der ethische Aspekt von Vertovs Filmen lässt sich also als sowjetischer Kollektivitäts-Ethos beschreiben, der performativ herzustellen versucht wird. Hier zeigt sich im Übrigen, dass eine Positionierung Vertovs entweder als avantgardistischen und künstlerisch innovativen oder als politisch-agitatorischen Filmmacher keinen Sinn macht. Das politische Moment in Vertovs Filmen, das von einem mittels des medialen Erlebnisses konstituierten Gemeinschaftserlebnis abhängt, ist mit den avantgardistisch-künstlerischen Verfahrensweisen der formalistischen Verfremdung – die hier auch die Verfremdung des Mediums selbst bedeutet – notwendig verbunden.

Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen Trinh und Vertov ist die Selbstpositionierung des/der Filmenden und der jeweilige autoritative Gestus. Während Vertov im Zeichen der Moderne arbeitet und sein Filmkonzept ein agitatorisch-didaktisches ist, das ganz auf die Macht der Autorschaft setzt, aus deren Position heraus er die Massen bewegen und für eine sowjetische Gesellschaft mobilisieren kann, nimmt Trinh die Position der Autorschaft ebenso kritisch in den Blick wie die Verfahren der Repräsentation selbst. Ihre reflexive Ebene ist geprägt von einer fortgeschrittenen Debatte

te um Schrift, Bedeutungskonstitution und Probleme der Repräsentation, die sich in einem postmodernen theoretischen Diskurs entwickelt hat. Damit sind ihre Arbeiten, trotz der deutlichen Parallelen zu Vertov, zwar in einer Traditionslinie des Dokumentarischen mit Vertov zu verorten, gleichzeitig aber historisch zur Postmoderne zuzuordnen, während Vertovs Filme im Paradigma der Moderne situiert sind.

Im folgenden Abschnitt geht es um eine noch weiter zurückreichende Anbindung von Trinh's filmischen Verfahrensweisen an ein ästhetisches Konzept der Mimesis, mit der sowohl der Aspekt der Oralitätsmerkmale in den Filmen als auch des ethisch-ästhetischen Projekts nochmals aufgegriffen werden, um Trinh's spezifische Nutzung des Mediums Films für alternative Repräsentationsstrategien schärfer fassen zu können.

## V. Repräsentation als Mimesis

Verbunden mit den Elementen des Mündlichen, die in Trinhs Filmen nachgewiesen wurden, ist eine Form von struktureller Nachbildung des 'Gegenstandes', mit der vermieden wird, *über* ihn zu sprechen, und die doch darauf zielt, ihn zur Darstellung zu bringen. Zur Beschreibung dieser Darstellungsform soll hier der Begriff der Mimesis aufgegriffen werden; es wird ausführlicher zu erläutern sein, was dieser Begriff impliziert.

Die folgenden Ausführungen zum Mimesisbegriff beziehen sich auf Sabine Röhrs Arbeit zu Hubert Fichte. Röhr verwendet zur Beschreibung von Fichtes poetischen Verfahrensweisen den Begriff der Mimesis; sie greift dazu aber eine antike Mimesis-tradition auf, die jenseits der gängigen Interpretation von Mimesis als Nachahmung liegt.<sup>536</sup> Dieses von der traditionellen Rezeption abweichende Mimesiskonzept wird vor allem anhand der Studie über antike Mimesis von Hermann Koller belegt,<sup>537</sup> die sich auch für die vorliegende Arbeit als hilfreiche und konzise Quelle für eine Neuinterpretation des Mimesisbegriffs erweist. In der folgenden eigenen Lektüre Kollers gehe ich weitgehend mit Röhr konform, auch wenn stellenweise eine abweichende Interpretation vorgenommen werden muss. Die Beschäftigung mit Röhrs Arbeit ist auch insofern interessant, als Hubert Fichtes Texte und sein Konzept der Ethnopoese mit Trinhs filmischen Arbeiten und ihrer eigenen Kritik am wissenschaftlich ethnologischen Diskurs vergleichbar sind und sich einige Parallelen aufzeigen lassen. Zunächst aber soll es um den Begriff der Mimesis gehen.

'Mimesis' ist bekannt als wichtige ästhetische Kategorie bei Platon und Aristoteles. Auf deren Verwendung des Mimesisbegriffs gründet die Übersetzung von Mimesis als 'Nachahmung' und 'imitatio'. Es kann hier nicht auf die mehr als umfangreiche Literatur zur Mimesis eingegangen werden. Festzuhalten ist aber, dass sich ein Verständnis von Mimesis als Nachahmung vor allem auf der Grundlage einer Konzentration auf das zehnte Buch von Platons *Politeia* durchgesetzt hat. Dort entwickelt Platon seine Theorie der künstlerischen Mimesis als Nachahmung der Realität, die wiederum eine Nachahmung der abstrakten Ideenwelt darstellt, so dass Mimesis als eine

---

<sup>536</sup> Sabine Röhr, *Hubert Fichte, Poetische Erkenntnis: Montage, Synkretismus, Mimesis*, Göttingen 1985, S. 62ff.

<sup>537</sup> Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954.

drittrangige Nachahmungsstufe so weit von der Wahrheit – den Ideen – entfernt ist, dass sie nur verfälschen kann und der Kunst in Platons philosophischem System kein positiver Wert zugesprochen wird.

In seiner Studie über die Mimesis in der Antike zeigt Hermann Koller anhand sehr genauer Lektüren und Stellenvergleiche allerdings auf, dass der Begriff der Mimesis selbst bei Platon – und auch bei Aristoteles – nicht so eindeutig und konsistent gebraucht wird, wie die Rezeptionsgeschichte zu zeigen scheint, und dass sich an anderen Stellen der Platonischen Schriften, insbesondere im dritten Buch der *Politeia*, ein anderer Mimesisbegriff finden lässt, der auf eine vorplatonische, pythagoreische Tradition zurückführbar ist, die Platon durch die Lehren des Damon bekannt war. Hier spielt nicht möglichst naturgetreue Ähnlichkeit für die Charakterisierung der Mimesis eine Rolle, sondern die offensichtliche Verbindung des Mimesiskonzeptes mit Musik, Tanz und Rhythmus in orgiastischen, kultischen Tänzen.

Koller stellt die – allerdings nicht vollständig gesicherte – Hypothese auf, dass der Begriff Mimesis, dessen Herkunft ungeklärt ist, ursprünglich durch die Akteure des dyonisischen Kultes geprägt wurde, die "mimoi" genannt wurden.<sup>538</sup> In jedem Fall aber wurden zunächst "Aufführungen des Festtanzes"<sup>539</sup> mit Mimesis bezeichnet, die bei den zahlreichen griechischen Festen und Kulttänzen stattfanden, welche als die Vorstufe der attischen Tragödie gelten können, die sich dann von diesem kultischen Kontext ablöst. Koller zeigt anhand der Beschreibung verschiedener griechischer Tänze den Charakter der Mimesis in der antiken griechischen Kultur und hält es für überzeugend, "dass Mimesis ursprünglich nicht das geringste mit Naturwahrheit, Realismus und Ähnlichem zu tun gehabt hat; man wäre fast versucht zu sagen, das Gegenteil sei der Fall. Die ursprüngliche Verbindung mit Tanz, und zwar in erster Linie mit Gruppentanz, verbietet von vorneherein jeden Realismus".<sup>540</sup>

Gleichzeitig ist wichtig, deutlich zu machen, dass diese kultischen Handlungen, in deren Zusammenhang der Begriff von Mimesis entsteht, nichts mit rational geleiteten, auf der Trennung von Original und Kopie, Subjekt und Objekt basierenden Unterscheidungen zu tun hat. Koller schreibt: "Fast sämtliche von uns genannten Zeugnisse führen in die Sphäre des bacchantischen, orgiastischen, geheimen Kultes."<sup>541</sup>

---

<sup>538</sup> vgl. ebd. S. 39.

<sup>539</sup> ebd. S. 43.

<sup>540</sup> ebd. S. 45.

<sup>541</sup> ebd. S. 48.



Das heißt, dass Mimesis zunächst mit Ekstase und Aufgehen der Darstellung im Dargestellten, also gerade der Aufhebung von Unterscheidungen zu tun gehabt haben muss. Eine Tatsache, die sich bei Platon durchaus wiederfinden lässt, nämlich in seiner Warnung, hässliche Dinge nur von fremden Schauspielern aufführen zu lassen, da die Gefahr zu groß sei, dass sich die Darsteller mit dem Dargestellten identifizieren und somit von dem affiziert werden, was sie darstellen: "Die alte Macht des Tanzes und des Rhythmus ist darin noch wirksam. Platon fürchtet die *έκστασις*, den Seelenverlust, der durch die Identifikation mit dem Dargestellten eintreten könnte."<sup>542</sup>

Damit kann auch abgeschätzt werden, welche große Wirkung Rhythmus, Melodie und Harmonie in der Musik zugesprochen wurden. Dies spiegelt sich in der poetischen Mimesistheorie Aristoteles' wider. Mimesis, als musikalische Mimesis verstanden, wird auch bei Platon insbesondere als Instrument der Erziehung aufgefasst. Nach der pythagoreischen Lehre gilt die Seele als der Musik ähnlich; so kann es passieren, dass die Schwingungen der Instrumente auch die Seele in Bewegung versetzen<sup>543</sup> und, mehr noch, dass Musik die Seele auf homöopathische Weise heilt und reinigt:

Das, was der Mensch im tierähnlichen Urzustand durch den magischen Tanz erreicht, Befreiung vom Enthusiasmos – er wird besessen, tanzt und findet in diesem Tanz die plötzliche Erlösung – das erreicht der Gesittete, der Kulturmensch, durch Anhören und Anschauen des musikalisch-tänzerischen Spieles, Befreiung der in ihm mehr oder weniger starken, von der Ratio unbeeinflussten seelischen Erregung.<sup>544</sup>

Hier wird deutlich, wie eng das Katharsis-Konzept Aristoteles' mit einem vorplatonisch-pythagoreischen Mimesisbegriff zusammenhängt. Die Überlegungen zur Mimesis sind immer notwendig verbunden mit Ethik – ihr musikalischer Charakter lässt sie dem Seelischen so nahe stehen – und die Dichtung nimmt vor Aristoteles selbst bei Platon zunächst keine hervorragende Stellung ein:

Diese Mimesis der Dichtung ist nur ein Teilgebiet der Mimesis als Lehre vom Ausdruck, die ganz am Tanz (an der Orchestik) entwickelt worden war. Dort gibt es nur *μίμησις ἐθον* (und *παθους*) – eine 'Darstellung', Formwerdung des Seelischen.<sup>545</sup>

Innerhalb der Aristotelischen Poetik wird der Begriff der Mimesis von einem vorwiegend ethischen zu einem ästhetischen umgedeutet, allerdings nicht völlig losgelöst von seiner alten Bedeutung, wie schon die Katharsistheorie zeigt.<sup>546</sup> Auch indem

---

<sup>542</sup> ebd. S. 57.

<sup>543</sup> "Dass nun die Seele von Natur aus durch die Musik der Instrumente in Bewegung versetzt wird, wissen alle.", ebd. S. 90.

<sup>544</sup> ebd. S. 94.

<sup>545</sup> ebd. S. 66.

<sup>546</sup> vgl. u.a. ebd. S. 111.

Aristoteles Rhythmus, Wort und Harmonie als Grundelemente der Dichtung bestimmt und letztere darüber hinaus nicht ohne Musik denken kann<sup>547</sup>, zeigen sich die Grundprinzipien der musikalischen Mimesis weiterhin bei Aristoteles wirksam.

Dass Mimesis bei Aristoteles nur an einigen wenigen Stellen mit 'Nachahmung' übersetzt werden kann, weist Koller überzeugend nach, aber es wird auch mit der folgenden Definition deutlich, die hier in der Übersetzung Kollers zitiert wird:

'Da der Dichter ein μιμητής ist, genau wie der Maler oder ein anderer Bildner, so muß man immer eines von den drei Dingen darstellen [μιμεισθαι], die es gibt: entweder so, wie es war oder ist, oder wie es erscheint, oder wie es sein soll.'<sup>548</sup>

An dieser Stelle wird klar, dass Mimesis erstens "für alle Ausdrucksformen verwendet" wird und zweitens "als technischer Begriff *nie* 'nachahmen' heißt".<sup>549</sup> Eine Übersetzung von Mimesis als Nachahmung ergibt hier erkennbar keinen Sinn. Der Irrtum dieser Übersetzung mag an der einseitigen Orientierung der Rezeption des Mimesisbegriffs am zehnten Buch der *Politeia* von Platon liegen, aber wie Koller bemerkt: "Diese Mimesis hat mit der Mimesis des zehnten Politeiabuches nur den Namen gemeinsam."<sup>550</sup>

An dem Mimesisbegriff, der sich mit der Lektüre von Platon und Aristoteles in Bezug auf ihre Gebundenheit an eine alte, pythagoreische Auffassung von Mimesis ergeben hat, sind vor allem folgende Punkte festzuhalten:

Die Mimesis erweist sich in dieser Tradition nicht als realistische, naturgetreue Nachahmung eines Gegenstandes, sondern als Darstellung, Ausdruck und Eindruck eines Inneren. Dieses Innere meint sowohl den Bereich des Seelischen von Darstellern und Publikum – das ja auch im Inneren bewegt wird –, als auch den Bereich des Dargestellten, wie Röhr schlüssig interpretiert: "Mimesis heißt ja [...], dass ein Innerliches äußerlich wird, zur Form wird. Mimesis führt ins Innere der Dinge."<sup>551</sup>

Die Form dieses Ausdrucks bzw. der Darstellung ist eng gebunden an Musik, Rhythmus und die Ausdrucksform des Tanzes. Mimesis ist damit in ihrer Herkunft verwurzelt in der oralen Organisation des kollektiven Rituals, der körperlichen Teilhabe, und ihre Grundlagen sind nicht visuell.

---

<sup>547</sup> vgl. ebd. S. 105: "Ausschließliche Geltung hat diese Definition nur für eine Dichtung, die zugleich mit Musik begleitet ist".

<sup>548</sup> ebd. S. 116.

<sup>549</sup> ebd.

<sup>550</sup> ebd. S. 117.

<sup>551</sup> Röhr, *Hubert Fichte, Poetische Erkenntnis* 1985, S. 77.

Mithin werden zwei verschiedene Mimesistraditionen sichtbar: auf der einen Seite die mit oralen Strukturen und rituellen Handlungen verbundene Mimesis, in der nicht das perfekt naturgetreue Abbild als beste Mimesis gedacht wird und die nicht im Bereich des Augensinns anzusiedeln ist, der von Aristoteles an anderer Stelle als der höchste und dem Verstand nächste der Sinne charakterisiert wird. Auf der anderen Seite steht die visuelle und als 'Nachahmung' verstandene Mimesis, deren Wert in der Ähnlichkeit liegt und die sich mit Aristoteles abzuspalten beginnt von ihrem ethischen Gehalt. Zwar ist dieser in der Tragödientheorie noch immer wirksam, mit der Ablösung der Mimesis vom Ritual setzt aber auch die Trennung von Ethik und Ästhetik ein. Denn, wie René Girard feststellt: "Rituale sind in dem Sinne mimetisch, daß sie weder ausschließlich ästhetisch noch ethisch, sondern beides zugleich sind. In Ritualen fallen Ästhetik und Ethik noch nicht auseinander."<sup>552</sup>

Beide Mimesistraditionen treffen in Platons Schriften aufeinander, und mit dem zehnten Buch der *Politeia* beginnt sich die visuell gefasste Mimesis und deren rationalisierender, an Augensinn und Verstand gebundener Charakter durchzusetzen. Dies erscheint schlüssig, sobald Platon als Schnittstelle zwischen Oralität und Literalität erkannt wird und die Bindung an orale Traditionen und der Beginn einer Durchsetzung der Schriftkultur als parallele Momente seiner Schriften ausgemacht werden. Im Anschluss daran kann die griechische Tragödie, auf die sich Aristoteles bezieht, als eine Form des Alphabetisierungstrainings charakterisiert werden.<sup>553</sup>

Die enge Verbindung der vorplatonischen Mimesis mit orgiastischen Festen, ihre Nähe zum dionysischen Kult legt dagegen eher eine ekstatisch-kathartische Wirkung als eine des verstandesmäßigen Erfassens einer Darstellung nahe. Es geht bei diesem Mimesiskonzept vielmehr um ein Gemeinschaftsethos, das in der gemeinsamen Teilhabe, im gemeinsamen Ergriffensein und Angerührtsein geschaffen wird, als um eine begriffliche Erkenntnis bzw. eine distanzierte Beobachtung, in der das Dargestellte in einem verstandesgeleiteten Prozess anhand einer größtmöglichen Ähnlichkeit mit dem Dargestellten beurteilt wird. Auch Röhr weist auf den wichtigen Aspekt der Auflösung von Darstellern und Dargestelltem, von Subjekt und Objekt hin.

Dieses Moment der Auflösung der Subjekt-Objekt-Grenze ist der Grund, warum ich auf den antiken Mimesis-Begriff zurückgreife. Mimetisches Verhalten hebt die Subjekt-Objekt-Trennung

---

<sup>552</sup> René Girard, "Die Einheit von Ethik und Ästhetik im Ritual", in: Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Hans Ulrich Grumbrecht (Hrsg.), *Ethik der Ästhetik*, Berlin 1994, S. 69-74, hier: S. 70.

<sup>553</sup> Vgl. Derrick deKerckhove, *Schriftgeburten: vom Alphabet zum Computer*, München 1995.

auf, Darsteller und Dargestelltes werden identisch, während Nachahmung die Trennung bestehen läßt; der Nachahmende ist nicht identisch mit dem Nachgeahmten.<sup>554</sup>

Der Charakterisierung von Mimesis als einem Prozess, in dem Darsteller und Dargestelltes tatsächlich vollständig *identisch* werden, kann hier allerdings nicht zugestimmt werden – die Formulierung ist irreführend. Mimesis muss dagegen als Aufhebung einer Subjekt-Objekt-Trennung verstanden werden, ohne eine einfache Identität von Darstellern und Dargestelltem anzunehmen, denn damit wäre das Andere, das zur Darstellung gebracht werden soll, ja in gewisser Weise ausgelöscht. Eine Nicht-Identität jenseits einer Beschreibung, Nachahmung oder einem begrifflichen oder bildlichen Erfassen des Gegenstandes lässt sich durch die Ekstase, die *ek-stasis* vorstellen: ein Aus-sich-Heraustreten, ein Heraustreten aus der Subjektposition, mit dem eine Teilhabe am Anderen geschieht.

Der Begriff der Teilhabe scheint mir geeignet, die spezifische Form der mimetischen Annäherung an das Andere zu beschreiben, die mit dem antiken, vorplatonischen Konzept der Mimesis denkbar wird. Mit dem Begriff der Teilhabe ist die Dimension des Erlebens ebenso angesprochen wie das Affiziert-Sein durch die Darstellung und das Heraustreten aus einer distanzierten Position der Beobachtung und Unterscheidung, das ein "Sich-selbst-Gleichmachen", wie Röhr es nennt, einschließt, ohne dass es eine vollständige Identität gibt. Hier handelt es sich nicht um ein kognitives Erfassen des Gegenstandes, aber dennoch um eine Form des Verstehens und der Erkenntnis, die sich nicht auf Begrifflichkeit stützt: "Der Versuch, Wirklichkeit in Sprache zu übersetzen, ist auf der inhaltlichen Begriffsebene nicht möglich, weil das Wirkliche nicht be-/ergriffen werden kann (wie eine Beute, sagt Leiris)."<sup>555</sup>

Mit dieser Bemerkung von Röhr lässt sich erkennen, wie die Problematik der Wirklichkeitsdarstellung und der Repräsentation, die in den Arbeiten Trinhs zentral sind, mit einem Konzept von Mimesis in Verbindung gebracht werden kann. Röhr greift den Mimesisbegriff auf, um literarische Verfahrensweisen bei Hubert Fichte zu beschreiben.

Fichtes *Ketzerische Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen*<sup>556</sup> kritisieren explizit die Vorgehensweisen der Ethnographie und entwerfen das Modell ei-

---

<sup>554</sup> Röhr, *Hubert Fichte, Poetische Erkenntnis* 1985, S. 72.

<sup>555</sup> ebd.

<sup>556</sup> Hubert Fichte, *Ketzerische Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen. Rede in der Frobenius-Gesellschaft, Frankfurt am Main, am 12. Januar 1977*, Hamburg 2001.

ner Ethnopoese bzw. poetischen Anthropologie, die andere Darstellungsformen des Fremden ermöglichen soll als ein wissenschaftlicher Diskurs: eine persönliche, poetische, 'empfindsame', in der das Angerührtsein und das eigene Interesse am 'Exotischen', das persönliche Involviertsein in das Erforschen des Anderen deutlich wird. In seinen Romanen erzählt Fichte u.a. von seinen Reisen nach Südamerika, von der eigenen Pubertät, von den Forschungsprozessen, die immer persönliches Erleben und den persönlichen Kontakt mit den Menschen beinhalten. Zu den Forschungs- und Reiseerzählungen gehören entsprechend seines Postulats sehr persönliche Episoden und Erlebnisse, allem voran seine sexuellen Begegnungen mit Männern der anderen Kulturen. Diese Begegnungen sind für den bisexuellen Fichte ein expliziter Beweggrund für seine Reisen und Auslöser des Interesses am Fremden; sie gehören aber für ihn ebenso zu seiner Forschungsarbeit wie Interviews oder teilnehmende Beobachtung von Riten der synkretistischen afro-amerikanischen Religionen, die ihn faszinieren.

Auch in den Arbeiten Fichtes steht dementsprechend das Problem einer Repräsentation des Fremden, Anderen und des Findens von Darstellungsformen im Mittelpunkt, die sich dem Anderen auf eine andere Weise annähern als der wissenschaftliche Diskurs. Die Repräsentation findet zwar in einem anderen Medium und in anderen kulturellen Kontexten statt, aber es lassen sich interessante Parallelen zwischen Trinhs und Fichtes Verfahrensweisen beobachten, insbesondere wenn sie vor dem Hintergrund des oben ausgeführten Mimesisbegriffes fokussiert werden. Es ist dieser Mimesisbegriff, der von einem Verständnis von Mimesis als realistischer Nachahmung abgegrenzt wurde, der gemeint ist, wenn im folgenden von Mimesis die Rede sein wird.

Röhr spricht der Mimesis im vorplatonischen Sinne einen Status als Erkenntnis zu:

Sie ist *Erkenntnis* jenseits der Subjekt-Objekt-Trennung (und ist insofern rational), als sie versucht, sich in der Sprache und mit der Sprache dem beschriebenen Gegenstand gleichzumachen, die Struktur des Gegenstandes zur eigenen Form der Sprache zu machen, den Rhythmus, die Bewegung 'des Anderen' aufzunehmen.<sup>557</sup>

Was Röhr hier für Fichtes literarische Texte beschreibt, kann mit dem Begriff der Mimesis in ähnlicher Weise für Trinhs Filme geltend gemacht werden. Die beiden Filme REASSEMBLAGE und NAKED SPACES – LIVING IS ROUND lassen sich als Versu-

---

<sup>557</sup> Röhr, *Hubert Fichte, Poetische Erkenntnis* 1985, S. 73.

che charakterisieren, über die Erfahrung des Films als ästhetische Erfahrung eine Form von Wissen zu ermöglichen, die sich vom begrifflichen Wissen unterscheidet, indem eine mimetische Teilhabe ermöglicht wird.

In einem Interview erläutert Trinh, dass REASSEMBLAGE kein bestimmbares Thema, kein Zentrum habe, um das er angeordnet wäre: "In other words, there is no single center in the film – whether it is an event, a representative individual or number of individuals in a community, or a unifying theme and area of interest."<sup>558</sup>

Dies bedeute aber nicht, dass damit beliebig wäre, ob sie ihren Film im Senegal oder z.B. in San Francisco gedreht habe: "This does not mean that the experience of the film is not specific to Senegal. It is *entirely* related to Senegal."<sup>559</sup>

Entscheidend scheint mir, dass hier vom *Erlebnis des Films* die Rede ist. Die Strukturierung des Films, seine Verwendung der filmischen Mittel des Schnitts, der Montage von Bild und Ton, mit denen ein Rhythmus, ein Tempo des Films erzeugt werden, nehmen mimetisch "den Rhythmus, die Bewegung 'des Anderen'" auf.

Ebenso lässt sich für den Film NAKED SPACES ein Erlebnis des Films ausmachen, das als eine Wiederholung des kulturell spezifischen Erlebens von Zeit funktioniert, und insofern auch als rhythmisch charakterisiert werden kann, als es einen sehr langsamen Rhythmus wiedergibt. NAKED SPACES ist mit seinen über zwei Stunden ohne eine durchgängige Narration für einen 'Dokumentarfilm' ungewöhnlich lang. Die Länge des Films findet sich in seinen Einstellungen, in langsamen, kreisförmigen Kameschwenks wieder. Der Film ist also ganz anders angelegt als REASSEMBLAGE, der kurz und schnell geschnitten ist, der ein viel höheres Tempo aufweist. Ebenso aber wie in REASSEMBLAGE wird in NAKED SPACES keine 'Geschichte' erzählt: es ergeben sich nur kleine Teilnarrationen zwischen einzelnen Bildsequenzen, aber es gibt nichts, worauf der Film teleologisch hinführt. NAKED SPACES endet da, wo er begonnen hat: bei einem Fest der Joola im Senegal. Dazwischen passiert sozusagen 'gar nichts'. Trinh bringt in einem Interview selbst die Länge von NAKED SPACES in Verbindung mit dem Zeiterleben, wie sie es in afrikanischen Gesellschaften erfahren hat.

Moviegoers do not mind sitting a couple of hours for a narrative feature. But to go through two hours and fifteen minutes of non-action film with no love story, no violence and 'no sex' (as a viewer reminded me) is a real trial for many and a 'far out', unforgettable experience for others. It was important for me on the one hand, to bring back a notion of time in Africa that never failed to frustrate foreigners eager to consume the culture at a time-is-money pace. (One of them, for

---

<sup>558</sup> Trinh T. Minh-ha, "Film as Translation. A Net with No Fisherman. Interview with Scott McDonald", in: dies., *Framer Framed*, London/New York 1992, S. 111-133, hier: S. 116.

<sup>559</sup> ebd.

example, warned a newcomer: 'You need immense, un-limit-ed patience here! *Nothing is hap-pening!*')<sup>560</sup>

Mimesis als Tanz, musikalisches Ereignis, rhythmisches Erleben: als Teilhabe am Anderen nähert sie sich dem 'Gegenstand' in nicht-begrifflicher Weise und versucht ihn zur Darstellung zu bringen, ohne ihn intelligibel verfügbar zu machen, ohne *über* ihn zu sprechen und ihn sich so anzueignen. Diese Form der Mimesis ist keinesfalls als 'objektiv' zu verstehen. Wenn vom Rhythmus des Gegenstandes die Rede ist, der in der Darstellung aufgenommen wird, ist die persönliche Interpretation und Erfahrung der Filmemacherin darin eingeschlossen. Die Struktur und der Rhythmus des Films bilden ja nicht Wirklichkeit naturgetreu ab, sondern so wie "Wirklichkeitsbeschreibung [...] *immer* Interpretation dieser Wirklichkeit"<sup>561</sup> ist, so ist die filmische Wirklichkeit als ein Zusammentreffen subjektiver Interpretation, medialer Darstellungsweisen und vorfilmischer Realität zu denken, das zudem individuell rezipiert wird. Mimesis meint hier eben keine möglichst 'objektive' Realitätsabbildung, sondern impliziert im Darstellungsprozess eine *ek-stasis*: hier nicht als Selbstverlust in kultischen Tänzen, sondern als Heraustreten aus der Subjekt-Objekt-Dichotomie, als Bewegung in einen Zwischenbereich, als Bewegung auf das Andere zu, in der es nicht vereinnahmt wird. Dieses Heraustreten bewirkt ebenso, vom Anderen berührt werden zu können, indem es die Möglichkeit der Teilhabe eröffnet.

"Das ekstatische Außersichsein, die Erschütterung, das Ergriffensein vom anderen ist auch Voraussetzung ästhetischer Wahrheit"<sup>562</sup>, schreibt Röhr, aber nicht durch eine Identität, wie sie an anderer Stelle irreführend anmerkt, sondern durch die Teilhabe, die den Zwischenbereich zwischen Subjekt und Objekt, Darstellung und Dargestelltem erschließt und die Bewegung auf das Andere zu ebenso wie das Ergriffensein vom Anderen einschließt. Ob eine solche Form der Repräsentation, die sich als Mimesis beschreiben lässt, dem und den Repräsentierten 'gerechter' wird als andere Formen – insbesondere die des wissenschaftlichen Diskurses – ist schwer zu beurteilen. Sie sucht sich jedoch von dem fortzubewegen, was Manthia Diawara in seinem

---

<sup>560</sup> ebd. S. 131.

<sup>561</sup> Röhr, *Hubert Fichte, Poetische Erkenntnis* 1985, S. 84.

<sup>562</sup> ebd. S. 88.

Film über Jean Rouch, *ROUGH IN REVERSE* (USA 1995), sagt: "The advantage of studying a culture is the gain not only in knowledge but also in power."<sup>563</sup>

Auch eine Repräsentation als poetische Mimesis bedeutet natürlich keinen vollständigen Verlust dieser Macht. Es gibt weiterhin jemanden, der filmt und diejenigen, die gefilmt werden, jemanden, der die Macht über die Repräsentation, über die Formen der Darstellung hat. Aber statt der Illusion einer intelligiblen wissenschaftlichen Erfassbarkeit der Wirklichkeit und ihrer Verfügbarkeit qua Intellekt wird eine ästhetische Erfahrung angeboten, die die Sinne ergreift und deren mediale Verfasstheit zugleich immer wieder enthüllt wird. Denn die strukturelle Ähnlichkeit, die in der mimetischen Darstellung hergestellt wird, kann ja nicht als einfach Nachbildung oder Nachahmung verstanden werden. Entscheidend scheint mir zu sein, dass das Erlebnis des Films, von dem weiter oben die Rede war, und damit die Erfahrung der ZuschauerInnen eine ist, die vollständig an die mediale Erfahrung und an den Film als Medium gebunden ist, und dass keine Suggestion einer Transparenz erzeugt wird, die das Medium gleichsam austreichen würde.

In *REASSEMBLAGE* etwa werden gerade im Gegenteil die konstitutiven Elemente des Films von Anfang an als einzelne wahrnehmbar und der Film als mediales Ereignis kenntlich gemacht. Die über das Medium funktionierende ästhetische Erfahrung soll in keinem Moment einen Eindruck von 'Unmittelbarkeit' oder 'Realismus' erzeugen. Damit wird die Rolle, die das Medium bei der Konstruktion der filmischen Wirklichkeit und des Erlebnisses des Films spielt, kontinuierlich enthüllt bzw. in formalistischem Sinne bloßgelegt.

Darüber hinaus wird auch auf der Ebene der mimetischen Darstellung kein Versuch unternommen, den 'Gegenstand' auf eine einzige Weise 'objektiv' zu repräsentieren: *REASSEMBLAGE* und *NAKED SPACES* sind beides Filme, die in westafrikanischen Regionen gedreht wurden; in *NAKED SPACES* werden Ethnien gezeigt, die einige Jahre zuvor schon in *REASSEMBLAGE* gefilmt wurden, dennoch haben beide Filme ganz unterschiedliche Strukturen. Das heißt, dass die schnelle und temporeiche rhythmische Struktur von *REASSEMBLAGE* mit ihren ruckartigen Schnitten und Kamerabewegungen genauso viel oder genauso wenig Gültigkeit für die Repräsentation der Kulturen beanspruchen kann wie die sehr langsame, zeitintensive Struktur von *NAKED SPACES*

---

<sup>563</sup> Zitiert aus dem Film. Der Film des afrikanischen Universitätsprofessors Diawara, der an der Columbia University Film unterrichtet, stellt eine Gegen-Ethnographie dar: Ein Afrikaner ethnographiert den französischen Ethnologen afrikanischer Gesellschaften.



mit den vielen kreisförmigen Kamerabewegungen und dass für keine der mimetischen Strukturen ein 'objektiver' Wert beansprucht wird.

Die mimetische Darstellung ist also eine poetische Annäherung an einen 'Gegenstand' im Medium Film, deren Wahrheit nicht im Maße ihrer 'Objektivität' liegt und deren mediale Konstituiertheit offengelegt wird. Hier ist man seinem 'Gegenstand' möglicherweise sehr nah – im Sinne eines *speaking nearby* – ohne ihn greifbar zu machen oder greifen zu können, auch ohne ihn zu objektivieren.

Die deutliche Verweigerung, den 'Gegenstand' in einem begrifflichen Wissen verfügbar zu machen, ist hier – durch die spezifische Struktur und die Implikationen der Darstellungsweisen – auch mit einer Subversion des Wissens der Buchkultur verbunden, die sich auf Begrifflichkeit, Kausalität und Logik verlässt und deren Mediengebundenheit ein 'unsinnliches' Nachvollziehen über die Visualität, über den Augensinn und damit über den ihm traditionell immer schon als nächstliegend bestimmten Verstand bedeutet. Mit der ästhetischen Erfahrung der Mimesis wird statt dessen eine orale Tradition aufgerufen, die sinnliche Teilhabe impliziert, eine Bewegung des Inneren und eine damit verbundene ethische Dimension.

Inwiefern vor allem über den Einsatz von Ton und Musik Strukturprinzipien der Mündlichkeit in Trinh's Filme eingebaut sind, wurde weiter oben gezeigt. Aber nun lässt sich erkennen, dass auch die mimetische Struktur eine Subversion von Visualität und den daran gebundenen Erkenntniskonzepten darstellt und zugleich signifikant ist für das ethisch-ästhetische Projekt, das Trinh's Filmen eigen ist. So wie in Vertov's Filmen eine Anbindung an kommunistische Grundlagen über mediale Strukturen gewährleistet werden soll, so ist in diesen beiden ersten Filmen Trinh's der Versuch einer mündlich-kommunikativen Unterwanderung des visuellen Mediums Film ein Ansatz, um Probleme, die der Repräsentation fremder Gesellschaften inhärent sind, mittels der komplementären medialen Konstellationen, die hier zusammentreffen, wenn nicht zu lösen so doch zu bearbeiten.

Das Verfahren der Aufnahme von rhythmischen und zeitlichen Strukturen der gefilmten Gesellschaften in die filmische Struktur, und die Umsetzung von angesprochenen Themen wie Licht, Farbe, Zeit oder Raum in filmische Bilder, in den Rhythmus des Films, ist hier mit einer Tradition der Mimesis in Verbindung gebracht worden, deren Medien durch Oralität konstituiert sind. Dies kann auch als ein Verfahren der *Performanz* im Gegensatz zur Repräsentation beschrieben werden, das ebenfalls

eine andere Form von Beteiligung der RezipientInnen impliziert, auf die auch die vorplatonische Mimesis abzielt. Ihre postulierten Effekte auf das Publikum – wie die Bewegung des Inneren und Reinigung der Seele von negativen Erregungen – erreicht die vorplatonische Mimesis nur, weil sie an orale Strukturen gebunden ist und damit eine gemeinschaftliche Teilhabe des Publikums ermöglicht.

Teilhabe hat sich, zusammenhängend mit dem Mimesiskonzept, als ein wichtiger Begriff für die Beschreibung der Repräsentationsstrategien Trinhs erwiesen, der auf die Durchsetzung mit performativen Strukturen hinweist: Die Formen der Unvollständigkeit, des sinnlichen Ansprechens und des Einbezugs des Publikums in den Prozess der Bedeutungsproduktion, die sich beobachten lassen, laden die ZuschauerInnen in einen Zwischenbereich von Visualität und Akustik, Oralität und Literalität, Beobachtung und Teilhabe ein. Die Vermittlung einer an den 'Gegenstand' des Films gebundenen Erfahrung, die als ästhetische Erfahrung des Films an die RezipientInnen weiterzugeben versucht wird, schafft eine Möglichkeit der Teilhabe, mit der auf der einen Seite die Tradition der kulturellen Repräsentation des Fremden im europäischen Schriftmedium und das daran anknüpfende Filmmedium unterlaufen wird. Auf der anderen Seite wird mit der Subversion von Visualität und mit der Anknüpfung an orale mediale Strukturen auch eine Annäherung an die mediale Situation der repräsentierten Kulturen unternommen, die nicht in der selben Weise in einer Tradition der Schriftlichkeit stehen wie europäische, westliche Gesellschaften, sondern eine viel stärkere orale Prägung besitzen.

Damit zeigt sich hier ein Versuch, mit den Problemen der Repräsentation des 'Fremden' umzugehen, der im Schriftmedium in dieser Form nicht möglich wäre und dessen spezifische Struktur an das technisch-apparative Medium Film gebunden ist, mehr noch, dessen Struktur von diesem Medium abhängt: Denn der Film mit seiner Kombination von visueller und auditiver Bedeutungsebene bietet die Chance, als visuelles Medium die Implikationen der Schriftlichkeit zum Einsatz zu bringen und seine Visualität zugleich immer wieder zu unterlaufen.

## Literaturverzeichnis

- Edmund Ballhaus, "Der volkskundliche Film. Ein Beitrag zur Theorie- und Methodendiskussion", in: *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung* 21 (1987).
- Edmund Ballhaus, "Film und Feldforschung. Überlegungen zur Frage der Authentizität im kulturwissenschaftlichen Film", in: ders./Beate Engelbrecht (Hrsg.): *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*, Berlin 1995, S. 13-46.
- Edmund Ballhaus/Beate Engelbrecht (Hrsg.), *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*, Berlin 1995.
- Wolfgang Beilenhoff, "Nachwort", in: *Dziga Vertov. Schriften zum Film*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff, München 1973, S. 138-157.
- Eberhard Berg/Martin Fuchs, "Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation", in: dies., *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M. 1995, S. 11-108.
- Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M. 1995.
- Matthew Bernstein/Gaylyn Studlar (Hrsg.), *Visions of the East. Orientalism in Film*, New Brunswick/New Jersey 1997.
- Christa Blümlinger (Hrsg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien 1990.
- Michael Böhl, *Entwicklung des ethnographischen Films. Die filmische Dokumentation als ethnographisches Forschungs- und universitäres Unterrichtsmittel in Europa*, Göttingen 1985.
- Jean-Paul Bourdieu/Trinh T. Minh-ha, *African Spaces – Designs for Living in Upper Volta*, London/New York 1985.
- Peter Braun, "'...Neither in names nor in frames...' Zum Konzept des Intervalls bei Trinh T. Minh-ha", in: Stefan Rieger/Schamma Schahadat/Manfred Weinberg (Hrsg.), *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*, Tübingen 1999, S. 201-217.
- Christina von Braun, "Ceci n'est pas une femme. Betrachten, Begehren, Berühren – von der Macht des Blicks", in: *Lettre International* 25 (1994), S. 80-84.
- Oksana Bulgakowa, "Vertov und die Erfindung des Films zum zweiten Mal", in: Natascha Drubek-Meyer/Jurij Murašov (Hrsg.), *Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov*, Frankfurt a.M. et al. 2000, S. 103-117.
- Arthur Calder-Marshall, *The Innocent Eye. The Life of Robert Flaherty*, London 1963.
- James Clifford/George E. Marcus (Hrsg.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley et al. 1986.

- James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass./London 1988.
- James Clifford, "Halbe Wahrheiten", in: Gabriele Rippl (Hrsg.), *Unbeschreiblich weiblich. Texte zur feministischen Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1993, S. 104-135.
- James Clifford, "Über ethnographische Autorität", in: Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M. 1995, S. 109-157.
- James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mas./London 1997.
- Peter Ian Crawford/David Turton (Hrsg.), *Film as Ethnography*, Manchester 1992.
- Alfons Michael Dauer, *Zur Syntagmatik des ethnographischen Dokumentationsfilms*, Acta Ethnologica et linguistica Nr. 47, Series Generalis 6, Wien/Föhrenau 1980.
- Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992.
- Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1988.
- Jacques Derrida, "Der Facteur der Wahrheit", in: ders., *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. 2. Lieferung*, Berlin 1987, S. 185-281.
- Leslie Devereaux/Roger Hillmann (Hrsg.), *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, Berkeley et al. 1995.
- Mary Ann Doane, "Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing", in: Elisabeth Weis/John Belton (Hrsg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York 1985, S. 54-62.
- Mary Ann Doane, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", in: Elisabeth Weis/John Belton (Hrsg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York 1985, S. 162-176.
- Natascha Drubek-Meyer/Jurij Murašov, "Zwischen medialem Experiment und *Rhapsody in Red*. (Vorwort)", in: dies. (Hrsg.), *Zwischen Apparatur und Rhapsodie*, Frankfurt a.M. et al. 2000, S. 7-15.
- Natascha Drubek-Meyer/Jurij Murašov (Hrsg.) *Zwischen Apparatur und Rhapsodie*, Frankfurt a.M. et al. 2000.
- Andrea Dworkin/Catherine McKinnon, *Pornography and civil rights*, Minneapolis, MN 1988.
- Mick Eaton, "Chronicle", in: ders. (Hrsg.), *Anthropology, Reality, Cinema. The Films of Jean Rouch*, London 1979, S. 1-34.
- Mick Eaton (Hrsg.), *Anthropology, Reality, Cinema. The Films of Jean Rouch*, London 1979.
- Norbert Elb, *SM-Sexualität und SM-Bewegung. Studie über Sex und Macht*, Dissertation Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a.M. 2003 (unveröffentlichtes Typoskript).

- S.M. Eisenstein/V.I. Pudovkin/G.V. Alexandrov, "A Statement" [1928], in: Elisabeth Weis/John Belton (Hrsg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York 1985, S. 83-85.
- Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology makes its Object*, New York 1983.
- Manfred Faßler, "Telephobien und digitalisierte Fernen. Aspekte elektronischer Abwesenheit", in: Winfried Nöth/Karin Wenz (Hrsg.), *Medientheorie und die digitalen Medien*, Kassel 1998, S. 89-104.
- Jeanne Favret-Saada, *Die Wörter, der Zauber, der Tod. Der Hexenglaube im Hainland von Westfrankreich*, Frankfurt a.M. 1979.
- Hubert Fichte, *Ketzerische Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen. Rede in der Frobenius-Gesellschaft, Frankfurt am Main, am 12. Januar 1977*, Hamburg 2001.
- Raymond Firth, "Bronislaw Malinowski", in: Bronislaw Malinowski, *Schriften zur Anthropologie*, hrsg. von Fritz Kramer, Frankfurt a.M. 1986, S. 227-265.
- Lucy Fischer, "Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye", in: Elisabeth Weis/John Belton (Hrsg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York 1985.
- Lucy Fischer, "Restoring Enthusiasm: Excerpts from an Interview with Peter Kubelka", in: Elisabeth Weis/John Belton (Hrsg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York 1985, S. 262-264.
- Karen A. Foss/Sonja K. Foss/Cindy L. Griffin, *Feminist Rhetorical Theories*, Thousand Oaks/London/Neu Delhi 1999.
- Gwendolyn Audrey Foster, *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora. Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*, Carbondale/Edwardsville 1997.
- Gwendolyn Audrey Foster, *Captive Bodies. Postcolonial Subjectivity in Cinema*, New York 1999.
- Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 1976.
- Margarete Friedrich et al. (Hrsg.), *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, München 1984.
- Jane M. Gaines/Michael Renov (Hrsg.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis/London 1999.
- Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M. 1995.
- Faye Ginsburg, "The Parallax Effect: The Impact of Indigenous Media on Ethnographic Film", in: Jane M. Gaines/Michael Renov (Hrsg.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis/London 1999, S. 156-175.
- René Girard, "Die Einheit von Ethik und Ästhetik im Ritual", in: Christoph Wulff/Dietmar Kamper/Hans-Ulrich Gumbrecht (Hrsg.), *Ethik der Ästhetik*, Berlin 1994, S. 69-74.

- Katherine Gracki, "True Lies: Staging the Ethnographic Interview in Trinh T. Minh-ha's SURNAME VIET GIVEN NAME NAM (1989)", in: *Pacific Coast Philology. Journal of the Pacific Ancient and Modern Language Association* 36 (2001), S. 48-63.
- Anna Grimshaw, *The Ethnographic Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge 2001.
- Susan Gubar, "Representing Pornography. Feminism, Criticism, and Depictions of Female Violation", in: dies./Joan Hoff, *For Adult Users Only. The Dilemma of Violent Pornography*, Bloomington/Indianapolis 1989.
- Susan Gubar/Joan Hoff, *For Adult Users Only. The Dilemma of Violent Pornography*, Bloomington/Indianapolis 1989.
- Marie-Hélène Gutberlet/Hans-Peter Metzler (Hrsg.), *Afrikanisches Kino*, Bad Honnef 1997.
- Marcus Hahn/Susanne Klöpping/Holger Kube Ventura (Hrsg.), *Theorie – Politik. Selbstreflexion und Politisierung kulturwissenschaftlicher Theorien*, Tübingen 2002, S. 57-68.
- Stuart Hall, "Encoding/Decoding", in: ders. et al. (Hrsg.), *Culture, Media, Language*, London/New York 2002, S. 128-139.
- Stuart Hall et al. (Hrsg.), *Culture, Media, Language*, London/New York 2002.
- Christian Hansen/Catherine Needham/Bill Nichols, "Skin Flicks: Pornography, Ethnography and the Discourse of Power", in: *Discourse. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 11/2 (1989), S. 65-79.
- Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978.
- Martin Heidegger, *Zur Seinsfrage*, Frankfurt a.M. 1959.
- Eric A. Havelock, *Prefac to Plato*, Oxford 1963.
- Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven 1986.
- Karl G. Heider, *Ethnographic Film*, Austin/London 1976.
- Linda Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg 2001.
- Christine Hine, *Virtual Ethnography*, London 2000.
- Eva Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim/Zürich/New York 1988.
- Eva Hohenberger, "Interview mit Trinh T. Minh-ha", in: *Frauen und Film*, Heft 60, Oktober 1997.
- Eva Hohenberger, "Dokumentarfilmtheorie", in: dies. (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 8-34.
- Eva Hohenberger (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998.

- Christopher Horrocks, *Marshall McLuhan and Virtuality*, Cambridge 2000.
- [http://www.123recht.net/article.asp?a=833&f=ratgeber\\_verwaltungsrecht\\_pornografie](http://www.123recht.net/article.asp?a=833&f=ratgeber_verwaltungsrecht_pornografie)
- [http://www.123recht.net/article.asp?a=833&f=ratgeber\\_verwaltungsrecht\\_pornografiestreit&p=2](http://www.123recht.net/article.asp?a=833&f=ratgeber_verwaltungsrecht_pornografiestreit&p=2)
- Rolf Husmann (Hrsg.), *Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde*, Emsdetten 1987.
- Dell Hymes, *Reinventing Anthropology*, New York 1974.
- Luce Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1980.
- Reinhard Kapfer/Werner Petermann/Rüdiger Thoms (Hrsg.), *Jäger und Gejagte. John Marshall und seine Filme*, München 1991.
- E. Ann Kaplan, "'Speaking Nearby': Trinh T. Minh-ha's REASSEMBLAGE and SHOOT FOR THE CONTENTS", in: dies., *Looking for the Other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, London/New York 1997, S. 195-217.
- E. Ann Kaplan, *Looking for the Other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, London/New York 1997.
- Barbara Keifenheim, "Auf der Suche nach dem ethnologischen Film...Versuch einer Standortbestimmung", in: Edmund Ballhaus/Beate Engelbrecht (Hrsg.), *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*, Berlin 1995, S. 47-60.
- Derrick de Kerckhove, *Schriftgeburten: vom Alphabet zum Computer*, München 1995.
- Susanne Klöpping, *Verstehen von 'Fremdheit'. Sprachphilosophische Annäherungen an ein praktisches Problem*, Bielefeld 1998 (unveröffentlichte Magisterarbeit).
- Susanne Klöpping, "Diskursive Löcher: Zum Verhältnis von Frauen, Sprache und feministischer Praxis am Beispiel von Filmen Trinh T. Minh-has", in: Marcus Hahn/Susanne Klöpping/Holger Kube Ventura (Hrsg.), *Theorie – Politik. Selbstreflexion und Politisierung kulturwissenschaftlicher Theorien*, Tübingen 2002, S. 57-68.
- Karl-Heinz Kohl, *Exotik als Beruf. Zum Begriff der ethnographischen Erfahrung bei B. Malinowski, E.E. Evans-Pritchard und C. Lévi-Strauss*, Wiesbaden 1979.
- Karl-Heinz Kohl, *Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung*, München 1993.
- Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954.
- Hans-Joachim Koloß, "Der ethnologische Film als Forschungsmittel und Dokumentationsmethode", in: *Tribus* 22 (1973), S. 23-48.
- Thierry Kuntzel, "Sight, Insight, and Power: Allegory of a Cave", in: *Camera Obscura* 6 (1980), S. 91-110.
- Thierry Kuntzel, "The Film-Work, 2", in: *Camera Obscura* 5 (1980), S. 7-72.

- Roy Levin, *Documentary Explorations. 15 Interviews with filmmakers*, New York 1971.
- Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris 1955.
- Claude Lévi-Strauss, *Das Rohe und das Gekochte*, Mythologica I, Frankfurt a.M. 1971.
- Claude Lévi-Strauss, *"Primitive" und "Zivilisierte"*, Zürich 1972.
- Claude Lévi-Strauss, *Mythos und Bedeutung*, Frankfurt a.M.
- Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, Frankfurt a.M. 1998.
- Barbara Lüem/Michele Galizia, "Versuch einer Typologisierung des Ethno-Films", in: Rolf Husmann (Hrsg.), *Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde*, Emsdetten 1987, S. 23-36.
- David MacDougall, "Der ethnographische Film als Forschungsmittel. Interview" in: Margarete Friedrich et al. (Hrsg.), *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, München 1984, S. 109-119.
- David MacDougall, "Ein nichtprivilegiertes Kamerastil", in: Margarete Friedrich et al. (Hrsg.), *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, München 1984, S. 73-83.
- David MacDougall, "Beyond Observational Cinema" [1973], in: ders., *Transcultural Cinema*, ed. by Lucien Taylor, Princeton, N.J. 1998, S. 125-139.
- David MacDougall, "Unprivileged Camera Style" [1982], in: ders., *Transcultural Cinema*, ed. by Lucien Taylor, Princeton, N.J. 1998, S. 199-208.
- David MacDougall, "Subtitling Ethnographic Films" [1995], in: ders. *Transcultural Cinema*, ed. by Lucien Taylor, Princeton, N.J. 1998 S. 165-177.
- David MacDougall, *Transcultural Cinema*, ed. by Lucien Taylor, Princeton, N.J. 1998.
- David MacDougall, "The Subjective Voice in Ethnographic Film", in: Leslie Devereaux/Roger Hillmann (Hrsg.), *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, Berkeley et al. 1995.
- Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, London/New York 1960 [1922].
- Bronislaw Malinowski, *Argonauten des westlichen Pazifik*, hrsg. von Fritz Kramer, Frankfurt a.M. 1979.
- Bronislaw Malinowski, *Ein Tagebuch im strikten Sinn des Wortes: Neuguinea 1914-1918*, hrsg. v. Fritz Kramer, Frankfurt a.M. 1985.
- Bronislaw Malinowski, *Schriften zur Anthropologie*, hrsg. von Fritz Kramer, Frankfurt a.M. 1986.
- George E. Marcus, "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage", in: Leslie Devereaux/Roger Hillmann (Hrsg.), *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, Berkeley et al. 1995.



- George E. Marcus, *Critical Anthropology Now: Unexpected Contexts, Shifting Constituencies, Changing Agendas*, Santa Fé 1999.
- John Marshall, "THE HUNTERS: Entstehung und Kritik", in: Reinhard Kapfer/Werner Petermann/Rüdiger Thoms (Hrsg.), *Jäger und Gejagte. John Marshall und seine Filme*, München 1991, S. 118-122.
- Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York/Toronto/London 1964.
- Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf/Wien 1968.
- Marshall McLuhan, "Acoustic Space. With Edmund Carpenter", in: Michael A. Moos (Hrsg.), *Media Research. Technology, Art, Communication*, Amsterdam 1997, S. 39-44.
- Marshall McLuhan., "The Hot and Cool Interview, with Gerald Emanuel Stearn", in: Michael A. Moos *Media Research. Technology, Art, Communication*, Amsterdam 1997, S. 45-78.
- Wilton Martinez, "Who constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship", in: Peter Ian Crawford/David Turton (Hrsg.), *Film as Ethnography*, Manchester 1992, S. 131-161.
- James Monaco, *Film verstehen*, Reinbek bei Hamburg 1980.
- Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: dies., *Visual and other pleasures*, Bloomington/Indianapolis 1989, S. 14-26.
- Laura Mulvey, *Visual and other pleasures*, Bloomington/Indianapolis 1989.
- Verena Mund, "Die Enden der Wurst", in: Hahn/Klöpping/Kube Ventura (Hrsg.), *Theorie – Politik. Selbstreflexion und Politisierung kulturwissenschaftlicher Theorien*, Tübingen 2002, S. 187-197.
- Winfried Nöth/Karin Wenz (Hrsg.), *Medientheorie und die digitalen Medien*, Kassel 1998.
- Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York 1982.
- Sam Pack, *Beauty and the Beast: Imaging the 'Primitive' in Ethnographic Film and Indigenous Media*, Unveröffentlichtes Manuskript 1997.
- Werner Petermann, "Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick", in: Margarete Friedrich et al. (Hrsg.), *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, München 1984, S. 17-53.
- Werner Petermann, "Einstellungswechsel. Überlegungen zu einigen Grundfragen des ethnographischen Films", in: *Trickster 16: Flahertys Erben. Die Stunde der Ethnofilmer* (1988), S. 74-83.
- Werner Petermann, "Der entwicklungsbezogene Film oder die Mär vom Frosch der kein Prinz werden konnte", in: *Trickster 18* (1990).
- Jim Pines/Paul Willemsen (Hrsg.), *Questions of Third Cinema*, London 1989.
- Platon, *Der Staat. Siebentes Buch*, Hamburg 1961.
- V. I. Pudovkin, "Asynchronism as a Principle of Sound Film", in: Elisabeth

- Weis/John Belton (Hrsg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York 1985, S. 86-91.
- Stefan Rieger/Schamma Schahadat/Manfred Weinberg (Hrsg.), *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*, Tübingen 1999.
- Gabriele Rippl (Hrsg.), *Unbeschreiblich Weiblich. Texte zur feministischen Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1993.
- Graham Roberts, *The Man with the Movie Camera*, London/New York 2000.
- Jack R. Rollwagen (Hrsg.), *Anthropological Filmmaking*, Chur et al. 1988.
- D.N. Rodowick, "The Figure and the Text", in: *Diacritics* spring 1985, S. 34-50.
- Sabine Röhr, *Hubert Fichte, Poetische Erkenntnis: Montage, Synkretismus, Mimesis*, Göttingen 1985.
- Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Durham, N.C. 1996.
- "Jean Rouch im Interview mit Roy Levin", in: Roy Levin, *Documentary Explorations. 15 Interviews with filmmakers*, New York 1971.
- Jean Rouch, "Die Kamera und der Mensch", in: Heike Behrend-Engelhardt (Hrsg.), *Kinemathek 56: Jean Rouch (1978)*, S. 2-22.
- Jay Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, Chicago/London 2000.
- Catherine Russel, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham/London 1999.
- Sue Scheibler, "When I Am Silent, It Projects", in: *The USC Spectator* 7/2 (1987), S. 12-14.
- Dietrich Scheunemann, "'Collecting Shells' in the Age of Technological Reproduction: On Storytelling, Writing and the Film", in: ders. (Hrsg.), *Orality, Literacy and Modern Media*, Columbia 1996, S. 79-94.
- Dietrich Scheunemann (Hrsg.), *Orality, Literacy and Modern Media*, Columbia 1996.
- Hans-Ulrich Schlumpf, "Von sprechenden Menschen und Talking Heads", in: Edmund Ballhaus/Beate Engelbrecht (Hrsg.), *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*, Berlin 1995, S. 105-120.
- David Scott, "Locating the Anthropological Subject: Postcolonial Anthropologists in Other Places", in: *Inscriptions* 5 (1989), S. 75-85.
- Ousmane Sembène, "'Du schaust uns an, als wären wir Insekten'". Eine historische Gegenüberstellung zwischen Jean Rouch und Ousmane Sembène im Jahr 1965", in: Marie-Hélène Gutberlet/Hans-Peter Metzler (Hrsg.), *Afrikanisches Kino*, Bad Honnef 1997, S. 29-32.
- Ella Shohat/Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London/New York 1994.

- Ella Shohat, "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema", in: Matthew Bernstein/Gaylyn Studlar (Hrsg.), *Visions of the East. Orientalism in Film*, New Brunswick/New Jersey 1997, 19-65.
- Viktor Šklovskij, "Die Kunst als Verfahren", in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Band I, München 1969, S. 3-36.
- Susan Sontag, "The Anthropologist As Hero", in: E. Nelson Hayes/Tanya Hayes (Hrsg.), *Claude Lévi-Strauss: The Anthropologist As Hero*, Cambridge, Mass./London 1970, S. 184-196.
- Robert Stam/Toby Miller (Hrsg.), *Film and Theory. An Anthology*, Malden, Mass./Oxford 2000.
- George W. Stocking Jr., "The Ethnographer's Magic. Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski", in: ders. (Hrsg.), *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*, Madison 1983, S. 70-120.
- George W. Stocking Jr., (Hrsg.), *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*, Madison 1983.
- Paul Stoller, *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago/London 1999.
- Ivo Strecker, "Deixis und die nichtprivilegierte Kamera" in: Rolf Husman (Hrsg.), *Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde*, Emsdetten 1987.
- Ivo Strecker, "Ton, Film und polyphone Ethnographie", in: Ballhaus/Engelbrecht (Hrsg.), *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*, Berlin 1995, S. 81-104.
- Jurij Striedter (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Band I, München 1969.
- Martin Taureg, "Wissenschaftlicher Film und Ethnologie. Die Entwicklung von Standards", in: *Zelluloid* 16 (1983).
- Martin Taureg, "Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film", in: Christa Blümlinger (Hrsg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien 1990.
- Clyde Taylor, "Black Cinema in the Post-Aesthetic Era", in: Jim Pines/Paul Willemsen (Hrsg.), *Questions of Third Cinema*, London 1989, S. 90-110.
- Dennis Tedlock, "Fragen zur dialogischen Anthropologie", in: Eberhard Berg/Martin Fuchs, *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M. 1995, S. 269-287.
- Trinh T. Minh-ha, *Un art sans oeuvre*, Troy, Mich. 1981.
- Trinh T. Minh-ha, *En miniscule*, Paris 1987.
- Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington/Indianapolis 1989.
- Trinh T. Minh-ha, "A Minute too long", in: *When the Moon Waxes Red*, London/New York 1991, S. 107-116.

- Trinh T. Minh-ha, "All-owning Spectatorship", in: dies., *When the Moon waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*, London/New York 1991, S. 81-105.
- Trinh T. Minh-ha, "Outside In Inside Out", in: dies., *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*, New York/London 1991, S. 65-78.
- Trinh T. Minh-ha, "The Totalizing Quest of Meaning", in: dies., *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*, London/New York 1991, S. 29-50.
- Trinh T. Minh-ha, "The World as Foreign Land", in: dies., *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*, New York/London 1991, S. 185-199.
- Trinh T. Minh-ha, *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*, London/New York 1991.
- Trinh T. Minh-ha, "Film as Translation. A Net With No Fisherman: Interview with Scott MacDonald", in: dies., *Framer Framed*, London/New York 1992, S. 111-133.
- Trinh T. Minh-ha, "From a Hybrid Place. Interview with Judith Mayne", in: dies., *Framer Framed*, London/New York 1992, S. 137-148.
- Trinh T. Minh-ha, "Naked Spaces – Living is Round. Filmsript", in: dies., *Framer Framed*, London/New York 1992, S. 3-45.
- Trinh T. Minh-ha, "Professional Censorship. Interview with Rob Stephenson", in: dies., *Framer Framed*, London/New York 1992, S. 213-221.
- Trinh T. Minh-ha, "Questioning Truth and Fact. Interview with Harriet Hirshorn", in: dies., *Framer Framed*, London/New York 1992, S. 181-187.
- Trinh T. Minh-ha, "REASSEMBLAGE. Filmscript", in: dies., *Framer Framed*, London/New York 1992, S. 95-105.
- Trinh T. Minh-ha, "SURNAME VIET GIVEN NAME NAM. Filmscript", in: dies., *Framer Framed*, London/New York 1992, S. 49-91.
- Trinh T. Minh-ha, "When I Project It Is Silent", in: dies., *Framer Framed*, London/New York 1992, S. 225-240.
- Trinh T. Minh-ha, *Framer Framed*, London/New York 1992.
- Trinh T. Minh-ha, "Strategies of Displacement for Women, Natives and Their Others: Intra-views with Trinh T. Minh-ha", in: *Women's Studies Journal* 1 (1994), S. 5-25.
- "Trinh T. Minh-ha/ REASSEMBLAGE (1982)/August 16, 1983", in: *Wide Angle: The Flaherty*, Vol 17, No.s 1-4 (1995), S. 108-114.
- Trinh T. Minh-ha, "An Acoustic Journey", in: John C. Welchman (Hrsg.), *Rethinking Borders*, Minneapolis 1996, S. 1-17.
- Trinh T. Minh-ha, "Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung", in: Eva Hohenberger (Hrsg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 304-326.

- Trinh T. Minh-ha, "Beware of Wolf Intervals", in: dies., *Cinema Interval*, New York/London 1999, S. xi-xiv, hier: S. xii.
- Trinh T. Minh-ha, "Jumping into the Void. Interview with Bérénice Reynaud", in: dies., *Cinema Interval*, London/New York 1999, S. 51-73.
- Trinh T. Minh-ha, "Speaking nearby. Interview with Nancy Chen", in: dies., *Cinema Interval*, London/New York 1999, S. 209-225.
- Trinh T. Minh-ha, *Cinema Interval*, London/New York 1999.
- Trinh T. Minh-ha, "Trinh T. Minh-ha's Films Featured at Documenta. An interview with Trinh T. Minh-ha and Genevieve Shiffrar", in: College News, <http://ls.berkeley.edu/new/02/trinh.html>, June 26, 2002.
- Dziga Vertov, *Dziga Vertov. Schriften zum Film*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff, München 1973.
- Dziga Vertov, "Wir. Variante eines Manifests" [1922], in: Eva Hohenberger, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 70-73.
- Dziga Vertov, "Kinoki – Umsturz" [1923], in: Eva Hohenberger, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 74-86.
- Dziga Vertov, "Vorläufige Instruktion an die Zirkel des 'Kinoglaz'" [1926], in: Eva Hohenberger, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 87-99.
- Dziga Vertov, "Vom 'Kinoglaz' zum 'Radioglaz'" [1929], in: Eva Hohenberger, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 94-99.
- Elisabeth Weis/John Belton (Hrsg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York 1985.
- Dziga Wertow, *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*, übersetzt von Marc Wicclair, nach: Typoskript.
- Sol Worth/John Adair, *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Bloomington/London 1972.
- Sol Worth, "A Semiotic of Ethnographic Film", in: ders., *Studying Visual Communication*, ed. by Larry Gross, Philadelphia 1981, S. 74-84.
- Sol Worth, "Toward an Anthropological Politics of Symbolic Forms", in: ders., *Studying Visual Communication*, ed. by Larry Gross, Philadelphia 1981, S. 85-107.
- Sol Worth, *Studying Visual Communication*, ed. by Larry Gross, Philadelphia 1981.
- Christoph Wulff/Dietmar Kamper/Hans-Ulrich Gumbrecht (Hrsg.), *Ethik der Ästhetik*, Berlin 1994.
- Hans J. Wulff, "Rezeption ethnographischer Filme. Bemerkungen zu einer Terra Incognita", in: Edmund Ballhaus/Renate Engelbrecht (Hrsg.), *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*, Berlin 1995, S. 269-288.

Slavoj Žižek, "Looking awry", in: Robert Stam/Toby Miller (Hrsg.), *Film and Theory. An Anthology*, Malden, Mass./Oxford 2000, S. 524-538.

## Verzeichnis der angeführten Filme

AN ARGUMENT ABOUT A MARRIAGE

USA 1969; Regie: John Marshall

BIRTH OF A NATION

USA 1915; Regie: D.W. Griffith

BITTER MELONS

USA 1971; Regie: John Marshall

CHRONIQUE D'UN ETE

F 1961; Regie: Jean Rouch/Edgar Morin

DOGON (WESTSUDAN, MITTLERER NIGER) HERSTELLEN EINES SEILES

D 1967; EC Katalog E 1222

DOON SCHOOL CHRONICLES

Australien/Indien 2000; Regie: David MacDougall

DREI LIEDER ÜBER LENIN

S.U. 1934; Regie: Dziga Vertov

ENTHUSIASMUS

S.U. 1930; Regie: Dziga Vertov

FOREST OF BLISS

USA 1985; Regie: Robert Gardner

THE FOURTH DIMENSION

Japan/USA 2001; Regie: Trinh T. Minh-ha

GRASS

USA 1925; Regie: Ernest Schoedsack/Merian Cooper

THE HUNTERS

USA 1957; Regie: John Marshall

JAGUAR

F 1967; Regie: Jean Rouch

KING KONG

USA 1933; Regie: Ernest Schoedsack/Merian Cooper

!KUNG SAN: RESETTLEMENT

USA 1988; Regie: John Marshall

LES MAÎTRES FOUS  
F 1957; Regie: Jean Rouch

DER MANN MIT DER FILMKAMERA  
S.U. 1929; Regie: Dziga Vertov

MAN OF ARAN  
GB 1934; Regie: Robert Flaherty

MOANA  
USA 1926; Regie: Robert Flaherty

MOI, UN NOIR  
F 1958; Regie: Jean Rouch

NANOOK OF THE NORTH  
USA 1932; Regie: Robert Flaherty

N!AI, THE STORY OF A !KUNG WOMAN  
USA 1980; Regie: John Marshall

NAKED SPACES – LIVING IS ROUND  
West-Afrika 1985; Regie: Trinh T. Minh-ha

NAUA HUNI – INDIANERBLICK AUF DIE ANDERE WELT  
BRD/F 1984; Regie: Barbara Keifenheim

PETIT A PETIT  
F 1970; Regie: Jean Rouch

REASSEMBLAGE  
Senegal 1982; Regie: Trinh T. Minh-ha

RITUALE DER DOGON  
F/Mali 1966-73; Regie: Jean Rouch/Germaine Dieterlen

ROUCH IN REVERSE  
USA/F 1995; Regie: Manthia Diawara

SHOOT FOR THE CONTENTS  
China/USA 1991; Regie: Trinh T. Minh-ha

SURNAME VIET GIVEN NAME NAM  
USA 1989; Regie: Trinh T. Minh-ha

A TALE OF LOVE  
USA 1996; Regie: TRinh T. Minh-ha

TO LIVE WITH HERDS  
Australien 1972; Regie: David und Judith MacDougall



TOUROU ET BITI  
F 1971; Regie: Jean Rouch

TURKANA TRILOGIE  
Australien 1973-81; Regie: David und Judith MacDougall:  
LORANGS WAY  
THE WEDDING CAMELS  
A WIFE AMONG WIVES

WIEGENLIED  
S.U. 1937; Regie: Dziga Vertov

YEELLEN  
Mali 1987; Regie: Souleymane Cissé

## Einstellungsprotokolle

### Glossar

DET: Detailaufnahme	VG: Vordergrund
G: Großaufnahme	MG: Mittelgrund
N: Nahaufnahme	HG: Hintergrund
HN: Halbnahaufnahme	E: Einstellung
HT: Halbtotale	
T: Totale	
PAN: Panoramaaufnahme	

### Ausschnitte aus REASSEMBLAGE

#### Ausschnitt 1: 00:00:00 – 00:01:14

<b>Zeit</b>	<b>E-Dauer</b>	<b>Bildinhalt</b>	<b>E-Größe</b>	<b>Kameraperspektive /-bewegung</b>	<b>Ton</b>	<b>Kommentar/Schrift</b>
00:00:00	9	Schrifteinblendung	–	–	–	Reassemblage/From the Firelight to the Screen
00:00:09 minh-ha	8	Schrifteinblendung	–	–	–	a film by Trinh T.
00:00:17	3	Schrifteinblendung unten Mitte	–	–	Trommelmusik und Stimmen, die durchein- anderrufen	Senegal 1981
00:00:20	40	Schwarzbild	–	–	Trommelmusik und Stimmen	–

00:01:00	3	Mann sitzt am Boden und bearbeitet etwas	HN	leichte Aufsicht von der Seite	–	–
00:01:03	5	Nur Bauch und Oberarme ohne den Kopf des Mannes von der Seite; Bauchmuskeln bewegen sich mit der Bewegung der Hände und Arme	G	Normalsicht von der Seite	–	–
00:01:08	6	Hände mit einem Messer streichen über Holz	G	leichte Aufsicht	–	–

Ausschnitt 2: 00:01:14 – 00:01:39

<b>Zeit</b>	<b>E-Dauer</b>	<b>Bildinhalt</b>	<b>E-Größe</b>	<b>Kameraperspektive /-bewegung</b>	<b>Ton</b>	<b>Kommentar/Schrift</b>
00:01:14	2	Kind fasst sich in die Haare und sagt etwas; schaut nach links aus dem Bild	HN	Normalsicht von vorne	–	–
00:01:16	1	sitzender Mann, der Holz bearbeitet, macht schnelle Bewegung mit großem Messer über Holz	HN	leichte Aufsicht von der Seite	–	–
00:01:17	1	gleicher Bildinhalt wie Einstellung zuvor	HN	leichte Aufsicht von der Seite	–	–
00:01:18	1	Kind; schaut nach links aus dem Bild	HN	Normalsicht von vorne	–	–
00:01:19	1	Ein alter Mann, sitzend, schaut nach rechts aus dem Bild, dann nach unten	HN	Normalsicht von vorne	–	–
00:01:20	2	Alter Mann, diesmal mit Pfeife im Mund und Messer in der Hand; Gesicht oberhalb des Mundes nicht im Bild	HN	leichte Aufsicht von vorne	–	–

00:01:22	3	Alter Mann mit Pfeife im Profil; schaut nach links	N	Normalsicht	–	Scarcely twenty years were enough to make
00:01:25	3	Überblendung: Feuer im Busch	HT	Normalsicht	–	two billion people define themselves
00:01:28	3	Weg, den eine Frau entlanggeht sie trägt etwas auf dem Kopf, entfernt sich von der Kamera	T	Normalsicht	–	as underdeveloped
00:01:31	1	Weg in entgegengesetzter Richtung; vier Kinder laufen umher	T	Normalsicht	–	–
00:01:32	2	Weg im Gegenschuss zur vorherigen Einstellung; zwei Kinder laufen auf die Kamera zu	T	Normalsicht	–	I do not intend to speak about
00:01:34	1	Weg abermals im Gegenschuss; vier Kinder laufen auf die Kamera zu	T	Normalsicht	–	just speak nearby
00:01:35	4	Weg im Gegenschuss; Frau geht auf Kamera zu, trägt etwas auf dem Kopf	T	Normalsicht	Trommelmusik	–

Ausschnitt 3: 00:18:09 – 00:18:34

<b>Zeit</b>	<b>E-Dauer</b>	<b>Bildinhalt</b>	<b>E-Größe</b>	<b>Kameraperspektive /-bewegung</b>	<b>Ton</b>	<b>Kommentar/Schrift</b>
00:18:09	1	Frau mit nacktem Oberkörper, sitzend; sie bearbeitet mit Füßen etwas in zwei Kalebassen	HT	Normalsicht von vorne	–	nudity

00:18:10	1	Frau vor Strohütte im HG; im Profil rechts von Bildmitte; Blick nach links	N	leichte Untersicht von der Seite	–	does not reveal
00:18:11	2	die gleiche Frau; Gesicht im Profil; sie bewegt ihren Kopf, Blick nach links	G	Normalsicht von der Seite	–	the hidden
00:18:13	4	eine nackte weibliche Brust	DET	Normalsicht	–	it is its absence
00:18:17	2	eine andere Frau mit Kind auf dem Arm vom Kopf bis Schultern; rechts von Bildmitte; dreht ihren Kopf zur Kamera	N	leichte Untersicht von vorne	–	–
00:18:19	2	die gleiche Frau aus voriger Einstellung; Blick direkt in die Kamera	N	leichte Untersicht von vorne	–	–
00:18:21	4	eine andere Frau mit bloßem Oberkörper und mit Kind auf dem Arm; rechts von Bildmitte; sie zieht an einem Seil etwas hoch; Kopf und Beine sind außerhalb des Bildes	HT	Normalsicht von vorne	–	A man attending a slide show on Africa turns
00:18:25	4	weitere Frau mit bloßem Oberkörper; links von Bildmitte auch sie zieht etwas an einem Seil hoch	T	Normalsicht von vorne	–	to his wife and says with guilt in his voice:
00:18:29	3	Frau aus der 1. Einstellung dieses Ausschnitts; sie sitzt, schaut nach unten auf etwas, was sie mit den Händen macht	N	leichte Aufsicht von vorne	–	'I have seen some pornography tonight'
00:18:32	2	die Brüste und Schultern der Frau aus Einstellung zuvor; Tuch um Hals und Brüste wird bewegt	DET	leichte Aufsicht von vorne	–	–

## Ausschnitte aus NAKED SPACES – LIVING IS ROUND

Ausschnitt 1: 00:00:00 – 00:01:21

Zeit	E-Dauer	Bildinhalt	E-Größe	Kameraperspektive /-bewegung	Ton	Kommentar/Schrift
00:00:00	2	geschmückte Männer in fahlem Licht; in Reihe aufgestellt, nach links gewendet	HT	Normalsicht	Geräusch eines Instruments	–
00:00:02	10	Schrifteinblendung, weiß auf schwarzem Hintergrund	–	–	weiter Geräusch Instrument; dazu Trommeln, Rufen, Klatschen	Naked Spaces – Living is Round/ Directed, photographed, music recorded Trinh T. Minh-ha
00:00:12	4	geschmückte Männer gehen nach links	HT	Normalsicht	Geräusch Instrument	–
00:00:16	8	Schrifteinblendung	–	–	Geräusch Instrument	Editing/ Trinh T. Minh-ha Assistant/ Jean-Paul Bourdier; im Abblenden Kommentar: <b>People of the Earth</b>
00:00:24	12	Männer gehen von rechts nach links, jetzt im Tageslicht	HT	Normalsicht	nach 6 Sek.: Trommeln, rhythmisches Stampfen, Gesang	nach 6 Sek.: Schrifteinblendung unten rechts: SENEGAL Joola
00:00:36	7	geschmückte Männer in einer Reihe; sie stampfen mit langen Holzstäben auf den Boden; im HG Hütte mit Strohdach	HT	Normalsicht	Stampfen von Holzstäben; nicht synchron mit Bild; Gesang	–
00:00:43	26	Gruppe geschmückter Männer bewegt sich tanzend vorwärts und rückwärts; sie schlagen auf Holzstäbe und singen; im VG mittanzende Frauen; die Frauen sind nicht geschmückt	HT	Normalsicht; Kamera schwenkt leicht nach links, dann leicht nach rechts	Stampfen von Holzstäben, Trommeln, Gesang; nach 22 Sek. bricht Ton ab	nach 22 Sek.: not descriptive, not informative, not interesting

00:01:19	2	Blick aus einem dunklen Innenraum auf helle Türöffnung, vor der jemand sitzt	HT	Normalsicht	–	–
----------	---	--	----	-------------	---	---

Ausschnitt 2: 00:02:08 – 00:02:38

<b>Zeit</b>	<b>E-Dauer</b>	<b>Bildinhalt</b>	<b>E-Größe</b>	<b>Kameraperspektive /-bewegung</b>	<b>Ton</b>	<b>Kommentar/Schrift</b>
00:02:08	7	ein Dorfplatz, auf dem Gruppe von Menschen tanzt, in der Mitte werden Trommeln gespielt; Tänzer bewegen sich im Kreis	T	Aufsicht	Trommeln und Gesang	–
00:02:15	2	Gruppe von geschmückten und nicht geschmückten Menschen bewegen sich auf Kamera zu	HT	Aufsicht; frontal	Trommeln und Gesang	–
00:02:17	4	geschmückte Männer gehen von links nach rechts	HT	Normalsicht; Schwenk nach rechts, der schneller ist als Bewegung der Menschen	Trommeln und Gesang	–
00:02:21	6	Dorfplatz aus 1. Einstellung der Sequenz, andere Perspektive; Menschen tanzen und bewegen sich im Kreis	T	Aufsicht	Trommeln und Gesang	--
00:02:27	1	Frauen gehen von links nach rechts, im HG sitzen Menschen	HT	Normalsicht	Trommeln und Gesang	–
00:02:28	1	Trommelspieler; Getümmel von Menschen um sie herum; Bewegung von links nach rechts	HT	leichte Aufsicht	Trommeln und Gesang	–

00:02:29	6	Trommelspieler; Menschengetümmel: Bewegung von rechts nach links	HT	leichte Aufsicht	Trommeln und Gesang	–
00:02:31	4	Trommelspieler; Menschengetümmel	HT	leichte Aufsicht; Schwenk nach links	Trommeln und Gesang; nach 1 Sek. setzt Ton aus	–
00:02:35	2	geschmückte Tänzer, die sich von Kamera weg bewegen	HT	leichte Aufsicht	Ton setzt wieder ein: Trommeln und Gesang	–
00:02:37	1	Tänzer	HT	leichte Aufsicht	Trommeln und Gesang	–

Ausschnitt 3: 00:03:53 – 00:04:23

<b>Zeit</b>	<b>E-Dauer</b>	<b>Bildinhalt</b>	<b>E-Größe</b>	<b>Kameraperspektive /-bewegung</b>	<b>Ton</b>	<b>Kommentar/Schrift</b>
00:04:07	2	helles Loch links von der Bildmitte: die Öffnung einer Höhle aus dem Inneren der dunklen Höhle gesehen	T	Normalsicht	–	–
00:03:55	3	erst Schwarzbild, dann durch Schwenk der Kamera wieder die Höhlenöffnung aus Einstellung zuvor	T	Normalsicht; Schwenk von rechts nach links	–	–
00:03:58	4	Höhlenöffnung, kleiner im Bild; links von Bildmitte	T	Normalsicht	–	–
00:04:02	2	wie Einstellung zuvor; vor der Höhlenöffnung bewegt sich ein Mensch	T	Normalsicht	–	–
00:04:04	1	Höhlenöffnung; sehr klein ganz rechts im Bild	PAN	Normalsicht	–	–
00:04:05	1	Höhlenöffnung, etwas größer rechts im Bild	T	Normalsicht	–	–



00:04:06	3	helle Türöffnung aus der Innenperspektive; HN Silhouette eines Kindes bewegt sich von Kamera weg auf Öffnung zu; bleibt im Türrahmen stehen		Normalsicht	–	<i>truth and fact/ naked and plain</i>
00:04:09	2	die gleiche Türöffnung, näher; Kind steht HN vor der Tür, sieht herein, dann nach links		Normalsicht	–	–
00:04:11	2	Tür weiter weg; dunkle Silhouette HT kommt auf Kamera zu		Normalsicht	–	–
00:04:13	1	wie Einstellung zuvor; Kind steht direkt HT vor der Kamera; Gesicht in der unteren Bildhälfte; es blickt direkt in die Kamera verschwindet nach unten aus dem Bild		Normalsicht	–	–
00:04:14	2	vor einer Hütte; Kinder im HG HT		Normalsicht	–	<i>a wise Dogon man used to say</i>
00:04:16	2	vor anderer Hütte; Gegenstände an HT den Wänden		Normalsicht	–	<b>to be naked is to be speechless</b>
00:04:18	1	Fächer aus Stroh, die an der Wand N hängen; am unteren Bildrand ganz rechts die Bewegung einer Hand		Normalsicht	–	–
00:04:19	1	gleiche Einstellung; am unteren Bildrand N ein Kind, von dem man nur die Hand sieht, die sich in die Haare fasst		Normalsicht	–	<i>truth or fact</i>
00:04:21	2	gleiche Einstellung; gleiche Bewegung am N unteren Bildrand; Kind geht nach rechts aus dem Bild		Normalsicht	–	–

Ausschnitt 4: 00:54:04 – 00:54:37

<b>Zeit</b>	<b>E-Dauer</b>	<b>Bildinhalt</b>	<b>E-Größe</b>	<b>Kameraperspektive /-bewegung</b>	<b>Ton</b>	<b>Kommentar/Schrift</b>
00:54:04	15	das Innere einer Hütte; links unten im Bild  der Kopf eines Mannes; Kamera fährt mit wenig Beleuchtung an Gegenständen an der runden Wand entlang bis helle Türöffnung ins Bild kommt	HT	Normalsicht; Schwenk um etwa  180° nach rechts	–	Red: a warm limitless  color that often acts as a sign of life/ Black: an absence of light, of sun, therefore of life, color/ <i>in many parts</i>
00:54:19	18	das Innere der gleichen Hütte; andere Kameraposition; links im Bild helle Türöffnung, rechts daneben sitzt der Mann, schaut nach oben in die Kamera; Schwenk an der Wand der Hütte entlang bis zur gegenüberliegenden Tür, diesmal ohne jede Beleuchtung	HT	Normalsicht; Schwenk um etwa 180° nach rechts	–	<i>of the world white is the color of mourning</i>