

Hans J. Wulff:

Dokumentarfilme vom Anderen.

Bemerkungen eines nichtethnologischen Besuchers des *International Ethnographic Filmfestival* in Göttingen (9.-13. Mai 2012)

Der unveröffentlichte Text entstand 2012.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/10-19>.

Wir haben Fragen im Kopf und wir haben manches gelesen, als wir losfahren. Um ethnographischen Film wird's gehen. Eine Frage, die uns begleitet: Wie authentisch kann man mittels Film das Leben fremder Volks- und Kulturgemeinschaften wiedergeben? Was werden wir sehen? Nicht so naheliegend ein zweites Begriffspaar, das uns im Kopf herumgeht und aus langen Diskussionen über die implizite Didaktik des Dokumentarfilms stammt: Ethnographischer Film und Aufklärungspädagogik? Geht das zusammen? Und warum, welche Ziele verfolgen die Filme (über die reinen Schauwerte hinaus, immerhin erwarten uns keine Tourismusfilme)? Noch eine Frage, die aus dreißig Jahren akademischer Diskussion bekannt ist und die uns immer noch beschäftigt: Ist ethnographischer Film Fortsetzung und Instrument kolonialer Unterwerfung?

Langsam, eins nach dem anderen. Göttingen, im Mai 2012. Über fünfzig Filme warten auf uns, das „International Ethnographic Filmfestival“ beginnt. Und es beginnt eine Tage überspannende Reflexion darüber, was das „Ethnographische“ ausmacht. Es sind dokumentarische Filme, die laufen, ausnahmslos. Das Thema ist das Leben der Anderen – anderer Kulturen, sozialer Gemeinschaften, Ethnien. Sprachen, Rituale, Interaktionsformen, die uns fremd sind. Die Fremde und die Fremden zu filmen, ist so alt wie der Film. Das Fremde sichtbar machen, ist bis heute Anlass für Neugierde und Zuschauen. Ethnographischer Film ist aber nicht nur ein journalistisches Genre, sondern auch Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion. Film eröffnet Möglichkeiten der Analyse und Veranschaulichung, die dem reinen Bericht des Ethnologen nicht zugänglich sind. Man könnte sagen: Das ist nur Dokumentation, die Filme bewahren Flüchtlings auf und zeigen seine räumliche Wirklichkeit, erfassen die Blicke der Beteiligten, ihre Handlungen, ihre Rollen im Geschehen.

Doch von Beginn an ist der Filmende ein Fremder im Geschehen. Er gehört nicht zur Gemeinschaft der

Dargestellten, spricht oft genug nicht ihre Sprache. Er greift sogar in das Geschehen ein, er reklamiert einen Ort für seine Kamera, bittet um Erklärungen, muntert zu Handlungen auf. Und manchmal zerlegt er das Geschehen, macht Wiederholungen einzelner Handlungen nötig, die ohne ihn nicht vollzogen werden würden. Der weiße Ethnologe, der sich um einen kleinen Jungen gekümmert hatte, fährt ab, nach einer langen und umständlichen Verabschiedung der beiden Protagonisten. Das Auto fährt weg. Der Junge bleibt noch lange stehen, winkt dem Auto nach, das er schon nicht mehr sehen kann. Eine Szene, die wie ein Mikrodrama wirkt, in klassischer Schuss-Gegenschuss-Bildfolge aufgelöst ist und wohl gerade darum so tut, als sei es reales Geschehen. Was dem Zuschauer nicht auffällt: Es gab auch für das Bild des winkenden Jungen eine Kamera. Die Fremden waren nicht wirklich gegangen, sondern inszenierten die Abschiedsszene, die aus einem Melodram stammen könnte. Die Szene entstammt *Awareness* (2010) von David und Judith MacDougall und verdeutlicht eines der Probleme, die die Besichtigung aller Filme des Göttinger Festivals in immer neue Diskussionen einmünden ließ.

Was ist inszeniert, was ist tatsächliche soziale Praxis: Die Frage stellt sich vielen der Filme. Ein anderes Beispiel: Wir sehen eine nächtliche Szene, nur von einer Kameralampe ausgeleuchtet. Ein Exorzismus-Ritual in Kamerun. Ein Kundiger grenzt ein kreisrundes Areal ab, das in sich nochmals unterteilt wird; diverse Objekte werden darin platziert. Am Ende tritt der Besessene in den Kreis, der Zauber kann beginnen, seine Wirkung sich entfalten (in dem Film *Sorcellerie, l'enfer d'une Croyance / The Nightmare of a Belief*, BRD 2012, Samuel Loe / Vincent Djeumo, Buch: Lars Gutsche / Bell Bona). Der Schamane erklärt einiges von dem, was wir sehen. Der Besessene erscheint willenlos und hypnotisiert. Was sehen wir? Ein Ritual, wie es tatsächlich vollzogen wird? Oder eine Aufführung eines Rituals, eine Re-Inszenierung für die Augen des Nichtkundigen?

Wenn es tatsächlich ein solches Ritual gibt, gibt es dann auch dort Zuschauer vor Ort? (Wenn nicht – dann könnte man es gar nicht in seiner originären Form filmen.) Und woher nehmen die Akteure die Elemente, die sie zur Inszenierung des Rituals zusammenfügen – aus eigener Praxis und Tradition oder selbst wieder aus anderen Quellen wie z.B. Filmen über Voodoo-Kulturen? Und ob der Filmemacher, der so ferne Zuschauer des Films oder die Beteiligten selbst Adressat dieser Ritualinszenierung ist: Das bleibt vollständig unklar. Der Film basiert auf persönlichen Erlebnissen Loes. In der Diskussion des Films dient persönliche Erfahrung und der Glaube an die Wirksamkeit des Rituals zur Authentifizierung des Films (resp. dessen, was er uns zeigt). Damit verschiebt sich die Frage nach dem Informationsgehalt auf die Aufrichtigkeit und Vertrauenswürdigkeit des Regisseurs; der Film selbst tritt in nur noch dienende Funktion zurück.

Es war eine griechische NGO (*Greek Volunteers*), die ein Entwicklungshilfeprojekt für die am Rande Pakistans lebende kleine, nur 4000 Köpfe zählende Gemeinschaft der Kalasha ins Leben rief. Sie haben eine eigene Kultur und eine eigene Religion, die sich scharf von allen islamischen Nachbarkulturen unterscheiden. Für sich selbst reklamieren sie die Nachfolge Alexanders des Großen. Der die Kalasha portraierende Film *Oi Nymfes Tou Hindu Kush / The Nymphs of Hindu Kush* (Griechenland 2011, Annetta Papatouassiou) beginnt mit Bildern eines Festes, auf dem die Frauen für einige Tage die Herrschaft im Dorf übernehmen. Zwei pakistanische junge Männer erzählen, dass man auf diesem Fest mit Frauen anhängeln könne. Wir sehen die Frauen, die in bunten Trachten tanzen, zu Reihen einander unterhakend, sich zum Klang von zwei Trommeln im Takt bewegend. Nur wer genau hinsieht, sieht auch, dass das Geschehen von Publikum umrahmt ist, und er sieht die vielen Kameras, die die Buntheit der kostümierten Frauen einfangen. Erst in der Diskussion erfahren wir, dass die Feste der Kalasha von pakistanischen Touristen aufgesucht werden und dass man beim Eintritt in das Areal der Kalasha Eintritt bezahlen muss. Die Frauen tragen die Festgewänder – so macht der Film zumindest glauben – auch bei alltäglichen Arbeiten im Haus und auf den Feldern. Allerdings sehen wir, dass die Frauen, die sich zum Interview vor die Kamera stellen, immer wieder kontrollierend und korrigierend zum Kopfschmuck greifen, der nicht mit dem Haar verbunden ist und der leicht herunterfallen könnte. Was sehen wir: Bilder origi-

nären Volkslebens oder einer Aufführung für Touristen (und für die Zuschauer des Films)? Dann wären die Kalasha-Frauen durchaus vergleichbar mit den hawaiianischen Hula-Mädchen, die die Touristen schon am Flughafen empfangen.

Die Arbeiten zu *The Nymphs of Hindu Kush* wurde begonnen, als der bei den Kalasha arbeitende Grieche Athanassios Lerounis von den Taliban gekidnappt wurde (die Regisseurin ist mit ihm befreundet). Die Kalasha protestierten bei den lokalen pakistanischen Behörden und konnten durchsetzen, dass diese sich intensiv (und erfolgreich) um die Freilassung Lerounis' bemühten. Das Druckmittel war die Drohung, die Täler zu verlassen und in eines des Nachbarländer abzuwandern – ein klarer Hinweis darauf, dass es ein wohl primär ökonomisches Interesse am Bleiben der Kalasha gab. Zeigt der Film also Inszenierungen aus einem Reservat? Tanzen die Frauen in einer Art von Centerpark? Wie sind die Trachten, die so zentral ins Bild gerückt sind, mit traditioneller Tracht verbunden? Der Film ist an diesen Fragen nur marginal interessiert. Er illuminiert das Bild einer Gesellschaft, die scharf gegen die Unterdrückungspolitik abgegrenzt, mit der in der islamischen Welt die Frauen aus dem öffentlichen Leben ausgegrenzt sind. Hierin mag man ein utopisches oder ideologisches Moment vermuten, das das Thema des Films für europäische (oder allgemeiner: westliche) Zuschauer interessant macht. Das Ethnologische tritt dagegen zurück, obwohl die Darstellung der heutigen Kalasha-Kultur als Teil der pakistanischen Unterhaltungsindustrie, die Untersuchung des Umgangs mit Traditionellem in den kommerzialisierten Formen der Folklore ein eigener Gegenstand hätte sein können.

Die Vorstellung, fremde Kulturen in einem unberührten Urzustand filmisch erfassen und darstellen zu können, muss angesichts der Tatsache, dass kaum ein Land der Welt frei ist von den medialen Angeboten der Industrieländer, naiv wirken. Hier geht es um anderes. Darum, die eigene nationale, regionale und kulturelle Identität gegen die Formate der hegemonialen, industriell auftretenden Kulturindustrien zu verteidigen. Einen solchen Weg, durch Adaption und Umformung aus Fremdem Eigenes zu machen, zeigt der Film *Shooting Freetown* (Großbritannien 2011, Kieran Hanson). Er endet damit, dass im Parlament von Sierra Leone ein Urheberrechtsgesetz verabschiedet wird, das die Künstler gegen das freie Kopieren und Nutzen ihrer Produkte abschirmen soll.

Bis dahin erzählt er von drei Protagonisten, die in der Hauptstadt Freetown versuchen, als Filmemacher und Musiker Fuß zu fassen. Der Film basiert auf Jean Rouchs Modell einer *shared anthropology* („partizipative Anthropologie“) sowie auf seinen Überlegungen zur „Ethno-Fiktion“. Er handelt nicht nur von Video-Projekten in Freetown, sondern zeigt an zwei Musikvideos, wie eine „hybridisierende Aneignung“ aussehen kann. Das erste ist ein kommerziell eingesetztes Video, das einen Song des westafrikanischen HipHop in den gleichen grellen, rasend schnell geschnittenen Formen westlicher HipHop-Videos vorstellt, dabei aber die sexistische Gestik der Akteure und die mit Sexuelsymboliken arbeitende Bildausstattung bis in eine Groteskform überreibt. Noch interessanter ist ein Video, das zum zehnten Geburtstag der Tochter des Musikers angefertigt wird und das die Jubilarin als Hauptdarstellerin zeigt, dabei die unzüchtigen Bewegungen und Körperhaltungen der Sängerinnen kopierend und persiflierend, wie sie in westlichen Musikvideos und Werbeclips auftreten. Durch derartige Karnevalisierungen (im Sinne Bakhtins) wird aus Fremdem Eigenes. Es entsteht eine kreolisierende Ausdruckswelt, die sich dem hegemonialen Diktat, die sich aus der Allpräsenz der Produkte westlicher Musikindustrien ergeben könnte, etwas Neues formt. Nicht unterwerfen, sondern aneignen – als eine Form symbolischen Widerstands, als Weg zu Ausdrucksformen, die sozusagen „quer“ gelesen werden müssen.

Der Film erwähnt zudem ironischerweise einen fast paradox anmutenden Effekt der Globalisierung: Es sind globale Akteure wie YouTube und Amazon, die eine weltweite Verbreitung der Filme und Videos der afrikanischen Künstler ermöglichen und die die Musiker aus Sierra Leone tatsächlich auch bezahlen. Deshalb ist die Urheberrechts-Sitzung am Ende so wichtig.

Jedes Filmprojekt ist auch durch die Frage der kommunikativen Macht bestimmt. Der Filmemacher bestimmt, was er filmt, wie er es zusammensetzt, mit wem er spricht, welchem Konzept der Film am Ende unterworfen ist. Immer wieder wird Jean Rouch genannt, der mit Vorstellungen eines kollaborativen Filmemachens genau diesem Problem zu begegnen versuchte: Sein Ziel war es, die kommunikative und semantische Macht des Filmemachers gleichberechtigt mit den Dargestellten zu teilen. Im Extremfall übernehmen sie nicht nur die Inszenierung und die Auswahl des zu Zeigenden, sondern auch die Ka-

merarbeit. Doch selbst dann bleiben Fragen offen. Ein Beispiel im Göttinger Programm war *We Want (U) to Know* (Kambodscha 2010, Ella Pugliese, Nou Va, Judith Strasser, Shanti Sattler; der 54minütige Film basiert wohl auf einem 90minütigen Film aus dem Jahre 2009): Der Film erzählt von einem Projekt, bei dem Überlebende der Herrschaft der Roten Khmer in Rollenspielform versuchen, die Traumata der Terrorzeit in den 1970ern zu verarbeiten. Dazu wurden sie mit Kameras ausgestattet. Sie entwickelten auch das Drehbuch des Films, so proklamiert wenigstens die Selbstdarstellung des Films im Netz. Allerdings werfen schon einige Interviews die Frage auf, ob die betreuenden Filmemacher auch für die Themenfindung, Gestaltung und Themenführung eine viel gewichtigere Rolle gespielt haben. Stammt das Modell der Traumatisierung von den Kambodschanern oder von den Ethno-Filmern? Und haben nicht auch sie das Modell des Rollenspiels als Modell der Trauma-Aufarbeitung vorgeschlagen? Selbst die Titelformulierung, die darauf hindeutet, dass die Älteren, die die Pol-Pot-Zeit erlebt haben, ihre Erinnerungen für die Jüngeren aufarbeiten (das „u“ sind also nicht die ausländischen Zuschauer, die der Film in der Ethnologie-Film-Szene auch hat), möchte man genauer daraufhin aushorchen, wer die Frage nach den Adressaten des Films (oder des Projekts) aufgeworfen hat.

Der Film eröffnet auch die Frage nach der Rolle, die derartige Filme und Projekte im Selbstverständnis der Filmemacher und der die Projekte ermöglichenden Institutionen (NGOs, Entwicklungshilfeinstitutionen, staatliche Initiativen etc.) haben oder haben können. Manche gehören in einen fast fernsehdokumentarischen Horizont wie der 27minütige *A Life as Jimmy* (Großbritannien/Dänemark 2011, Rachel Charlotte Smith, Mai Rasmussen), der von einem jungen Südsudanese erzählt, der versucht, seinen im Bürgerkrieg verloren gegangenen Namen wiederzubekommen und ein Studium an einer Universität zu beginnen, einen Traum seines Vaters erfüllend. Der Film nutzt diverse Formen des Fernsehjournalismus – er personalisiert das Leben im Südsudan, er erzählt die *success story* des Helden (ihm gelingt die Einschreibung zum Studium) und zeigt einige Momentaufnahmen des Lebens im Sudan nach dem Krieg. Manchmal gelingt es aber, auch in diesen reportagenahen Formaten eine komplexe Darstellung der realen Situation zu erreichen. Der nur fünfzehnminütige deutsche Film *Kursdorf* (2011, Michael Schwarz) erzählt von einem ehemals 300-Seelen-

Dorf, das inzwischen von den Landebahnen des Flughafens Leipzig-Halle eingeschlossen ist und die- weil nur noch 25 Einwohner zählt. Obwohl ihnen das Dorf genommen wurde, sind sie geblieben, weil der Flughafen ihnen Arbeit und Auskommen garan- tiert. Der kleine Film schafft es, den Zuschauer vom Lachen über eine tragikomische Situation in den so anderen Affekt des Angerührtseins hineinzuführen, ein Gespür für den tiefen Identitätsbruch gewinnend, den die Dargestellten aushalten müssen und den sie mit einer zwischen Trauer, Wut und Ironie changie- renden Art zum Ausdruck bringen.

Es ist auffallend, wie viele der Filme sprachlastig und dominiert durch Interviews sind. Meist handelt es sich um erklärende Texte, die beschreiben, was – meist im Anschluss – auch als Handlungen gezeigt werden. Die Handlungen und Rituale sind nicht selbsterklärend präsentiert, sondern werden einge- bettet in einen Strom der Versprachlichung. Im Grunde begegnet man einer Fortführung der wissen- den Kommentarstimme (der *voice of God*), die dem Zuschauer erklärt, tiefere mythologische oder religi- öse Sinnhorizonte anspricht und ihn so vor der Be- gegnung mit fremder kultureller Praxis abschirmt. Die semantische Kontrolle über das Präsentierte liegt dann beim Film (resp. beim Sprecher). Dieses Sprechen gehört ganz einem „ethnologischen Blick“ an, der das Fremde fremd beläßt, es bespricht und aus einer Außenperspektive deutet. Werden nun Kontext-, Hintergrund- und Rahmeninformationen, die traditionellerweise durch Übersprechen gegeben werden, in das Sprechen der Fremden selbst verla- gert, bleibt der Anspruch auf eine Kontrolle des Sinns erhalten: Das Sehen des Zuschauers wird vor- bereitet, es wird angebahnt.

Damit wird zugleich das Visuelle zurückgenommen. Ein Erklärdokumentarismus breitet sich aus, der auf- klären will, der aber das Problem einer partizipati- ven Beziehung von vornherein ausräumt: Das Machtverhältnis des Filmenden zu den Gefilmten bleibt bestehen. Das visuelle Material und seine äs- thetische Aufbereitung steht dann in Funktionen des Dokumentierens, es dient der Authentifizierung und sinkt als eigenwertiger Teil filmischer Kommunika- tion ab.

Auch ethnographische Filme sind aber ästhetische Gegenstände. Sie konstituieren einen spezifischen Zugang zum Gegenstand und reflektieren im besten Falle die Bedingtheiten des Blicks und der Interpre-

tationen. Auch diejenigen, die ihren Gegenstand in einer naiven Weise exponieren, sind gebunden in das Netz von Wissen, von Einstellungen und Vor=Urtei- len, die auf dem Gegenstand liegen. Film ist aber zu alledem eine Zeitkunst, sie organisiert Zeitliches, immunisiert manchmal Sequenzen gegen den Fluss des Zeigens oder Erzählens. Der italienische Film *Il Pozzo: Voci d'Acqua dall'Etiopia / The Well - Water Voices from Ethiopia* (Italien 2011, Paolo Barberi, Riccardo Russo) erzählt von der Wasserversorgung des Viehs im südlichen Äthiopien: Jedes Jahr, wenn die Dürreperioden ihren Höhepunkt erreichen, sam- meln sich die Borana-Viehhirten mit ihren Tieren um die wenigen Wasserstellen, die *singing wells*, die die Herden nach tagelangen Märschen durch trockenes staubiges Land erreichen. *The Well* stellt ein einzig- artiges System des Wassermanagements vor, das es den tausenden Menschen und Tieren ermöglicht, die lange Trockenheit zu überleben und das wenige Wasser, das zur Verfügung steht, als unumstößliches Grundrecht und -besitz eines jeden zu verwalten. Die Geschichte des Films kulminiert in einer Szene, die den expositorischen Modus zurücktreten läßt und die das Geschehen an der wichtigsten Quelle des Films in einer lyrisch-rhythmischen Montage zusam- menfasst: Nicht nur, dass die Boranaer einen breiten Weg in den Berg hinein gegraben haben, an dessen Fuß die Tiere getränkt werden, sondern die Tränke muß von Hand befüllt werden. Wir sehen in dem monotonen Braun-Grün-Grau der Wüste zwei leuch- tend gelbe Plastikeimer, die aus dem Nichts Wasser in die Tränkerinne zu kippen scheinen – und als die Kamera den Blick in den eigentlichen Brunnen frei- gibt, sehen wir, dass sich darunter eine vierstufige Staffette von Männern bewegt, die vollen Eimer nach oben wuchtend, die leeren nach unten zurück- gebend zu den beiden Arbeitern, die am Fuß des Brunnens bis zur Hüfte im Wasser stehen und die Ei- mer befüllen. Dazu erklingt ein (entfernt an Blues- Gesänge erinnernder) rhythmischer Arbeitsgesang, der den Bewegungen der Männer angepasst ist, ih- nen den Takt gibt und die Männer selbst von der An- strengung entlastet. Die filmisch-ikonographische Form übernimmt hier die Argumentation: Im Zen- trum der Szene steht das Gelb der Eimer, sie sind ihr thematisches Zentrum; die Arbeitenden treten dage- gen zurück, werden zu Vollziehenden, zu Teilen ei- ner environmentalen Maschine, deren alleiniger Zweck die Förderung des Wassers ist. Das ist inso- fern wichtig, weil sich die einzelnen hier ganz dem Vollzug der Arbeit unterwerfen, als Individuen oder Subjekte ausgelöscht erscheinen. Einige Interview-

stücke nehmen das Zurücktreten der einzelnen hinter die kollektive Aufgabe auf, erklären die Bereitschaft, sich diesem brutalen Arbeitsvollzug auszusetzen vor dem Hintergrund eines ganz unbekanntem Verhältnisses des einzelnen zum Kollektiv, in dem der einzelne zeitweilig vollständig in eine rein instrumentelle Funktionsrolle eintritt – wissend und eingeweiht in die Schwere der Arbeit. Die Arbeit am Brunnen ist eingebettet in ein weiteres System von Nachbarschaftshilfen (Interviews reißen dieses Thema auf, das den Blick auf einen weiteren Hintergrund von Verpflichtungen ermöglicht): Zwar sind die Brunnen im Besitz einzelner Clans, doch gibt es eine stillschweigende Verpflichtung, auch anderen Clans, deren Brunnen versiegt sind, den Zugang zum Wasser zu ermöglichen.

Abgesehen davon, dass *The Well* für den Zuschauer auch im Film selbst nicht gestellte Fragen aufwirft, die mit der Privatisierung und Kommerzialisierung von Wasser vor allem in der Dritten Welt zusammenhängen, steht der Film auch in einer Reihe mit Filmen, die das Verhältnis von einzelnen zur Arbeit verfolgen. Der mehrfach ausgezeichnete Film *Entrée du personnel / Staff Entrance* (Frankreich 2011, Manuela Frésil) erzählt von Arbeit und Arbeitsbedingungen in einer französischen Fleischfabrik in der Normandie. Doch es geht der Filmemacherin nicht um die Diskussion über die industrielle Fleischverarbeitung, sondern vielmehr um die Arbeits- und Bewegungsvollzüge, die die Arbeitenden vollziehen müssen. Sie sind einem stets steigenden Druck ausgesetzt, müssen in immer kürzerer Zeit immer mehr zu produzieren. Wir sehen die Menschen als Teil eines gigantischen Apparats von Fließbändern, selbst eingebunden als Teile der Maschine, entsubjektiviert, auf wenige immer gleiche Bewegungen festgelegt. Eines der berührendsten Bilder zeigt uns sieben Männer, die vor der Fabrik Aufstellung nehmen und dann eine Art von Ballett beginnen, in dem sie die Bewegungen, die sie am Arbeitsplatz vollziehen, „leer“ ausführen, routinisiert und automatisiert; unwillkürlich denkt man an Charlie Chaplin, der die Bewegungen am Fließband auch nach Feierabend nicht mehr unterdrücken kann (in *Modern Times*, USA 1936). Der Film bleibt aber hier nicht stehen, sondern erzählt auch von der zwanghaften Bindung der Arbeitenden an die Fabrik, die als Arbeitgeber in der Region keine Alternative bietet und die darum die Vernutzung der Arbeitskraft ungehindert weiter betreiben kann, obwohl die kör-

perlichen und seelischen Schäden, die diese Art von Arbeit anrichtet, unzweifelhaft sind.

Ist in *Entrée du personnel* die Darstellung von Arbeit verbunden mit einer scharfen Kritik an einem industriellen Produktionswesen, in dem die Arbeitenden zu nur noch funktional genutzten *resources humaines* degradiert werden, zeigt *Himself He Cooks* (Belgien 2011, Valerie Berteau, Philippe Wijes) einen goldenen Tempel im indischen Amritsar, der vor 550 Jahren als Ort eingeführt wurde, zu dem gläubige Sikhs ebenso wie Mitglieder aller anderen Religionen zum Gebet und zur Mediation pilgern können und unabhängig von der Kastenzugehörigkeit nebeneinander knieend ein Mahl zu sich nehmen. Täglich sind so ca. 100.000 Essen zu bereiten – ausschließlich von ihnen erzählt der Film. Er ist stumm, lebt von den Bildern und von einem Soundtrack, der aus O-Tönen und unmerklich zugemischten Tabla-Klängen. Es sind Hunderte von Männern und Frauen, die an der Bereitung der riesigen Menge von Essen beteiligt sind, die ausgegeben werden müssen. Alle Vollzüge werden manuell ausgeführt, nichts ist mechanisiert. Wiederholung von Bewegungen, sei es nacheinander, sei es in die Tiefe des Raums hinein, und Rhythmisierung der Bild- und Bewegungsfolgen sind das Kernprinzip der Montage. Manchmal blicken die Arbeitenden in die Kamera, ohne aber eine Interaktion mit denen hinter der Kamera aufzunehmen. Der Zuschauer begibt sich auf eine Reise durch eine Bildfolge, deren Sinn sich ihm thematisch erschließt. Alles beginnt damit, dass Kartoffeln aus dem Boden geholt und in Säcken zum Tempel gebracht werden (dass es ein Tempel ist, wissen wir allerdings noch nicht); wir folgen der Produktion des Essens, beobachten Handlungsvollzüge, die manchmal mit einer unerhörten Virtuosität ausgeführt werden; wir sehen, wie die Esshallen mit den langen Teppichen, auf denen die Gläubigen später knien werden, vorbereitet (und später gesäubert) werden; wir sehen die Ausgabe des Essens, die anschließende Säuberung der Essensutensilien. Im zweiten Teil des Films werden einzelne Stücke des Produktionsprozesses wiederholt, nun auch in anderer Reihenfolge als der der Verfertigung des Essens, als solle das Prinzip der Nachzeitigkeit, das den ersten Teil regierte, durch das der Gleichzeitigkeit abgelöst werden. Dass wir in Amritsar gewesen sind und welches religiös unterfütterte Geschehen wir gesehen haben – darüber klären uns erst Schrifttafeln am Ende auf.

Auch *Himself He Cooks* handelt von Arbeit. Aber der Film steht in einem anderen diskursiven und ästhetischen Kontext als *Entrée de personnel*. Ging es dort noch um den Horizont einer zutiefst entfremdeten Arbeit und die darin vollzogene Entwürdigung der Arbeitenden (also um Industrialisierungskritik), ist der Kontext, in dem sich *Himself He Cooks* erschließt, viel schwerer zu erfassen: Der radikale Verzicht auf jede Art von Mechanisierung, das Insistieren auf der rein manuell vollzogenen Essensbereitung, die große Ruhe, die von den Arbeitenden ausgeht, deutet auf einen ganz anderen, offenbar religiös unterfütterten Horizont von Sinn hin als den von Ausbeutung und Entmündigung. Dass zwei Filme, die ein auf den ersten Blick so verwandtes Prinzip der ästhetischen Aufarbeitung von Arbeit anwenden, so unterschiedliches Nachsinnen über den Sinnhorizont aufwerfen, in dem man sie wirklich aneignen könnte – das deutet auf einen Reichtum des ethnographischen Films hin, der Lust darauf macht, mehr zu sehen. Wir werden im nächsten Jahr wieder in Göttingen sein, neugierig und bereit zum Nachdenken – über beides: Filme und ihre ästhetischen Qualitäten ebenso wie filmische Verfahrensweisen als Methoden eines ethnographisch motivierten Nachdenkens über das, was gezeigt wird und wie man dieses tut.

Nachbemerkung

Das vollständige Programm des Göttinger Festivals (9.-13. Mai 2012) ist online unter der URL: <http://www.gief-f.de> einsehbar. Der vorstehende Bericht greift in wenigen Details auf die Besichtigung der Filme zurück, die auf dem Festival liefen. Nicht alle Filme, die wir gesehen haben, sind in die Darstellung eingegangen – es ging mir hier darum, Linien der Diskussion über Grundprobleme ethnographischen Filmens nachzuzeichnen, die durch Filme des Festivals angeregt wurden. Insbesondere zwei methodisch und ästhetisch höchst bemerkenswerte musikbezogene Filme werde ich an anderer Stelle eigens vorstellen (*Polyphonia - Die vergessenen Stimmen Albaniens*, BRD 2011, Björn Reinhardt, Echehard Piestruck, und *Überall, wo es uns gefällt / Hiking Songs*, BRD 2012, Klaus Betzl).

Einer der wenigen umfangreicheren Versuche, sich mit einem der Filme aus dem Programm des Göttinger Festivals auseinanderzusetzen, ist: Volker Grabowsky: „Take the camera in your hands“. Eine filmische Annäherung an die Verbrechen der Roten Khmer [über *We Want (U) to Know*]. In: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 8,1, 2011, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Grabowsky-1-2011>. *Himself He Cooks* hat einen vierminütigen Vorausfilm (*Golden Kitchen*, 2004), der eher zufällig während der Dreharbeiten zu einem Film über pakistanische Musik entstand. Zu *Entrée de personnel* vgl. die Rezension von Anne Jacquelin in: *Lectures*, URL: <http://lectures.revue.org/7908>.

In den Bericht sind Ideen und Beobachtungen von Felix Arnold, Julia Bork, Katharina Eggers und Ingo Lehmann eingeflossen; ihnen sei an dieser Stelle gedankt.