



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Selbstreflexion der ethnographischen
Filmschaffenden in ihrem Werk“

Verfasserin

Cornelia Selch, Bsc.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Danksagung:

Auch wenn ich diese Arbeit alleine verfasst habe, haben einige Personen ihren persönlichen Beitrag geleistet, welchen ich an dieser Stelle meinen besonderen Dank aussprechen möchte. Zuerst möchte ich mich bei meiner Cousine Elisabeth bedanken, die sich mit starken Nerven und Geduld mehrmals meiner Arbeit gewidmet hat. Gerade in schwierigen Momenten hat sie mich liebevoll beraten und ermutigt. Ohne ihr unermüdliches Engagement hätte ich diese Diplomarbeit nicht in dieser Form abschließen können. Danke!

Des Weiteren möchte ich meinen Eltern danken, die mich während des gesamten Studiums unterstützten. Gerade weil sie oftmals den genauen Sinn meines Studiums nicht nachvollziehen konnten, danke ich ihnen umso mehr für ihr Verständnis und ihren Zuspruch. Gerade während der schwierigen Endphase meines Studiums haben sie mich umgehend unterstützt. Auch meinen Geschwistern Florian und Viktoria möchte ich danken. Vor allem meine Schwester hat mich in den Zeiten der wachsenden Demotivation gegen Ende der Diplomarbeit mit aufmunternden Worten aufbauen und wieder motivieren können. Danken möchte ich auch meinen WG-Mitbewohnerinnen Laura und Annie. Beide haben mich motivieren können oder Rücksicht genommen, je nachdem. Auch an Laura ein großes Dankeschön, dass sie sich dem Korrekturlesen angenommen hat.

Ein liebes Dankeschön gilt auch meinen engsten Freunden, die in den letzten Monaten weniger von mir hörten und sahen. Ab jetzt wird das anders.

Weiters bedanken möchte ich mich bei Prof. Meurer, der mich trotz der großen Anzahl an zu betreuenden Diplomanden in dieser Arbeit betreut hat. Zum Schluss danke ich mir selbst, dass ich den Mut zur Fertigstellung dieser Diplomarbeit nicht verloren habe.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Begriffserklärung des Selbstreflexiven.....	3
1.1. Begriffe des Rückbezüglichen.....	3
1.2. Selbstreflexive Äußerungsformen in der Kulturanthropologie und im ethnographischen Film.....	5
2. Selbstreflexion im ethnographischen Film.....	9
2.1. Ethnographische Filmarbeit.....	9
2.1.1. 'Der soziale Vertrag'.....	15
2.1.2. Sich seiner Rolle bewusst sein.....	18
2.1.3. Macht der Filmschaffenden.....	21
2.2. Die Reflexion als persönlicher Prozess.....	23
2.2.1. Mit der Selbstreflexion im ethnographischen Film arbeiten.....	28
2.3. Die Selbstreflexion als Beweismittel.....	30
2.4. Die Selbstreflexion als ‚Verpflichtung‘.....	32
2.5. Das Publikum und die Selbstreflexion des Filmschaffenden.....	34
3. Analyse anhand von drei ausgewählten ethnographischen Filmbeispielen.....	38
3.1. Reassemblage. From the firelight to the screen von Trinh T. Minh-ha, 1982.....	38
3.2. The living Maya von Hubert Smith, 1985.....	49
3.3. Be in Kalangkang, Be in Valenzuela von Cornelia Selch, 2012.....	60
4. Conclusio.....	70
4.1. Auswahl der ethnographischen Filmbeispiele.....	70
4.2. Vergleiche der selbstreflexiven Methoden in den drei Filmbeispielen.....	71
4.3. Nachwort.....	74
Literaturverzeichnis.....	75
Filmographie.....	78
Internetquellen.....	78
Zusammenfassung.....	79
Abstract.....	81
Curriculum Vitae.....	83

Einleitung

Das Thema dieser Arbeit entstand aufgrund einer eigenen Erfahrung. Als ich im Jahr 2011 einen Kurzdokumentarfilm auf den Philippinen gedreht habe, spielte der Prozess einer Art ‚Selbstreflexion‘ eine große Rolle. Ich hatte die Idee, ein dokumentarisches Portrait von zwei Vätern zu machen, die während einer Solidaritätsreise im Juli 2011 meine Gastfamilienväter waren. Mit diesem Filmprojekt lernte ich die Welt des ethnographischen Films kennen. Beim Erstellen meines Konzepts beschäftigte ich mich mit Fragen, die vor allem meine Person als Filmemacherin und das Handwerk des Filmemachens betroffen haben. Diesem Prozess der Selbstreflexion innerhalb ethnographischer Filmarbeit möchte ich mich in dieser Arbeit widmen.

Unter dem ethnographischen Film versteht man – auf der Wissenschaft der Ethnologie basierend – eine Art des Dokumentarfilms, der von einer bestimmten Kultur erzählt. Das genaue Genre ist in der Form nicht exakt definiert.¹ Ich wende mich in dieser Arbeit aber konkret jenen Filmen zu, die zwei Kriterien erfüllen: „einer nicht genau zu definierenden Forderung nach Wissenschaftlichkeit und einem kulturellen Unterschied zwischen Filmemacher und Gefilmten.“² Vor allem beziehe ich mich auf die Filme von jenen Filmschaffenden, die meist aus der sog. ‚westlichen Kultur‘ kommen und in einer sog. ‚nicht-westlichen Kultur‘ filmen. Gewiss gibt es auch ethnographische Filmschaffende, die als ‚Interne‘ über ihre eigene Kultur dokumentieren. Jene Filme sollen aber in dieser Arbeit nicht im Vordergrund stehen. Vielmehr soll es um die Kontaktsituation zwischen den Filmschaffenden und den von Ihnen Gefilmten gehen, die jeweils aus konträren Kulturen stammen. Was passiert bei diesem interkulturellen ‚Zusammenstoß‘? Wie

¹ Einige Theoretiker, die sich mit dem ethnographischen Film beschäftigen, sprechen in den Vorworten ihrer Bücher über die Schwierigkeit, an einer genauen Definition dieses Genres festhalten zu können. Siehe Ruby, Jay: *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, Chicago 2000; MacDougall, David: *Transcultural Cinema*, Princeton 1998; Husmann, Rolf (Hg.): *Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde*, Emsdetten 1987 u.v.m.

² Teissl, Verena/Volker Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*, Marburg 2006, S. 20.

verarbeitet der Filmschaffende³ diese Erfahrung in seinem Werk? Gerade bei Filmen, die sich mit Kulturen beschäftigen, die dem Schaffenden ‚fremd‘ sind, kann diese Auseinandersetzung einen großen Einfluss auf das Endprodukt haben. Doch auf welche Art und Weise wird dieser Prozess der Auseinandersetzung sichtbar? Spricht der Filmschaffende während des Films über seine interkulturellen Erfahrungen oder über seine Position als Filmschaffender? Vielleicht stellt er sich auch ganz in den Hintergrund und thematisiert diesen Prozess der Selbstreflexion nur subtil? Und wie wirken diese unterschiedlichen Gestaltungsformen auf den Rezipienten?

Anhand der Analyse von drei ausgewählten ethnographischen Filmbeispielen möchte ich versuchen, Antworten für diese Fragen zu finden. Verschiedene Spielarten der Selbstreflexion des Filmschaffenden sollen in den Filmen gefunden und analysiert werden. Eines der drei Filmbeispiele ist der selbst gedrehte Kurzdokumentarfilm *Be in Kalangkang, Be in Valenzuela*. Aufgrund dieses sehr persönlichen Zugangs können eigene Erfahrungen in die Untersuchung miteinfließen.

³ Ich möchte betonen, dass obwohl ich in dieser Arbeit in der Einzahl von „dem Filmemacher“ und „dem Zuschauer“, etc. sprechen werde, spreche ich gleichzeitig alle weiblichen Filmemacherinnen und Zuschauerinnen, etc. an.

1. Begriffserklärung des Selbstreflexiven

1.1. *Begriffe des Rückbezüglichen*

Der Ursprung des Wortes Reflexion liegt im Lateinischen. Das Nomen ‚reflexio‘ lässt sich vom Verb ‚reflecto, reflectis, reflectere‘ ableiten. Ins Deutsche übersetzt bedeutet dies ‚zurückbeugen‘.⁴ Im deutschen Sprachgebrauch entwickelten sich aus dem Terminus ‚Reflexion‘ mittlerweile mehrere Bedeutungsfelder, in welchen die ‚Reflexion‘ Gebrauch findet. Im bildungssprachlichen und damit meist verwendeten Zusammenhang wird die ‚Reflexion‘ gleichgestellt mit den Begriffen „Nachdenken, Überlegung, Vertiefung in einen Gedankengang.“⁵ Diese erste symbolische Verknüpfung entspringt aus der psychologischen und der philosophischen Fachsprache und soll auch im Weiteren für diese Arbeit wichtig sein. Um eine konkrete Vorstellung der Komplexität dieses Wortes zu bekommen bzw. auch eine Verknüpfung zwischen den einzelnen Bedeutungsfeldern selbst herstellen zu können, erwähne ich die weiteren Anwendungen des Wortes ‚Reflexion‘. Denn auch wenn sich die Bedeutungsfelder aufgrund ihrer disziplinaren Herkunft grundlegend voneinander unterscheiden, lassen sich immer wieder Zusammenhänge zwischen ihnen erkennen.

Innerhalb der Philosophie steht die ‚Reflexion‘ im weiteren Sinne für ‚das philosophische Denken‘ an sich, im engeren Sinne für die „Zurückwendung des Denkens auf das Gedachte oder das Denken selbst.“⁶ So heißt es in der *Brockhaus Enzyklopädie* „die Reflexion gründet auf dem Vermögen des Denkens, sich nicht nur direkt auf Gegenstände der äußeren Welt zu richten (Intentio recta), sondern sich auch zum Denkenden zurückzuwenden (Intentio obliqua) und sich selbst zum Gegenstand zu machen.“⁷ Diese Form der Objektivierung des Subjekts, das bewusst sein Handeln und sein Denken aus einer gewissen Distanz hinterfragt, wird im weiteren Sinne für diese Arbeit wichtig sein.

⁴ Vgl. Stowasser, Joseph Maria/ Petschenig, Michael/ Skutsch, Franz: *Stowasser. Latein-deutsches Schulwörterbuch*, Wien 2007, S. 433 f.

⁵ *Brockhaus – Die Enzyklopädie: in 24 Bänden*, Band 18, RAH-SAF, Leipzig 1998, S. 150.

⁶ Ebd., S. 150.

⁷ Ebd., S. 150.

In der Psychologie wird die ‚Reflexion‘ definiert mit der „Zurücklenkung der Aufmerksamkeit auf das Ich und seine Tätigkeit zur Erfassung psychischer Vorgänge und Strukturen.“⁸ Während also die philosophische Reflexion auf dem wiederholten Denken von bereits Gedachtem beruht, geht es in der psychologischen Reflexion um die Fokussierung auf die denkende Person und ihr Handeln. Folgt man dem psychologischen Bedeutungsraum der ‚Reflexion‘, bedeutet ‚selbst-reflexiv‘ zu sein, dass man etwas konkret auf das eigene Ich zurücklenkt und sein Handeln in Bezug auf sich selbst reflektiert. Man befasst sich somit bewusst mit dem eigenen Ich und prüft seine eigenen Gedanken auf einer Meta-Ebene. Auch wenn man sich selbst über die ‚Selbst-reflexion‘ eigentlich näher kommen kann, weil man in dieser Meta-Ebene sein eigenes Denken bewusst überdenkt, so geschieht es, dass man sich gleichzeitig von sich selbst und seinem Denken distanziert, damit eine Reflexion dieser Art überhaupt stattfinden kann. Der Soziologe Rüdiger Dammann beschreibt diesen Vorgang der Reflexion so:

„Reflexion läßt sich beschreiben als ein Denkakt, der etwas zugleich festhält und in Distanz bringt, der also das Verhältnis zu seinem Gegenstand wie zu sich selbst verändert, um es deutlicher erkennen zu können oder es überhaupt erst zu entdecken.“⁹

Diese Distanz führt dazu, dass der Reflektierende als Subjekt zusätzliche eine objektive Stellung einnimmt. Das Subjekt betrachtet sich also selbst als ein Objekt. Ohne die Separation von Subjekt und Objekt wäre kein reflexives Verhalten möglich.¹⁰ Weiters spricht Rüdiger Dammann von der Reflexion als einem Denkakt, der als eine ‚Handlung in den Gedanken‘ zu verstehen ist. Die Betonung auf den Akt, oder auf die Handlung, ist deshalb so wichtig, um zu verstehen, dass es sich hier um einen aktiven Prozess handelt. Die Reflexion ist gleichzustellen mit einer Entscheidung, die weiteres Denken und Handeln beeinflussen oder lenken kann.

⁸ Ebd., S. 151.

⁹ Dammann, Rüdiger: *Die dialogische Praxis der Feldforschung. Der ethnographische Blick als Paradigma der Erkenntnisgewinnung*, Frankfurt/Main [u.a.] 1991, S. 300.

¹⁰ Vgl. Myerhoff, Barbara/ Jay Ruby: *Introduction*, in: Ruby, Jay (Hg.): *A Crack in the Mirror. Reflexive Perspectives in Anthropology*, Philadelphia 1982, S. 5.

1.2. Selbstreflexive Äußerungsformen in der Kulturanthropologie und im ethnographischen Film

Jay Ruby, der als einer der bedeutendsten Theoretiker des ethnographischen Films gilt, erklärt in seinem Buch *Picturing Culture* mit dem Kapitel *Exposing Yourself* die Funktion des Subjekts im Zusammenhang mit Reflexivität, Kulturanthropologie¹¹ und Film. In der Wissenschaft der Kulturanthropologie arbeitet der Wissenschaftler mit einer ihm ‚fremden‘ Kultur zusammen. Bei dieser Konfrontation kommt es unvermeidlich zu einem bewussten oder unbewussten Vergleich der eigenen mit der ‚fremden‘ Kultur. Diesem Vergleich liegt ein Maß an Reflexivität des ‚analysierenden Subjekts‘ zugrunde - eine Möglichkeit, „sich auf sich selbst zu beziehen und sich als Urheber und Grund von Handlungen zu erfahren.“¹² Diese Reflexivität kann sich im Ergebnis einer wissenschaftlichen Untersuchung oder auch in einem ethnographischen Film in unterschiedlichen Formen äußern.

Die verschiedenen Begriffe des Rückbezüglichen sind eng miteinander verknüpft. Einige Bezeichnungen, die bedeuten, dass sich der Autor einer kulturanthropologischen Studie oder der Filmschaffende eines ethnographischen Films offensichtlich auf sein Werk bezieht - quasi auf sich ‚zurücklenkt‘ - möchte ich hier anhand von Jay Rubys Überlegungen erklären.¹³

Konkret diskutiert er folgende Begriffe: ‚self-reflexive‘, ‚self-reflective‘, ‚self-reference‘ und ‚self-conscious‘. Er versteht unter diesen Begriffen Konzepte, wie sich der Autor oder Filmschaffende auf sein Werk rückbezieht. Um diese Konzepte besser verstehen zu können, verweist er auf den Kulturanthropologen Johannes Fabian, der in seinem Werk *Language, history and anthropology* von einem Kommunikationssystem mit drei interaktiven Elementen spricht: Producer – Process – Product.¹⁴

¹¹ Der englische Begriff ‚anthropology‘ ist hier gleichzusetzen mit der deutschen Kulturanthropologie. Weitere Begriffe wie die Ethnologie, Ethnographie oder die Sozialanthropologie werden in der Praxis wie in dieser Arbeit synonym gebraucht.

¹² Bock, Irmgard: *Pädagogische Anthropologie* in: Roth, Leo (Hg.): *Pädagogik. Handbuch für Studium und Praxis*, München 2001, S. 114.

¹³ Auf die verschiedenen Arten der Rückbezüglichkeit des Filmschaffenden innerhalb der Kulturanthropologie ist Jay Ruby ein viel zitierter Autor, auf dessen Ideen ich mich hier beziehe.

¹⁴ Vgl. Ruby, Jay: *Picturing Culture*, Chicago 2000, S. 154.

Der ‚Producer‘ fungiert hier als Sender, der eine Nachricht verschickt oder auch der Erzeuger eines Zeichens ist. Als ‚Process‘ bezeichnet er den Kanal oder auch die Methode, anhand derer die Nachricht vom ‚Producer‘ verschickt wird. Das Element ‚Product‘ gilt dann als kulturelles Artefakt, also als Endergebnis. Es steht für die zu übermittelnde Nachricht.¹⁵

Ist man sich nun als Erzeuger dieses kommunikativen Systems bewusst und erkennt diese Bewusstmachung als essentiell, so ist man reflexiv, definiert Ruby:

“To be reflexive is to conceive of the production of communicative statements thusly: ‘Producer – Process – Product’ and to suggest that some knowledge of all three components is essential for a critical and sophisticated understanding.”¹⁶

Das Wissen über das Zusammenspiel dieses kommunikativen Systems versetzt den Erzeuger in eine reflexive Lage, die ihn dazu bringt, sich selbst und sein Denken zu reflektieren. Er verhält sich somit selbstreflexiv. Im Gegensatz zu selbstreflexiv spricht man von selbstreflektiert, wenn der Reflektierende sich nicht bewusst sein, dass er sich selbst und sein Denken gerade reflektiert.¹⁷ Das bedeutet, dass er zwar sein Handeln überdenkt, sich aber über diesen Prozess selbst nicht bewusst ist.

Man kann sich selbst reflektieren, doch zählt es nur dann zu einer reflexiven Ordnung, wenn der Reflektierte sich dieser Situation und der Auswirkung dieser vollkommen bewusst ist. Jene Auswirkungen können beispielsweise Veränderungen im Denken und Handeln sein, die aufgrund seiner Reflexion entstehen.

“To be reflexive is to be self-conscious and also aware of the aspects of self necessary to reveal to an audience so that it can understand both the process employed and the resultant product and know that the revelation itself is purposive, intentional, and not merely narcissistic or accidentally revealing.”¹⁸

¹⁵ Vgl. ebd., S. 154.

¹⁶ Ebd., S. 154.

¹⁷ Vgl. Myerhoff/ Ruby: *Introduction*, S. 3.

¹⁸ Ebd., S. 6.

Die ‚Audience‘, die Jay Ruby hier anspricht und im Fabian’schen Kommunikationssystem vermisst, steht im Allgemeinen für den Empfänger, an welchen die produzierte Nachricht übermittelt werden soll. Im Konkreten wären die Empfänger innerhalb der kulturanthropologischen Wissenschaft beispielsweise die Experten oder die Laien, die sich mit den Inhalten auseinandersetzen. Im Filmbereich wären die Empfänger das Publikum, die den ethnographischen Film rezipieren. Bei einer selbstreflexiven Arbeitsweise des ‚Producers‘ würde dann der Empfänger nicht nur von dem Ergebnis (von der Nachricht) erfahren, sondern auch etwas über den Entstehungsprozess selbst. Was jene reflexive Haltung bei der ‚Audience‘ auslösen kann, diskutiere ich am Ende des zweiten Kapitels genauer.

Neben ‚self-reflexive‘ und ‚self-reflective‘ treten häufig die sehr verwandten Ausdrücke ‚self-reference‘ und ‚self-conscious‘ auf. Im Deutschen lassen sich die Begriffe gleichsetzen einerseits mit der ‚Referenz auf das Selbst‘ und andererseits mit dem ‚Bewusstsein des Selbst‘. Gerade die Referenz auf sich selbst ist im künstlerischen Bereich eine Form, als Kunstschaffender auf sich aufmerksam zu machen. Jay Ruby erwähnt in diesem Zusammenhang einerseits das Gemälde ‚Die Arnolfini-Hochzeit‘ des flämischen Malers Jan van Eyck. Hier verweist der Maler mit dem Satz ‚Van Eyck was here‘ über dem Spiegel in der Mitte des Bildes auf sich selbst, womit er gleichzeitig sein Bild signiert.¹⁹ Andererseits erinnert Jay Ruby an das Filmbeispiel ‚Stardust memories‘ von Woody Allen, der selbst den Hauptdarsteller spielt, der wiederum einen Komödienregisseur darstellt.²⁰ Dadurch wird ein Verweis zu Woody Allen sichtbar. Die Filmfigur thematisiert jedoch nicht Woody Allens Leben, sondern hat immer noch eine eigene Geschichte, die bloß Parallelen zu Woody Allen aufweist.

Die Form ‚self-conscious‘, also sich seiner Selbst bewusst sein, ist jene Form des Referenziellen, bei der der Autor sich nur in einem subtilen Stil auf sich selbst bezieht. Es ist zwar möglich, dass das ‚Endprodukt‘ Parallelen, die den Erzeuger betreffen, beinhaltet, die Verweise lassen sich aber bloß vermuten. Die

¹⁹ Ebd., S. 12.

²⁰ Vgl. Ebd., S. 6.

Offenbarung des Erzeugers bleibt möglichst verdeckt und nach außen hin verschlossen.

„However, it is possible, and indeed common, for this kind of awareness to remain the producer’s private knowledge, or at least to be so detached from the product that all but the most devoted are discouraged from exploring the relationship between the maker and the work.“²¹

Die Form, in welcher der ‚Producer‘ am meisten zum Vorschein kommt ist die Autobiographie. Hier steht allein der ‚Producer‘ im Zentrum allen Schaffens. In dieser Form gibt der ‚Producer‘ am meisten von sich preis.²²

Wie sich zeigt, stehen jene Begriffe, die versuchen, die Beziehung zwischen dem ‚Producer‘ und dem ‚Product‘ zu erfassen, nahe bei einander. Manchmal kann es schwer sein, in den ‚Products‘ die einzelnen auf den ‚Producer‘ rückbezüglichen Anzeichen zu erkennen und voneinander zu unterscheiden. In dieser Arbeit möchte ich mich speziell dem ethnographischen Film-‚producer‘ widmen. Jene ‚Producer‘, die in ihrem ‚Product‘(Film) eine selbstreflexive Arbeitsweise verfolgen und die Art und Weise, wie sie diese erkennbar gemacht haben, sollen bei dieser Untersuchung im Vordergrund stehen.

²¹ Ebd., S. 6.

²² Vgl. ebd., S. 5.

2. Selbstreflexion im ethnographischen Film

2.1. *Ethnographische Filmarbeit*

Nach der begrifflichen Einführung über die verschiedenen Reflexionsarten, fragt man sich, wie die selbstreflexiven Verfahren am Beispiel des ethnographischen Films zum Ausdruck kommen. Warum es gerade in diesem Filmgenre zu jener Anwendung kommen kann, liegt dem interkulturellen Kontext zugrunde, aus dem der ethnographische Film hervorgeht.

Um ethnographische Filmarbeit zu verstehen, ist an die Hintergründe dieses Filmgenres zu denken. Die Entwicklung ging aus der schriftlichen Methode der Ethnologie hervor - dem Versuch, Kulturen erfahrbar, definierbar, beschreibbar zu machen. Der Ethnologe Clifford Geertz hält sich bei seiner Kulturbegrifflichkeit an den bedeutenden Soziologen Max Weber und versteht Kultur als ein ‚Bedeutungsgewebe‘, in welches das menschliche Wesen verstrickt ist und dessen Bedeutungen es in einer interpretierenden Wissenschaft zu untersuchen gilt.²³ Sowie der polnische Sozialanthropologe Bronislaw Malinowski bis heute als die „Gründungsfigur der modernen, erfahrungsbasierten Ethnographie auf der Grundlage der teilnehmenden Beobachtung“²⁴ gilt und die auf langen Feldforschungsaufenthalten am Beginn des 20. Jahrhunderts gesammelten Erfahrungen niederschrieb, gibt es seither Debatten über die ‚Beweisbarkeit‘, ‚Objektivierbarkeit‘ und die schriftliche Erfassbarkeit von *Kultur* als solche.²⁵ So erhoffte man sich mit der aufkommenden Entwicklung von Bild- und Tonaufnahmen auch im Rahmen der Ethnologie einen Meilenstein in Richtung ‚konservierbare Aufzeichnung von Kultur‘ setzen zu können. Doch die Probleme der ‚Beweisbarkeit‘ und ‚Objektivierbarkeit‘ bleiben auch innerhalb der filmischen Aufzeichnung stets präsent. Auch wenn der Film als ein Instrument dient, um

²³ Vgl. Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M. 1987, S. 9.

²⁴ Klöpping, Susanne: *Repräsentationen des kulturell ‘Fremden’ zwischen Schrift und Film. Ethnographie, Visualität und die frühen Filme Trinh T. Minh-ha als ästhetische Verfremdung des Wissenschaftsdiskurses*, unv. Diss., Univ. Konstanz 2004, S. 16.

²⁵ Vgl. Berg, Eberhard (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M. 1995.

Bewegung und Ton aufzuzeichnen, bedeutet es nicht, dass er uns die *Realität* zeigt. Das, was er zeigt, ist immer nur ein Abbild dieser *Realität*. Clifford Geertz versucht die Intention des Ethnologen wie folgt zu beschreiben:

„Es geht [...] darum zu zeigen, was ethnologische Interpretation ist: der Versuch, den Bogen eines sozialen Diskurses nachzuzeichnen, ihn in einer nachvollziehbaren Form festzuhalten. 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.“²⁶

Diese Aufgabe des Ethnographen, ein flüchtiges Ereignis eines sozialen Diskurses festhalten zu wollen, erinnert an die Arbeitsweise des ethnographischen Filmemachers. Genauso wie der Bericht, kann der Dokumentarfilm, der ‚in der Aufnahme des Geschehenen‘ existiert, wieder herangezogen werden. Für diese Aufnahme des Geschehenen gibt es, wie für die Schrift, keine einheitliche Norm. Jeder Filmschaffende wählt eine andere Perspektive, eine andere Einstellungsgröße, setzt verschiedene Dinge ins Licht, verweist im Schnitt auf unterschiedliche Subtexte. Wiederum ist die Herangehensweise jedes Filmemachers eine andere. So gibt es jene Dokumentarfilme, die mit allen Mitteln an die Künstlichkeit des Films erinnern wollen und andere, die versuchen, einem möglichst genauen Abbild der *Realität* nahe zu kommen. Manche thematisieren dabei ihre Person als Filmemacher im Film, andere verfolgen die Form der ‚presence as absence‘.²⁷ Somit gibt es unzählige Ansätze, Dokumentarfilme zu realisieren. Im Folgenden fokussiere ich speziell jene ethnographischen Filme, die mittels einer ‚beobachtenden Form‘ versuchen, einem genauen Abbild der *Realität* nahe zu kommen. Diese Form wurde speziell im Genre des ethnographischen Films oft verwendet.

„The observational mode of representation has enjoyed considerable use as an ethnographic tool, allowing filmmakers to observe the activities of

²⁶ Geertz: *Dichte Beschreibung*, S. 28.

²⁷ Bill Nichols bezeichnet die Form der physischen Abwesenheit des Filmemachers im ‚beobachtenden Dokumentarfilm‘ als ‚presence as absence‘. Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington 1996, S. 43 f.

others without resorting to the techniques of exposition that turn the sounds and images of others into accomplices in someone else's argument.“²⁸

Bevor ich konkret auf die formalen Aspekte der Selbstreflexion des Filmschaffenden im Film eingehen werde, wird zuerst geklärt, was bei diesem interkulturellen Aufeinandertreffen passiert.

Wie in der Einleitung erwähnt, beziehe ich mich in dieser Arbeit vorrangig auf ethnographische Filme, die von Filmschaffenden einer sog. ‚westlichen Kultur‘ über eine sog. ‚nicht-westliche‘ Kultur gemacht worden sind. Der ethnographische Filmschaffende David MacDougall spricht in einem Interview von einer transkulturellen Komponente, die der ethnographische Film immer beinhaltet. Er konstatiert, dass der Film immer zwei Gesellschaften oder Gemeinschaften bzw. Filmemacher und sein Subjekt nebeneinander setzt und dadurch die kulturellen Unterschiede zum Vorschein kommen.²⁹ Darüber hinaus unterliegt der ethnographische Film einem kulturanthropologischen, wissenschaftlichen Ziel, etwa „die Lebenswelten von Menschen aus fremden Kulturen visuell darzustellen und der wissenschaftlichen sowie der allgemeinen Öffentlichkeit näherzubringen.“³⁰ Dieses Ziel trägt einige Herausforderungen mit sich, die aufgrund der Begegnung zweier sich ‚fremder‘ Kulturen entstehen können:

Zum einen sind es die zahlreichen kulturellen Differenzen in der Sprache, in den Gewohnheiten, in der Lebensart, sowie zwischenmenschliche Kommunikationsformen, die im Produktionsprozess schnell zu Barrieren führen können. Gerade wenn sich Filmemacher und Gefilmte noch nicht zuvor kennengelernt haben, können viele übereilte Schritte zu einem verzerrten Bild der abzubildenden Kultur führen. Aufgrund dessen kann eine vorherige Vorplanung des ethnographischen Filmprojekts gemeinsam mit den Filmsubjekten vor Ort von Vorteil sein.

Dieser Anfangsprozess des ‚Sich herantasten‘ ist mit viel Zeit und Geduld verbunden. Die Anwesenheit der Filmschaffenden kann für die Gefilmten noch

²⁸ Nichols: *Representing Reality*, S. 41.

²⁹ Vgl. Kull, Volker/ David MacDougall: *David MacDougall im Gespräch mit Volker Kull*, in: Teissl, Verena/ Volker Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*, Marburg 2006, S. 74.

³⁰ Teissl/ Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen*, S. 20.

ungewöhnlich sein, genauso kann es Zeit dauern, um einen für beide Seiten angenehmen Modus zu finden, wie das temporäre Zusammenleben gut funktionieren kann. Zumal es häufig zu der Situation kommt, dass ethnographische Filmschaffende in Gesellschaften filmen, die in ländlichen Gegenden wohnen, wo eine Begegnung mit einem Filmteam zuvor noch nicht stattgefunden hat, kann die Gewöhnung an diesen ‚Besuch‘ einige Zeit in Anspruch nehmen. Zum einen sind es Gäste aus einem anderen Kulturraum - womöglich ist es für die Bewohner der erste Kontakt mit Personen von einem anderen Kontinent - die für einen gewissen Zeitraum mit den Gefilmten leben. Zum anderen kann die technische Ausrüstung, wie große Kameras oder lange Tonangeln, für die Bewohner ein ungewohnter Anblick sein, an welchen man sich erst nach einiger Zeit gewöhnt.

David MacDougall erzählt beispielsweise von seinen Erlebnissen von 1980 beim Filmen in Nordwest-Kenia bei der Volksgruppe der Turkana, wie sich die rasche Gewöhnung an das Filmteam auf den Film ausgewirkt hat:

„Daß wir mit dem Beginn der eigentlichen Dreharbeiten so lange gewartet haben, führte aber auch dazu, daß sich die Leute nach einer Weile an uns und unsere technische Ausrüstung so sehr gewöhnt hatten, daß sie den Dreharbeiten schließlich kaum noch Beachtung schenkten. Es war ihnen am Ende völlig egal, ob wir gerade filmten oder nicht.“³¹

David MacDougall verfolgte ursprünglich das Ziel, eine Hochzeit bei den Turkana zu filmen, die im dortigen Gebiet ein Großereignis darstellt. Da es allerdings innerhalb der ersten neun Monate seines Besuches zu keiner Hochzeit bei den Turkana kam und er nicht filmte, führte dieser Umstand dazu, dass die Bewohner David MacDougall stark in die Gemeinschaft integrierten. Sie gewöhnten sich an seine Präsenz und beide Seiten konnten Vertrauen zu einander aufbauen. Somit waren die Turkana bei den tatsächlichen Dreharbeiten weniger von David MacDougall als ‚Externer‘ oder von den technischen Geräten irritiert, wie es eventuell zu einem früheren Drehzeitpunkt passieren hätte können. Jene

³¹ Bickley, Daniel/ David MacDougall: *Der ethnographische Film als Forschungsmittel. Ein Interview mit David MacDougall von Daniel Bickley*, in: Friedrich, Margarete/ Hagemann-Doumbia, A./ Kapfer, R./ Petermann, W./ Thoms, R./ Loo, M.-J. van de (Hg.): *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, München 1984, S. 111.

Situation, in welchen die Gefilmten die Anwesenheit des Filmteams während der Aufnahme vergessen, kann für viele ethnographische Filmemacher, die eine beobachtende Arbeitsweise verfolgen, wünschenswert sein. Vielen wollen Handlungsabläufe dokumentieren, wollen mit der Kamera ‚unbemerkt‘ beobachten und so ihrem Abbild von *Realität* näher kommen.

Für einen ethnographischen Filmemacher kann es von Wichtigkeit sein, das richtige Mittelmaß zwischen der unvermeidbaren Nähe und der nötigen Distanz zu seinen Protagonisten zu finden, um eine Vertrauensbasis für die Dreharbeiten zu schaffen. Vor allem wenn der Drehort derselbe wie der Wohnort ist, setzt sich der Kontakt zu den Protagonisten unabdingbar fort. Als beispielsweise der australische Filmemacher Dennis O'Rourke in den 70er Jahren in Papua-Neuguinea ein Porträt des Landes erstellen sollte, gliederte er sich bald in der dortigen Gesellschaft so sehr ein, sodass er selbst zu einem Teil dieser wurde.

„Es war insgesamt eine freudvolle Erfahrung, ein Eintauchen in diese andere Kultur, denn ich habe mich dort in Rosanne, eine Frau aus Papua-Neuguinea, verliebt und wir haben eine Familie gegründet. Unser erstes Kind kam auf die Welt, als ich gerade den Film fertig machte. [...] Meine Freunde waren alles Einheimische aus Papua-Neuguinea, Rosannes Familie und die jungen Leute, denen ich im damaligen Informationsministerium, dem ‚Papua New Guinean Office of Information‘, wo ich arbeitete, das Filmemachen beibrachte. Ich habe die meiste Zeit nicht Englisch, sondern Pidgin gesprochen.“³²

Jene extreme Form der Assimilation mit der anderen Kultur kann den Filmprozess aufhalten und hinauszögern, oder von seinem ursprünglichen Themengebiet abweichen. Zusätzlich kann sich die Interviewsituation als problematisch darstellen, da die notwendige Distanz für eine unvoreingenommene Gesprächsführung fehlt. Um daher der ‚wissenschaftlichen Ausrichtung‘ des ethnographischen Films weiterhin nachzukommen, bedarf es an der ‚richtigen Dosis‘ von Nähe und Distanz zu den Protagonisten.

Das Annähern beider Kulturen zu einander kann Teil jener Methode sein, mit welcher die Filmschaffenden arbeiten. Es erinnert an das Konzept der

³² Bayer, Julia/ Dennis O'Rourke: *Dennis O'Rourke im Gespräch mit Julia Bayer*, in: Teissl/ Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*, Marburg 2006, S. 59.

‚teilnehmenden Beobachtung‘ als zentrale Methode in der Wissenschaft der Ethnologie, in welcher die Ethnologen über einen längeren Zeitraum - manchmal sogar Jahre - in der ihnen ‚fremden‘ Gemeinschaft leben, über die sie berichten sollen. Nur so würden sie sich in deren Kultur hineinversetzen und diese verstehen können, wobei hier wieder die Prozesse der Nähe und der gleichzeitigen Distanz eine wichtige Rolle spielen.³³ Diese Methode kann genauso beim ethnographischen Film angewendet werden.

Das richtige Mittelmaß zu finden, den Protagonisten nicht zu nahe zu kommen, aber trotzdem ihre Kultur verstehen zu können, erweist sich als schwieriger Prozess. David MacDougall hat sich in seinem Buch *Transcultural Cinema* auch damit befasst, wie sehr der ethnographische Filmemacher sich in seinem Arbeitsfeld eingliedern ‚darf‘ bzw. ‚soll‘, um die kulturellen Verhältnisse auch richtig wahrnehmen zu können. “If I am to understand this socio-cultural system properly, I must not adopt the indigenous view; but if I do not adopt the indigenous view I cannot understand it properly.”³⁴ Jener Gedanke ist ein Widerspruch in sich, der jedoch auffordert, sich als Filmschaffender bis zu einem gewissen Maß in die andere Kultur zu integrieren, um sie verstehen zu können.

³³ Vgl. Kull, Volker: *Australien/USA. David MacDougall*, in: Teissl, Verena/ Volker Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*, Marburg 2006, S. 71.

³⁴ MacDougall, David: *Transcultural Cinema*, Princeton 1988, S. 93.

2.1.1. ‚Der soziale Vertrag‘

Die Beziehung zwischen Filmschaffende und Gefilmte ist nicht reduzierbar auf ein reines Arbeitsverhältnis wie zwischen Arbeitnehmer und Arbeitgeber, sondern bekommt eine sehr persönliche Komponente aufgrund der außerfilmischen, privaten Nähe. Dieses besondere Verhältnis gleich eher einer Art ‚sozialen Vertrags‘, der zwischen beiden Parteien vereinbart wird. Seien es finanzielle Angelegenheiten oder auch einfache Regeln, die den Filmprozess betreffen - jede Absprache ist mit Vorsicht und Respekt zu handhaben. Gerade in der Arbeit mit ‚fremden‘ Kulturen liegt es in der Hand der Filmschaffenden, wie diese von ihnen dargestellt werden. Die Lektorin und Filmemacherin Toril Jenssen spricht in ihrem Buch *Behind the eye* von jenem sozialen Abkommen, zu welchem es zwischen den Filmschaffenden und ihren Filmpartnern im Filmprozess unweigerlich kommt.

“Today we can no longer regard our subjects as pure objects in the study of other cultures. The context of filming ethnic minority society has changed, and the world has changed, but numerous processes still threaten the survival of indigenous communities. Through filming the anthropologist enters into a kind of social contract with the subjects.”³⁵

Zumal es oft dazu kommt, dass sog. ‚westliche‘ Filmschaffende in sog. ‚nicht-westlichen‘ – manchmal ehemals kolonialisierten - Gebieten ihre ethnographischen Projekte realisieren, bedarf es an einer besonderen Umgangsweise. So können sich Filmschaffende beispielsweise mit der offenen Gestaltung von Drehplänen ein Maß an Flexibilität behalten und gegebenenfalls ihre Arbeitsweise immer wieder neu anpassen, um sich dem alltäglichen Leben der Gefilmten anpassen zu können. Geht man davon aus, dass sich ethnographische Filmarbeiten einem möglichst genauen Abbild der dortigen *Realität* annähern wollen, können zu große Eingriffe in die zu filmenden Ereignisse dieses Bild verfälschen.

Oft kommt es im ethnographischen Film dazu, dass die Lebensweise der Gefilmten zum ersten Mal von Medien dokumentiert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Aus diesem Grund ist es nachvollziehbar, dass sich die

³⁵ Jenssen, Toril: *Behind the eye*, Højbjerg 2009, S. 56.

Verantwortlichen, hier die Filmschaffenden, zuerst das Einverständnis bei den Gefilmten einholen müssen. So kann vor Drehbeginn eine konkrete Absprache zwischen allen im Projekt Involvierten stattfinden, in welcher die genaue Vorgehensweise des Filmens festgelegt wird. Darüber hinaus sollten die Filmemacher den Gefilmten deutlich machen, in welchem Kontext sie im Film dargestellt werden.

“To the informants it is simply a question of allowing someone to ‘show’ you to the outside world. Even in cases based on dialogical relationships concerning uncontroversial matters there is often a certain resistance against being filmed. Being filmed is exposing yourself to public scrutiny and judgement, irrespective of what you are trying to communicate.”³⁶

Auch wenn also die Intention der Filmschaffenden darauf basiert, ein möglichst genaues Abbild der *Realität* vor Ort festzuhalten, geht es vorerst um die primäre Besonderheit: das Private wird im Filmprozess zum Öffentlichen. In dem Augenblick, in dem der Aufnahmeknopf der Kamera betätigt wird, werden die zuvor noch privaten Handlungen erstmals aufgezeichnet und im späteren Prozess einer großen, breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Somit können einfache Tätigkeiten wie zur Arbeit gehen, kochen oder das Haus reinigen schlagartig publik gemacht werden. Das Veröffentlichen von Privatleben nach außen soll hier jedoch weder bewertet noch in Frage gestellt werden. Vielmehr geht es um die Bewusstmachung beider Seiten, einerseits, dass sich die Gefilmten des Filmprozesses und dessen Auswirkungen bewusst sind und andererseits, dass die Filmemacher ihre verantwortungsvolle Rolle kennen. Damit sich also die Gefilmten - hier bei Toril Jenssen ‚the informants‘, also die Informanten oder die Informationsträger - ein Bild von der Darstellung ihrer Kultur im Film machen können, können sich Gespräche vor dem Produktionsbeginn eignen, in welchem der Fokus des Films genau geklärt wird.

Jene Maßnahmen in der Vorproduktionsphase können für den weiteren Produktionsverlauf von Vorteil sein. Seien es Missverständnisse im Vorhinein zu klären oder sich durch bewusste Vorbereitungen einen gegenseitigen Respekt zu verschaffen - die genaue Planung betont die sorgfältige Vorgehensweise der

³⁶ Ebd., S. 15.

Verantwortlichen. Aufgrund der langen Drehbedingungen kann es vorkommen, dass es innerhalb des Teams oder mit den Gefilmten nicht immer zu Übereinstimmungen kommt. Das Verhältnis kann wechselhaft sein, wie in jeder anderen zwischenmenschlichen Beziehung. Der Dokumentarfilmer und Ethnologe Sacha Knoche beschreibt seine Erfahrungen innerhalb des ethnographischen Films in seinem Aufsatz *Zwischen den Fronten*. Er führt die Konflikte und Konfrontationen, die zwischen dem Filmteam und den Protagonisten auftreten können, zurück auf die lange Beobachtungs- und Drehzeit, in welcher vertraute Beziehungen mit Rückwirkungen in die eigene Lebenswelt entstehen.³⁷ Nach ihm sind Dokumentarfilme „zeit- und aufmerksamkeitsintensive Zusammenkünfte von Menschen, die viel von ihren Teilnehmern fordern, viel von ihnen selbst, ihrer Persönlichkeit und ihrer Individualität.“³⁸ Hier spricht Sacha Knoche einerseits wieder die zeitliche Komponente an, die in ethnographischen Filmen eine Rolle spielt, andererseits erwähnt er auch die nachteiligen Situationen, die in dieser Zeit auftreten können. Insofern können sich Filmschaffende ihre Aufgabe vereinfachen, wenn sie auf alle möglichen Situationen und Ereignisse gefasst sind.

³⁷ Vgl. Knoche, Sacha: *Zwischen den Fronten. Dokumentarfilm zwischen Film-Kunst, Ethnologie und Alltagswirklichkeit*. Kap. Autorenschaft am Film-Werk. In: journal-ethnologie.de. URL: http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/Schwerpunktthemen/Schwerpunktthemen_2005/Visuelle_Anthropologie/Zwischen_den_Fronten/index.phtml (12.9.2012).

³⁸ Ebd.

2.1.2. *Sich seiner Rolle bewusst sein*

Ab dem Zeitpunkt, in welchem sich ethnographische Filmschaffende der abzubildenden Kultur als Filmteam ‚vorstellen‘, tragen sie nicht nur einige Verantwortungen mit sich, sondern sie nehmen auch eine bestimmte Rolle an. Von diesem Moment an sind sie nicht nur gewöhnliche Besucher eines ihnen unbekannten Ortes, sondern erhalten zusätzlich eine Funktion mit einer konkreten Aufgabe. Diese Eigenschaft kann im schlechten Fall dazu führen, dass sie die Nähe, die sie im Vorfeld zu ihren Filmsubjekten aufgebaut haben, verlieren. Die rein arbeitsorientierte Position kann bei manchen Gefilmten eine Verunsicherung auslösen, da die Filmschaffenden ein anderes Auftreten bekommen. Genauso kann die Beziehung zwischen Filmschaffenden und Protagonisten unverändert bleiben, vor allem wenn gegenüber den Gefilmten die Position des Filmteams von Anfang an klar ist.

Aufgrund seiner Aufgabe als Filmemacher nimmt er eine neue ‚Position‘ ein. Er legt quasi die alte Position des ‚gewöhnlichen Besuchers‘ oder des ‚entfernten Bekannten‘ ab und nimmt mit der Präsenz der Kamera eine neue Stellung ein. Dieses Phänomen mag dem Filmschaffenden selbst vorerst nicht bewusst sein, doch auf Gefilmte, die nicht jeden Tag in den Kontakt mit jenen technischen Medien treten, kann das Filmteam als solches irritierend wirken. Schließlich kann diese Situation die Aufmerksamkeit bei den Bewohnern des Ortes erregen, einerseits wegen der Anwesenheit einiger unbekannter Personen, andererseits weil es sich um Besucher aus dem Medienbereich handelt, die aufgrund ihrer Kamera- und Tonausrüstung besonders auffallen. Toril Jenssen konstatiert beispielsweise: „It is challenging to create an acceptable representation which violates neither ‘truth’ nor the involved people, while at the same time fulfilling aesthetic needs. [...] With a camera in my hand I was not only a scholar but also a communicator.“³⁹ Sie reflektiert ihre Position als Filmemacherin und erkennt, wie sie durch das Medium der Kamera zusätzlich die Funktion einer Mitteilenden errungen hat. Mit der Kamera in der Hand wird sie zur Kommunikationsfigur, denn die Bilder und Töne, die sie als Filmschaffende mit der Kamera aufzeichnet, sind

³⁹ Jenssen: *Behind the eye*, S. 17.

ausschlaggebend für die Übermittlung und Darstellung der abgebildeten Kultur. Durch die Kamera als Kommunikationsgerät ist es ihr möglich, verschiedene Ereignisse von einem Ort zum anderen zu übermitteln. Sie kann Kulturen übergreifend arbeiten, kulturelle Prozesse dokumentieren und über die im Projekt entstehenden Bilder zwischen Menschen kommunizieren. Diese Befähigung löst ein gewisses Machtverhältnis aus, da mit der Führung der Kamera jene Bilder definiert werden, die im Film für sich sprechen.

Viele ethnographische Filmschaffende möchten mit ihren Bildern ‚kommunizieren‘. Bei ihrer Darstellung ‚fremder‘ Kulturen kann die Analyse und das Verstehen ihrer Bilder im Vordergrund stehen. Über jene Bilder soll die Kultur erfahrbar gemacht werden. „Stets ist man als Filmemacher, der in einer anderen Gesellschaft arbeitet, gezwungen, die zu filmenden Personen zu analysieren, die Situation zu verstehen und dies im Film deutlich zu machen.“⁴⁰ David MacDougall ist der Meinung, dass jener Analyseprozess ihm ‚fremder‘ Personen notwendig und ausschlaggebend dafür ist, um einem ‚unverfälschten‘ Abbild von *Realität* näher zu kommen. Er spricht deswegen von einer ‚gezwungenen‘ Maßnahme, derer die Filmschaffenden unterliegen, da jede unkonkrete Analyse – gerade in zwischenmenschlichen Beziehungen – eine große Reihe von Missverständnissen auslösen könnte.

Jene Art der Kommunikation zwischen Filmschaffenden und Gefilmten kann einen wichtigen Faktor innerhalb des gesamten ethnographischen Projekts bilden. Auch wenn die Kommunikation meist nicht auf derselben Sprachebene passiert, kann der kommunikative Umgang ausschlaggebend für den ganzen Film sein. Ist die zwischenmenschliche Kommunikation aufgrund von Missverständnissen oder anderen Hindernissen gestört, kann sich dies im Film bemerkbar machen. Vor allem das Nähe- und Distanzverhältnis kann in jenen Szenen sichtbar werden, wenn die Filmschaffenden mit den Protagonisten im Film aufeinander treffen, beispielsweise in Interviewsituationen. Es lässt sich beobachten, je nachdem wie das Interview geführt wurde, ob Protagonisten und Filmschaffende in einem engen oder entfernten Verhältnis zu einander stehen. Dennis O’Rourke spricht in einem

⁴⁰ Kull/ MacDougall: *David MacDougall im Gespräch mit Volker Kull*, S. 76.

Interview von einer Intimität, die zwischen den Ethnologen⁴¹ und den Personen der zu untersuchenden Kultur angestrebt werden sollte. Es sollte es eine Verbindung geben, aus der ein Vertrauen geschaffen werden kann, damit die Basis für eine gelungene Zusammenarbeit entsteht.⁴² Er pointiert, es gehe um jene „Fähigkeiten, die gute Ethnologen haben: auf eine Weise mit Menschen eine Verbindung aufzubauen, die nicht oberflächlich ist.“⁴³ Die Stärke jener Beziehung ist abhängig von der Professionalität der Ethnologen, sowie in diesem Fall der ethnographischen Filmschaffenden, jedoch darüber hinaus ist sie abhängig von der Zeit, in welcher man sich kennenlernen kann. Insofern kann es von Vorteil sein, eine langfristige Vorlaufzeit vor Drehbeginn einzuplanen. Folgt man der Vorgehensweise von David MacDougall gilt es, sich in die ‚fremde‘ Kultur hineinzuversetzen, sie zu analysieren und versuchen, sie zu verstehen, um sie auf eine nachvollziehbare Weise bildlich darstellen zu können.

⁴¹ Dennis O'Rourke spricht hier von Ethnologen. Ich bin der Meinung, dass selbiges für ethnographische Filmschaffende gelten kann.

⁴² Vgl. Bayer/ O'Rourke: *Dennis O'Rourke im Gespräch mit Julia Bayer*, S. 61.

⁴³ Ebd., S. 61.

2.1.3. *Macht der Filmschaffenden*

Wie schon erwähnt, kann es aufgrund der einseitigen Kameraführung zu einem differenziellen Machtverhältnis zwischen Filmschaffenden und Gefilmten kommen. Meist kommt der Auftrag des Filmprojekts nicht von Seiten der zu filmenden, kulturellen Gemeinschaft, sondern von Auftraggebern aus dem Land der Filmemacher. Jene Verbildlichung der Kultur kann bestimmte Vorgaben seitens der Auftraggeber haben. Im Falle einer langfristigen Vorlauf- und Drehphase, in welcher es zu einer zwischenmenschlichen Verbindung zwischen Filmemacher und Gefilmten kommt, kann sich diese gegenseitige ‚Einflussnahme‘ im Film äußern. Sei es der ‚fremde‘ Besuch oder die Tatsache, dass die Kultur mit der Kamera dokumentiert werden soll, es kann zu einer Störung des geregelten Alltags der gefilmten Gemeinschaft kommen.⁴⁴ Die Filmschaffenden nehmen in vielen Fällen aufgrund ihrer bloßen Präsenz einen Einfluss auf das finale Filmprojekt.

„In some films the context of interaction with the subjects tilts toward further involvement. The filmmaker intervenes increasingly in their lives or, often without intending to, becomes a major focus of their attention. Sometimes these films provide a catalyst for their actions and a mirror in which to see themselves. [...] Ethnographic films are rarely based on such occurrences, but relationships of dependency and the opening of new horizons resulting from the filmmaking have undoubtedly affected some film subjects deeply, for better or worse.“⁴⁵

Gerade bei jenen ethnographischen Filmprojekten, die einem langfristigen Drehplan folgen, ist eine solche Beeinflussung auf die Zusammenarbeit zwischen kulturell verschiedenen Individuen zurückzuführen. Des Weiteren ist die alleinige Einflussnahme der Filmschaffenden auf das Endprodukt vor allem bezeichnend für das differentielle Machtverhältnis zwischen ihnen und den Gefilmten. Die Filmschaffenden formen den Film in jedem Prozess: in der Entscheidung der Kameraeinstellung, in der Tonführung, der Lichtsetzung bis hin zur finalen

⁴⁴ Hier ist anzumerken, dass es in jeder Gemeinschaft – egal welchen Kulturraums - zu einer Störung des geregelten Alltags kommen kann, sobald ein ethnographisches Filmteam für einen längeren Zeitraum zu Besuch kommt.

⁴⁵ MacDougall: *Transcultural Cinema*, S. 118 f.

Postproduktion. Gerade auch in der Art der Interviewführung können sie einen großen Einfluss auf die Aussagen ihrer Interviewpartner nehmen. Sie können mit gezielten Fragen den Fokus des Interviews in eine von ihnen bestimmte Richtung lenken. Der Kommunikationswissenschaftler Frederick Steier hält fest: "As inquirers and researchers, we create worlds through the questions that we ask coupled with what we and others regard as reasonable responses to our questions."⁴⁶ Dadurch sind die Filmschaffenden als Fragesteller in der Lage, das Interview so zu formen, wie es ihrer Vorstellung nach verlaufen soll. Die konkrete Vorgabe ihrer Auftragsgeber, sowie persönliche Prozesse, die auf Erfahrung und Interesse zurückgreifen, können in der Auswahl ihrer Fragen eine Rolle spielen. Die Gefilmten können hier sehr wenig eingreifen. Im Grunde müssen sie sich den Fragen des Interviewers unterziehen. Gewiss können sie im Interview selbst entscheiden, welche Informationen sie preisgeben möchten und welche nicht. Auch wenn sie in bestimmten Situationen nicht gefilmt werden wollen, sollten das die Filmschaffenden akzeptieren. Auf das finale Endprodukt haben sie jedoch wenig Einfluss, da sie meist nicht in den Postproduktionsprozess eingebunden sind.

In den neueren Debatten über den ethnographischen Film gehen die Meinungen bezüglich der Einbindung der Protagonisten in den Gestaltungsprozess des Films sehr stark auseinander. Viele Filmemacher sind der Überzeugung, jenes Machtverhältnis einzuschränken zu können, indem sie die Gefilmten selbst in die Produktion, vor allem in die Postproduktion, des Films integrieren. Somit erlangen die Gefilmten ein Mitspracherecht bei dem Film, der schließlich von ihnen selbst handelt, und können in den Prozess eingreifen. Andere Filmemacher sind der Meinung, dass der ethnographische Film weiterhin von den Filmschaffenden allein produziert werden soll. Gerade im Bereich der Postproduktion sei es von zu großem Aufwand einen Schnittplatz vor Ort einzurichten. Des Weiteren können zu viele Entscheidungsträger den Schnittprozess verlangsamen. Wieder andere meinen, dass nur Filmschaffende der eigenen Kultur ethnographische Filmprojekte über die selbige realisieren sollen.

⁴⁶ Steier, Frederick (Hg.): *Research and reflexivity*, London 1991, S. 1.

2.2. Die Reflexion als persönlicher Prozess

Wie schon im vorherigen Kapitel angesprochen, kann es bei ethnographischer Filmarbeit zu einem Annäherungsprozess zweier sich ‚fremder‘ Kulturen kommen. Über einen gewissen Zeitraum begibt sich das Filmteam in eine ihm ‚fremde‘ Gemeinschaft und erfährt das dortige Leben ‚am eigenen Leibe‘. Zugleich erlebt die dortige Gemeinschaft das Zusammenleben mit ihnen ‚fremden‘ Personen aus einem anderen Kulturraum. Für beide Seiten ist diese Zusammenkunft eine neue Erfahrung.

Erst mit einer genauen Analyse und einem Willen zum Verständnis der neuen Erfahrungen lässt sich eine Basis für jene ethnographische Filmarbeit schaffen. Aber wie funktioniert jenes Verständnis von Erfahrungen? Was passiert bei diesem ‚Lernprozess‘? Wie behandelt man Begebenheiten und Ereignisse, die man sogleich nicht nachvollziehen kann?

Die logische Vorgehensweise ist der Vergleich der ‚fremden‘ mit der eigenen Kultur. Man beschäftigt sich demnach mit den Fragen: Woher komme ich? Wie definiert sich mein Kulturraum? Was sind die Gewohnheiten meiner Kultur im Vergleich zu jener? Man verarbeitet somit die neuen Erfahrungen innerhalb einer Reflexion der eigenen Kultur. Erst mit der bewussten Definition des eigenen Kulturraums lässt sich der ‚fremde‘ erfassen und die Unterschiede zu diesem festhalten. Durch diese gewissenhafte Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft tritt der Filmemacher in eine Art Dialog mit seinen eigenen Ansichten. Dadurch können einerseits eigene Vorurteile zum Vorschein kommen, andererseits kann es zum besseren Verstehen von sich Selbst sowie ‚den Anderen‘ führen.⁴⁷ Im Prozess der Reflexion steht somit vorwiegend die Bereitschaft im Vordergrund, sich mit der eigenen Kultur sowie mit den bisherigen Erfahrungen mit der anderen Kultur auseinanderzusetzen, inklusive aller Vorurteile.

⁴⁷ Vgl. Paulgaard, Gry: *Rapport fra Workshop i Cinema Direct*, zitiert nach: Jenssen, Toril: *Behind the eye*, Højbjerg 2009, S. 81.

“Reflexivity is based on social experience and interaction with others in the practical actions of everyday life. This is the kind of reflexivity that is incorporated into ethnographic texts.”⁴⁸

Diese Art der zwischenmenschlichen Reflexion, die Toril Jenssen hier den ethnographischen Schriften zuweist, ist dieselbe Methode, die im Bereich des ethnographischen Films vorkommen kann. Über die Reflexion der eigenen Kultur kann der Filmschaffende den Fokus auf jene Aspekte der ‚fremden‘ Kulturen legen, die sich von der eigenen unterscheiden. Durch dieses Konzept des Vergleichs bekommt er ein Gefühl dafür, was jene Kultur ausmacht und insofern für seinen filmischen Fokus von Wichtigkeit ist. Zusätzlich erkennt er jene kulturellen Aspekte, die der eigenen Kultur ähnlich sind. Trotzdem es auch im ethnographischen Film meist konkrete Schwerpunkte gibt, die im Film dargestellt werden sollen, ist es ein oft genutzter Vorgang, vor allem die kulturellen Unterschiede zu fokussieren. David MacDougall erklärt diesen Vorgang genauer:

„Man versucht sich, so gut es geht, einzugliedern und so viel wie möglich zu verstehen. Die wichtigste Erfahrung für mich als ethnographischen Filmemacher aber ist es, die kulturellen Unterschiede zu betrachten. Die Perspektive, die man erhält, wenn man über die Kulturen hinwegblickt, lässt einen über die eigene Gesellschaft reflektieren und dies wiederum evoziert Fragen darüber, was menschlich ist und was Kultur ist.“⁴⁹

Das Herantasten an die ‚fremde‘ Kultur, das Verstehen, was ‚Kultur‘ bedeutet und was ‚menschlich‘ ist, ist wahrscheinlich ein lebenslanger Prozess. Um nun innerhalb eines bemessenen Zeitraums einen ethnographischen Film erstellen zu können, ist es eine Möglichkeit, die verschiedenen Erfahrungen, die man als Filmschaffender innerhalb einer Gemeinschaft macht, zu bewerten und zu analysieren. Jenes Bewerten ist eine persönliche, subjektive Herausforderung, weil sie Entscheidungen des Filmschaffenden abverlangt, die die zwischenmenschliche Reflexion mit der ihm ‚fremden‘ Kultur betreffen. Doch aufgrund dessen, dass sich die filmische Methode selbst – vor allem die des Dokumentarfilms - innerhalb eines sozialwissenschaftlichen Diskurses definiert, ist

⁴⁸ Jenssen: *Behind the eye*, S. 107.

⁴⁹ Kull/ MacDougall: *David MacDougall im Gespräch mit Volker Kull*, S. 76.

die Reflexion Teil dieser Arbeitsweise. Jenes Konzept verlangt die Miteinbeziehung des Individuums in seine reflexiven Ansichten auf die Welt.⁵⁰ Gerade bei Studien über bzw. mit Menschen wie bei den sozialwissenschaftlichen, steht das zwischenmenschliche Aufeinandertreffen von Personen oder Gesellschaftsgruppen im Vordergrund. Durch diesen Kontakt entstehen die zu analysierenden Aspekte selbst, gleichfalls wie im ethnographischen Film. Da die Vorgehensweise im ethnographischen Prozess so deutlich auf die Auseinandersetzung mit sich selbst, sowie die persönliche Bewertung von Ereignissen abzielt, ist es schwierig, von einer objektiven Betrachtung einer Kultur zu sprechen. Wenn in einer Studie die Position des Beobachters selbst eine Rolle spielt, wie es bei der reflexiven Methode in der Ethnologie und im ethnographischen Film vorkommen kann, bleibt die subjektive Komponente in jeder noch so objektiven Beschreibung unvermeidbar vorhanden. Sei es in der Art und Weise der Befragung oder nach unseren vorherrschenden Interessensgebieten - die beobachtende Instanz ist immer beeinflusst von Tradition, Umgebung und der eigenen Persönlichkeit.⁵¹ Die Tradition bezieht sich auf vorherige Erfahrungen und vergangene Erlebnisse, die mitbestimmen, wie sich die eigene Herangehensweise an die Studie entwickelt. Die Umgebung kann einerseits das Umfeld sein, in welchem der Beobachter aufgewachsen ist. Zusätzlich kann die Umgebung die des zu untersuchenden Feldes betreffen und die Einfügung in diese kann ausschlaggebend für die Art des Untersuchungsprozesses sein. Zuletzt beeinflusst die eigene Persönlichkeit, die persönliche Eigenschaften, Lebenseinstellungen sowie Neigungen und Interessen miteinschließt, den Verlauf der Studie.

“The personal backgrounds from which investigators approach description likewise influence selection. Previous professional and nonprofessional experience helps to direct interest toward some events or features and not others.”⁵²

⁵⁰ Vgl. Jenssen: *Behind the eye*, S. 13 ff.

⁵¹ Vgl. Myrdal, Gunnar: *Objektivität in der Sozialforschung*, Frankfurt a. M. 1971, S. 8.

⁵² Honigmann, John J.: *The Personal Approach in Cultural Anthropological Research*, in: *Current Anthropology*, Vol. 17, No. 2, 1976, S. 246.

Aufgrund dieser sich gegenseitig beeinflussenden Aspekte behält die gesamte Analyse und Herangehensweise an die zu untersuchende Kultur immer eine einzigartige, subjektive Form, da jedes beobachtende Subjekt aufgrund der ihm eigenen Tradition, Umgebung und Persönlichkeit einer anderen Vorgehensweise folgt.

Doch noch zu Beginn glich die ethnologische Wissenschaft einer Laborforschung, in welcher ein neutraler, unvoreingenommener Wissenschaftler seinen Untersuchungen nachgehen soll. So sollte der Ethnologe während seiner Forschung danach streben, seine politischen, ökonomischen, sogar moralischen Standpunkte zu verleugnen – in anderen Worten soll er versuchen, die Spuren seiner eigenen Kultur zu vertuschen, um so die Kultur eines anderen studieren zu können.⁵³ Somit sollte nach der damaligen Perspektive die subjektive Komponente des Beobachters mit allem Druck unberücksichtigt bleiben. Zudem galt eine vom Subjekt beeinflusste Herangehensweise als wissenschaftslos und wurde als solche nicht anerkannt. Um die Autorenschaft verdeckt zu lassen, empfahl man den Sozialwissenschaftlern zusätzlich, die Berichte über ihre Ergebnisse in der dritten Person zu formulieren⁵⁴, sodass keinesfalls eine subjektive Perspektive durchklingen kann. Dadurch sollten die erforschten Resultate allgemein gültig wirken und vermeintlich von Objektivität zeugen. Man wollte die Forscher zu roboterähnlichen, unmenschlichen Laboranten machen, die einem vorgegebenen Ablauf von Prozessen nachgehen. Die beiden amerikanischen Professoren Dennison Nash und Ronald Wintrob sprechen gar von der Absicht, „to turn the fieldworker into a self-effacing creature without any reactions other than those of a recording machine.“⁵⁵

Doch nach weiteren Debatten in den letzten Jahrzehnten wurde das Verlangen nach Anerkennung der subjektiven Forschungsweise in der Ethnologie immer größer. Die Wissenschaftler sahen es ein, dass in der Sozialforschung die Einflüsse des Beobachters unvermeidlich sind und dass die Auslassung dieses Aspekts zu einem verfälschten Ergebnis führen könnte. Der Beobachter solle sich

⁵³ Vgl. Ruby: *Picturing Culture*, S. 161.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 159.

⁵⁵ Nash, Dennison/ Wintrob, Ronald: *The Emergence of Self-Consciousness in Ethnography*, in: *Current Anthropology*, Vol. 13, No. 5, 1972, S. 527.

nun offenbaren und seine persönliche Herangehensweise im Forschungsprozess erläutern können.

Nun kann man meinen, dass in der Arbeitsweise der Visuellen Anthropologie, in welcher ethnographische Ergebnisse nicht nur schriftlich sondern auch visuell dargestellt werden, jene Instrumente vorhanden sind, die einer ‚recording machine‘ als solche nahe kommen. Der Ethnograph kann sich einer Kamera und eines Mikrofons als Aufnahmegeräte bedienen, um so seine Erlebnisse ‚aufzuzeichnen‘ und direkt abzuspeichern. Doch auch mit der Handhabung von technischen Geräten kann der Einfluss von Subjektivität nicht vernachlässigt werden. Es gibt immer noch ein Subjekt, das eine Kamera positioniert, die Einstellungsgröße auswählt, den Ein- und Ausschaltknopf betätigt, sowie das Mikrofon richtet und die Lautstärke regelt. All jene Einstellungen sind direkte, oder durchaus auch indirekte, Entscheidungen, die sich auf das Endergebnis – in diesem Fall auf den ethnographischen Film – auswirken. Über die technischen Einstellungen hinaus, die der Filmschaffende tätigt, können die technischen Geräte an sich mit ihrer Präsenz die Atmosphäre des aufzuzeichnenden Moments selbst beeinflussen. Und zuletzt entscheidet die Form des Schnitts, wie ein Film rezipiert werden kann.

Auch wenn es Meinungen von Filmemachern gibt, die mit einer statischen Kamera und mit einem bloß chronologisch verknüpfenden Schnitt⁵⁶ eine ‚neutrale‘ und damit objektive Perspektive beweisen wollen – das Subjekt des Erzeugers wird in einem Film immer sichtbar bleiben.

“[...] one must admit that the ethnographic film is ‘... a personal interpretation of the local culture.’ The creative contribution of the filmmaker is inevitable.”⁵⁷

⁵⁶ Vgl. Ruby: *Picturing culture*, S. 178.

⁵⁷ Jenssen: *Behind the eye*, S. 55.

2.2.1. *Mit der Selbstreflexion im ethnographischen Film arbeiten*

Sobald diese Erkenntnis nun stattgefunden hat, dass der Filmemacher bei ethnographischer Filmarbeit immer in einer gewissen Form als ‚Urheber‘ in seinem eigenen Film erkennbar bleibt, und er seine Position als ethnographischer Filmemacher hinterfragt, kann man von einer Selbstreflexion sprechen. Dabei reflektiert er sich und sein Handeln in seiner Funktion als ethnographischer Filmemacher. Er kann sich nun entscheiden, ob er diese Selbstreflexion in einer Form im Film sichtbar macht oder nicht. Dafür gibt es verschiedene Möglichkeiten, sowie damit verbundene Auswirkungen, die im Film erzeugt werden können. Jay Ruby definiert beispielsweise die reflexive Arbeitsweise von Ethnologen folgendermaßen:

“To be reflexive, in terms of a work of anthropology, is to insist that anthropologists systematically and rigorously reveal their methods and themselves as the instrument of data generation and reflect upon how the medium through which they transmit their work predisposes readers/viewers to construct the meaning of the work in certain ways.”⁵⁸

Somit hält Ruby an der Wichtigkeit fest, sich mit den eigenen Methoden und dessen Auswirkungen während der ethnologischen Studie sowie im Übermittlungsprozess konkret auseinanderzusetzen, um sich bewusst zu machen, wie der Rezipient die Ergebnisse je nach Transformationsmedium unterschiedlich auffassen kann. Da hier Jay Ruby nicht nur von den ‚readers‘, sondern auch von den ‚viewers‘ als mögliche Rezipienten spricht, lässt sich Gleiches über selbstreflexive Formen im ethnographischen Film sagen. Wenn sich der Filmschaffende dafür entscheidet, seine selbstreflexive Herangehensweise im Film zu thematisieren, gibt es für dieses Verfahren unterschiedliche Methoden, die sich unterschiedlich auf den Rezipienten auswirken können. Wenn er beispielsweise selbst im Film vor der Kamera seine Position als Filmschaffender und sein Handeln als solcher reflektiert, kann diese Methode eine andere Wirkung haben, als wenn er seine Selbstreflexion mittels eines Kommentars hörbar macht. Gleichzeitig kann das Ausmaß der unterschiedlichen Methoden über die Wirkung

⁵⁸ Ruby: *Picturing culture*, S. 152.

entscheiden. Eine zu intensive Thematisierung der Selbstreflexion des Filmschaffenden könnte vom ursprünglichen, ethnologischen Inhalt des Films ablenken und dem Filmschaffenden könnte eine narzisstische Arbeitsweise vorgehalten werden⁵⁹. Da in der Vergangenheit der ethnologischen Wissenschaft das forschende Subjekt als Individuum gänzlich vernachlässigt wurde, könnte nun die dominante Thematisierung seiner Herangehensweise in den Ergebnissen, wie hier des Filmschaffenden im ethnographischen Film, missinterpretiert werden. Jay Ruby bezieht sich diesbezüglich auch auf den amerikanischen Soziologen Erving Goffman, welcher der Meinung ist, der Rezipient könnte von einer zu großen Einsichtnahme in den filmischen Prozess irritiert sein: „audiences are not supposed to see backstage.“⁶⁰ Ziel für den Filmschaffenden soll es aber sein, seine Methode für die Sichtbarmachung seiner Selbstreflexion im ethnographischen Film zu wählen und dadurch mit der für ihn passenden Methode in der Filmgestaltung womöglich an ‚Aufrichtigkeit‘ gegenüber seinen Filmsubjekten und ‚Beweisbarkeit‘ gegenüber seinen Rezipienten zu gewinnen.

⁵⁹ Vgl. Meyerhoff/ Ruby: *Introduction*, S. 6.

⁶⁰ Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, zitiert nach: Ruby, Jay: *Picturing Culture*, Chicago 2000, S. 156.

2.3. *Die Selbstreflexion als Beweismittel*

Mit einer selbstreflexiven Haltung des Filmemachers im ethnographischen Film und der dadurch implizierten Offenlegung seines Schaffensprozesses kann der Film an Glaubwürdigkeit gewinnen. Jene Form gibt dem Rezipienten das Gefühl, dass der Filmemacher das Bedürfnis hat, seine Herangehensweise offen darzulegen und den Rezipienten über den Entstehungsprozess des Films aufzuklären. Es kann somit eine Art Vertrauensbasis zwischen Filmemacher und Rezipienten entstehen, sodass der Rezipient zur Annahme kommt, die im Film dargestellten Ereignisse seien auch annähernd so passiert. Zumal stellt man als Rezipient an Dokumentarfilme, zu welchen der ethnographische Film dazugehört, den Anspruch, dass sie einem möglichst genauen Abbild von *Realität* nahe kommen⁶¹. Der Filmemacher versucht also seinen Schaffensprozess zu bezeugen und seine Autorenschaft nicht zu untergraben, sondern offen zu bekunden. Damit erhält der Film einen Ansprechpartner bzw. einen ‚öffentlichen Verantwortlichen‘. Mit diesem ‚Bekenntnis‘ wird dem Rezipienten bewusst, dass der Film nicht von einer subjektlosen ‚recording machine‘ erzeugt wurde, sondern von einem menschlichen Individuum mit eigenen Interessen und Ansichten. Man kann hier von einer ‚Vermenschlichung des Filmschaffenden‘ sprechen, da er über die offene Reflexion seines Selbst im Film umso greifbarer und erfahrbarer wird, als über seine bloße Namenservähnung im Abspann. Durch die Gewinnung an Zugänglichkeit an den Filmemacher besteht für den Rezipienten die Möglichkeit der Identifikation mit diesem.⁶² Er versetzt sich somit in die Position des Filmemachers und versucht, den Entstehungsprozess des Films nachzuvollziehen.

Indem der Filmemacher sich und seine Methoden im Film exponiert, bekommt der Rezipient das Gefühl, mehr über den Film zu erfahren als in anderen Filmen, wie beispielsweise in fiktiven Filmen. Hier wird eine Geschichte erzählt, die dem Rezipienten in einer abgeschlossenen Form ‚serviert‘ wird. Auf diese Weise erhält er keinen Einblick in den Entstehungsprozess. In jener Form des

⁶¹ Vgl. Ruby: *Picturing culture*, S. 144.

⁶² Vgl. Jenssen: *Behind the eye*, S. 103.

ethnographischen Films jedoch, in welcher die Selbstreflexion des Filmschaffenden thematisiert wird, bekommt der Rezipient einen Einblick in die tieferen Hintergründe des Films, quasi in Goffmans ‚Backstage-Bereich‘. Er wird dadurch zum Eingeweihten.

“I was convinced that if I could understand how someone made something and who the ‘author’ was, that knowledge would enable me to become an insider.”⁶³

Da man als ‚Insider‘ demnach Zugang zu mehreren Hintergrundinformationen bekommt, steigt damit auch die Annahme, etwas von der *Realität* zu erfahren. Gleichzeitig gibt der Filmmacher dem Rezipienten das Gefühl, ihm mit Aufrichtigkeit gegenüber zu treten.

⁶³ Ruby: *Picturing culture*, S. 152.

2.4. Die Selbstreflexion als ‚Verpflichtung‘

Wenn eine selbstreflexive Herangehensweise des ethnographischen Filmschaffenden in seinem Film bemerkbar wird, kann dies beim Rezipienten Verschiedenes hervorrufen. Der Zuschauer kann einerseits glauben, mehr über den Filmschaffenden zu erfahren, andererseits kann sich der Eindruck erhöhen, einen *realitätsnahen* Inhalt zu rezipieren. Zuletzt kann das Gefühl aufkommen, der Filmschaffende will mit dem Hinweis auf seine Selbstreflexion seine ‚aufrichtige‘ Herangehensweise an das ethnographische Filmthema betonen. Diese Wirkung kann nicht nur beim Rezipienten aufkommen, sondern auch bei den gefilmten Subjekten. Der Filmschaffende kann dadurch auch gegenüber den Gefilmten seine ‚aufrichtige‘ Handhabung im Film sichtbar machen und diese in den Film selbst ‚mitschreiben‘. Es kann einem ‚Nachweis‘ zum ‚respektvollen‘ Umgang zwischen Filmschaffenden und Gefilmten dienen.

„Communication demands a kind of expressive ethics of the sensuous. Respectful care is part of constructing a story about other people and there is thus an ethical dimension of narrative control. This is part of being attentive and sensitive both towards informants and in the manner we present their lives to a public audience.“⁶⁴

Da es um die Präsentation einer Kultur in der Öffentlichkeit geht, steht der Filmschaffende in der Position des Verantwortlichen dieser Präsentation. Da die Gefilmten meist keinen direkten Einfluss auf das Endergebnis haben, in dem ihre Kultur dargestellt wird, müssen sie sich auf den Filmschaffenden und dessen Pflichtbewusstheit verlassen. Sie haben oftmals nicht die Möglichkeit dazu, sich beim fertigen Produkt einzubringen oder grundlegende Änderungen vorzunehmen. Aufgrund dieser rein einseitigen Perspektive auf die abgebildete Kultur kann es umso bedeutsamer sein, sich als Filmschaffender der Verantwortung gegenüber seines ethnographischen Films und seinen Filmsubjekten bewusst zu werden.

“As people whose profession it is to make representations of the human condition, anthropologists have a special obligation to thoughtfully explore

⁶⁴ Jenssen: *Behind the eye*, S. 68 f.

ways in which their representations accurately reflect and attempt to satisfy the ethical issues [...].”⁶⁵

⁶⁵ Ruby: *Picturing culture*, S. 149.

2.5. *Das Publikum und die Selbstreflexion des Filmschaffenden*

Wie bei jeder Art des Films geht es im Endeffekt um eine Kommunikationsform zwischen einem Sender und einem Empfänger. Der Sender möchte dem Empfänger eine konkrete Botschaft übermitteln und lädt ihn durch den Film dazu ein. Beim ethnographischen Film geht es meist um die Übermittlung einer transkulturellen Botschaft. Einer ‚Rezeptionskultur‘ soll es ermöglicht werden, eine andere Kultur kennenzulernen. Der ethnologische Schriftsteller Werner Petermann definiert diese Übertragung als eine „Kommunikation, in der die Leinwand zu einer Öffnung wird durch kulturelle Grenzen hindurch.“⁶⁶ Wie kann diese Kommunikation im optimalen Sinne aussehen? Kann der Filmschaffende die Rezeption seines Films beeinflussen, und wenn ja, bis zu welchem Maß?

Die konkrete Rezeption von Filmen lässt sich im Allgemeinen ohne Auswertung einiger Fallbeispiele so leicht nicht analysieren. Jedoch sind rezeptionsbetreffende Überlegungen möglich, die der Filmschaffende in der Gestaltung seines ethnographischen Films miteinbeziehen kann. Zum Einen kann sich der Filmschaffende im Vorfeld seinem Rezipienten widmen. Er kann sich überlegen, wer die Hauptkonsumenten seines Films sein werden. Nach dieser Definition seiner Zielgruppe, kann er versuchen, verschiedene Rezeptionsmöglichkeiten seines Films auszumachen. Demnach kann die Form der zu übermittelnden Nachrichten an die jeweilige Zielgruppe angepasst werden. Beispielsweise eignet sich bei Kindern für die Übermittlung bestimmter Botschaften eine andere Filmsprache als bei Erwachsenen. Gleiches gilt für die Adressierung von Experten im Gegensatz zu Laien. Je nach Zielgruppe, die für die Rezeption eines Films im Vordergrund steht, ist es von Vorteil, die Gestaltung dessen so anzupassen, dass die gewünschte Rezeption erzielt werden kann.

Des Weiteren kann für die Rezeption der Rahmen ausschlaggebend sein, innerhalb welchem der Film gezeigt wird. Ist der Film für Kinovorführungen bestimmt, so unterscheidet sich die Wirkung des Gezeigten stark von einer Vorführung im kleinen Rahmen, beispielsweise innerhalb eines Seminars mit 15

⁶⁶ Petermann, Werner: *Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick*, in: Friedrich, Margarete/ Hagemann-Doumbia, A./ Kapfer, R./ Petermann, W./ Thoms, R./ Loo, M.-J. van de (Hg.): *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, München 1984, S. 45.

Teilnehmern. Faktoren wie die Uhrzeit der Vorstellung im Kino, der verdunkelte Saal, sowie die arbeitsorientierte Atmosphäre während eines Seminars, können jeweils verschiedene Arten von Rezeption hervorrufen. Gleichfalls unterscheidet Jay Ruby die Rezeption ethnographischer Filme innerhalb einer Schulklasse gegenüber der Ausstrahlung selbiger im Fernsehen.⁶⁷ Somit kann es rezeptionsbedingt ausschlaggebend sein, sich als Filmschaffender zeitgerecht mit der zu adressierenden Zielgruppe und den möglichen Aufführungsorten auseinander zu setzen.

Die verschiedenen Einflüsse, die auf einen Rezipienten wirken können, sind im Endeffekt nicht kontrollierbar. Ein Film kann immer verschieden interpretiert und verstanden werden kann. Dies bedeutet, der Filmschaffende selbst kann nur eine variable Einflussnahme auf die Rezeption seines Films haben. Es besteht dadurch die Möglichkeit, sich von manchen Interpretationen seines Films distanzieren zu können. Trotzdem liegt die Verantwortung für den Film mit den damit verbundenen Interpretationsmöglichkeiten bis zu einem gewissen Grad beim Filmschaffenden, besonders wenn bestimmte Interpretationen öfter als einmal auftreten.

„My point was that I, as a researcher, am responsible for the meanings constructed in the films that I make, just as is the case with any written text I produce. This applies even if a given text may be interpreted in different ways. I am assuming that film will affect its audience, although we may never know for certain how it is interpreted.”⁶⁸

Gleichfalls wie bei einem Theaterstück oder einem Buch kann es auch beim Film von Vorteil sein, sich als Regisseur die verschiedenen Rezeptionsmöglichkeiten bewusst zu machen. Gerade wenn es wie bei einem ethnographischen Film darum geht, eine ‚fremde‘ Kultur verstehen zu lernen, kann der Filmschaffende versuchen, all jenen Interpretationen entgegen zu wirken, die diesen Prozess erschweren. Denn selbst wenn die Intension des ethnographischen Films darin besteht, ‚fremde‘ Kulturen erfahrbar zu machen, kann gerade die kulturelle Verschiedenartigkeit schnell zu Missverständnissen führen.⁶⁹ In den ethnographischen Werken, in welchen sich der Filmschaffende in einer

⁶⁷ Ruby: *Picturing culture*, S. 189.

⁶⁸ Jenssen: *Behind the eye*, S. 62.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 83.

selbstreflexiven Position zeigt, kommt in der Rezeption hinzu, dass sich der Zuschauer nicht nur auf eine ihm ‚fremde‘ Kultur einlässt und diese interpretiert, sondern auch die Stellung des Filmschaffenden eine bedeutende Rolle spielt. Somit rezipiert der Zuschauer einerseits die Kultur selbst, andererseits den Filmschaffenden und darüber hinaus das interkulturelle Aufeinandertreffen, das dadurch stattgefunden hat. Anders als bei fiktiven Filmen, bei welchen der Rezipient sich bewusst ist, dass der Inhalt des Films inszeniert wurde, kann die Rezeption eines ethnographischen Films komplexer ausfallen. David MacDougall erklärt dies folgendermaßen:

„Further, our relation as spectators to the narrative agency of documentary is more complex than in fiction. Rather than dealing with products of the imagination, we are dealing with real human beings encountering a filmmaker who coexists with them historically. The question of the filmmaker’s agency in representing them is thus implicitly pushed into the arena of the film. We are faced with a double task of interpretation. We interpret the perplexing exteriors of social actors in some ways as we interpret people in daily life, but we also perceive them through the narrative apparatus that the filmmaker has erected for us.”⁷⁰

Durch die Menge an zu interpretierender Angelegenheiten im ethnographischen Film wird der Zuschauer in seiner Rezeptionsfähigkeit herausgefordert. Hier steht nicht der Konsum im Vordergrund, der eine rein der Unterhaltung dienende Rezeption erzielt. Vielmehr geht es um den Versuch, den Konsumenten in eine Art ‚Lernprozess‘ einzubinden und ihn durch die Konfrontation mit neuen Themen zu einem aktiven Rezipienten zu machen. Man möchte das größtmögliche Rezeptionspotenzial ausschöpfen und dem Zuschauer die Verarbeitung komplexerer Filminhalte ‚zutrauen‘. Dabei sollen sie nicht nur passiv ihnen vorgezeigte Tatsachen annehmen, sondern beginnen, sie zu hinterfragen und sie anzuzweifeln bzw. im Weiteren sie zu analysieren und versuchen, sie zu verstehen. Dadurch besteht die Möglichkeit zu einer Steigerung der Produktivität des Rezipienten, in welcher er in einen scheinbaren Dialog mit dem Filmemacher tritt.

⁷⁰ MacDougall: *Transcultural cinema*, S. 100 f.

„Gleichzeitig sollten die Zuschauer in eine andere Beziehung mit dem Filmprozess selbst gestellt werden, sodass sie nicht nur Empfänger von fertigen Aussagen sind. Es ist wichtig, dass sie die Anwesenheit des Filmemachers spüren als jemand, der die Personen im Film trifft und als jemand, der nicht immer alles weiß. Unsere Absicht war es, die Zuschauer in die Lage zu versetzen, wie es ist, eine schwierige Situation zu verstehen. Der wichtigste Grund der Selbst-Reflexivität ist es, den Rahmen unserer Filme zu erweitern, sowohl etwas über den Filmemacher selbst als auch etwas über die Personen einzubringen, sodass die Zuschauer beginnen, die Personen im Kontext des Filmemachens selbst zu erleben.“⁷¹

David MacDougall spricht davon, über die Selbstreflexivität dem Zuschauer die Möglichkeit zu bieten, den Filmprozess auf eine neue Art und Weise zu erleben. Wenn sich der Zuschauer daher auf jene Art der Übertragung ihm ‚fremder‘ Inhalte einlässt, kann er dadurch mehr über den Film und dessen Entstehung erfahren und somit selbst zum ‚teilnehmenden Beobachter‘ werden. Durch dieses Verfahren können auch komplexere Themengebiete erfahrbarer werden.

Es scheint daher, als könne der Filmschaffende mittels einer selbstreflexiven Herangehensweise im ethnographischen Film dem Zuschauer seine Filmsituation erfahrbarer machen. Diese selbstreflexive Herangehensweise kann der Filmschaffende auf unterschiedliche Weise im Film zum Ausdruck bringen. Im Folgenden werden verschiedene Herangehensweisen dieser Selbstreflexion anhand von drei ausgewählten Filmbeispielen analysiert.

⁷¹ Kull/ MacDougall: *David MacDougall im Gespräch mit Volker Kull*, S. 73.

3. Analyse anhand von drei ausgewählten ethnographischen Filmbeispielen

3.1. *Reassemblage. From the firelight to the screen* von Trinh T. Minh-ha, 1982

Hintergrundinformationen zur Person und zum Film:

Die vietnamesische Filmemacherin, Schriftstellerin und Komponistin Trinh T. Minh-ha lebt und lehrt hauptsächlich in den USA. Sie ist Professorin für Gender and Women's Studies und Rhetorik an der Berkeley Universität in Kalifornien und unterrichtete darüber hinaus in Asien, Europa, Afrika und Australien.⁷² Sie studierte Anfang der 70er Jahre in den USA und legte ihren Schwerpunkt auf die französische Literatur und die Musikkomposition.⁷³ Daraufhin folgte ein dreijähriger Aufenthalt in Dakar in Senegal, wo sie Musik unterrichtete und 1982 ihr erster Film entstand: *Reassemblage*.⁷⁴ Ihr Interesse an der Musik und Literatur spiegeln sich stark in ihrer Filmgestaltung wider.

Eine der Hauptmotivationen bei der Erstellung von *Reassemblage* war ein Verbundenheitsgefühl der senegalesischen Kultur mit ihrer eigenen vietnamesischen Herkunft aufgrund der gemeinsamen Erfahrung des Kolonialismus.⁷⁵ So spricht sie über ihre Erfahrungen in Afrika: "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."⁷⁶

⁷² Vgl. Trinh T. Minh-ha. Biographie. URL: <http://trinhminh-ha.com/biography/> (27.11.2012).

⁷³ Vgl. Klöpping, Susanne: *Repräsentationen des kulturell 'Fremden' zwischen Schrift und Film*, S. 111.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 111.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 112.

⁷⁶ Minh-ha, Trinh T.: *Questioning Truth and Fact. Interview with Harriet Hirshorn*, zitiert nach: Klöpping, Susanne: *Repräsentationen des kulturell 'Fremden' zwischen Schrift und Film. Ethnographie, Visualität und die frühen Filme Trinh T. Minh-has als ästhetische Verfremdung des Wissenschaftsdiskurses*, unv. Diss., Univ. Konstanz 2004, S. 112.

Inhalt und Form des Films:

Das Wort und der Titel von Trinh T. Minh-ha's Film *Reassemblage* kommt aus dem Französischen und bedeutet ‚Remontage‘ oder auch das ‚Wiedervereinigen‘. Er definiert gleichzeitig die Form dieses Films: eine Montage aus Bildern und Tönen, ohne direkten Zusammenhang aneinander gereiht. Der 40minütige Film zeigt Ausschnitte aus einem Dorfleben in Senegal, bildliche und tonale Eindrücke, die Trinh T. Minh-ha sammelt und neu ordnet. Der Film verfolgt weder einen kontinuierlichen Handlungsverlauf, noch lässt er ein konkretes Erzählmuster erkennen. Die Bilder zeigen vorwiegend Frauen bei Tätigkeiten wie Kochen oder Getreide stampfen, kleine Kinder, tanzende Menschen sowie verwesene Tiere, Strohütten, Wälder. Gleichzeitig spricht Trinh T. Minh-ha selbst, jedoch nicht im Sinne eines begleitenden Kommentars, sondern in einer Art selbsthinterfragenden Monologs. Da Ton und Bild niemals synchron sind, können sie jeweils als separate, individuelle Ebenen betrachtet werden, die unabhängig voneinander funktionieren.

Die Selbstreflexion des Filmschaffenden in *Reassemblage*:

Das Thema der Selbstreflexion des ethnographischen Filmschaffenden steht in Trinh T. Minh-ha's *Reassemblage* besonders stark im Vordergrund. Die selbstreflexiven Momente sind nicht nur in Form und Inhalt zu finden, sie werden zum Thema des Films selbst. Es wird somit alles in Frage gestellt, alles Abgebildete, Gehörte, und Trinh T. Minh-ha's Position dazu. Jede Konvention wird aufgebrochen, jede Form wird zerteilt.

Diese extreme Form des Hinterfragens zeugt von der kritischen Haltung Trinh T. Minh-ha's gegenüber der sozialanthropologischen Wissenschaft selbst, anhand dieser sich die selbstreflexiven Momente in *Reassemblage* nachvollziehen lassen. So diskutiert sie in ihrem 1989 verfassten Buch *Woman, Native, Other* kritisch die Ziele und Methoden der „westliche[n] Wissenschaft vom Menschen/Mann [of

man].“⁷⁷ Zynisch nennt sie den als Pionier der sozialanthropologischen Feldforschung geltenden Bronislaw Malinowski ‚den großen Meister‘ und kommentiert seine Forschungsmethoden:

„Nichts von dem, was je geschrieben wurde, wendet sich an die Gelben, Schwarzen oder Roten. Die Tintenkleckse des Anthropologen sind Neben-Produkte einer Wissenschaft vom Menschen/Mann, in der der nicht-zivilisierte Mensch/Mann – eben jenes Element, auf dem sie beruht – ausgeschlossen bleibt.“⁷⁸

Sie kritisiert somit die allgemein anerkannte Methode der ‚konkreten statistischen Dokumentation‘, in welcher der (männliche) Wissenschaftler schrittweise eine Kultur beobachten und beschreiben soll.⁷⁹ Sie stellt in Frage, ob eine wissenschaftliche Studie mittels einer vermeintlich akribisch genauen Beobachtung von Menschen funktioniert oder ob der ‚Forscher‘ - welchen sie als männlichen, weißen Mann einer westlichen Kultur definiert - nur „Mann und Frau unterschiedslos als männliche und weibliche ‚soziale Tiere‘“⁸⁰ analysiert.

So wie sie hier also die Verschriftlichung von sozialanthropologischen Ergebnissen kritisiert, so stellt sie in ihrem Film *Reassemblage* genauso die filmische Methodik der sozialanthropologischen Wissenschaft in Frage. Der Film ist 1982 entstanden und kann als Anfang einer langen Debatte von Trinh T. Minh-ha Meinung zur sozialanthropologischen Wissenschaft gesehen werden. Dieses Mal macht sie ihre kritischen Gedanken hörbar und spricht sie in der Form des Kommentars aus:

“A film about what? A film on Senegal, but what in Senegal?”⁸¹

“What can we expect from ethnology?”⁸²

⁷⁷ Minh-ha, Trinh T.: *Woman, Native, Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben*, Wien 2010, S. 107.

⁷⁸ Ebd., S. 111.

⁷⁹ Ebd., S. 109.

⁸⁰ Ebd., S. 109.

⁸¹ *Reassemblage* (Trinh T. Minh-ha 1982), 00:02:27

⁸² *Reassemblage*, 00:09:43

Wie ein Monolog mit sich selbst wirkt Trinh T. Minh-has Kommentar, der mit einer langsamen, leisen, monotonen Stimme Gedankengänge aneinander reiht. Es sind Aussagen und Fragen, die sie einerseits an sich richtet, andererseits an eine unbestimmte ‚Rezeptionsmasse‘ hinausschickt. Sie wirkt wie in einem Prozess, der weder Anfang noch Ende hat, den sie aber mit den Rezipienten teilen möchte. So spricht sie gleich am Anfang von der persönlichen Herausforderung, sich oder anderen erklären zu müssen, wovon der Film handeln soll. ‚Es ist ein Film über Senegal, aber über was in Senegal?‘ Wenig später wiederholt sich diese Fragestellung nochmals, dieses Mal mit einer zusätzlichen Information: „A film about what? my friends ask.“⁸³ Es wird also deutlich, dass ihre Freunde die Fragenden waren. Dieses Mal folgt nach einer kurzen Pause Trinh T. Minh-has Antwort: „A film on Senegal. ‘But what in Senegal?’ I feel less and less the need to express myself.“⁸⁴ Sie thematisiert gleich zwei Mal diese vermeintliche Pflicht, erklären zu müssen, worum es in ihrem Film geht. Sie gibt jedoch keine zufriedenstellende Antwort darauf, weder sich noch ihren Freunden. Umso eher entscheidet sie für sich, die Intention ihres Films nicht unmittelbar erklärbar machen zu müssen. So stellt sie schon früher im Kommentar die Frage, was man von der Ethnologie erwarten kann. Als Filmemacherin fragt sie sich hiermit, ob die Ethnologie in dieser Form als konkrete Wissenschaft eindeutig definierbar? Wie ist dann ihre Position als Filmemacherin definiert? Ist sie definiert? Muss sie als solche definiert sein? Trinh T. Minh-has Intention ist es, keine konkrete Absicht zu definieren, sondern Freiraum zu schaffen und diesen als solchen bestehen zu lassen. Lieber lässt sie den Rezipienten Teil haben am Prozess selbst und stellt somit ihren Film selbst und ihre Situation, in der sie sich befindet, ständig in Frage. Dadurch zerbricht der Film in immer kleinere Teile, verliert an Beweisbarkeit, an Halt.

Die Selbstreflexion Trinh T. Minh-has macht sich also in der Form der Dekonstruktion sichtbar. Die Filmemacherin nimmt einzelne Bilder und setzt sie mit anderen Bildern zusammen, manchmal sind die Einstellungen länger, manchmal kürzer, abseits jeder Kontinuität. Hinzugefügt wird Ton oder Stille. Trinh

⁸³ *Reassemblage*, 00:14:04

⁸⁴ *Reassemblage*, 00:14:22

T. Minh-ha baut mit ihren Bild- und Tonteilen eine Collage. „Als sei jemand mit einer Kamera in den Wald gezogen zum Bilderhacken. Bildersplitter einsammeln und im Kaleidoskop schütteln. Dazu Sprachmelodien.“⁸⁵ Dieser gesamte Prozess der ‚Remontage‘ Trinh T. Minh-has ‚Bildersplitter‘, in welchem sie ihren Film in eine eigene Form bringt, wird zu einem selbstreflexiven Moment. Indem sie ihre Eindrücke neu ordnet und ihnen eine neue Reihenfolge gibt (‚remontiert‘), hinterfragt sie wiederholt – also in einem zweiten Schritt, hier: Postproduktion – ihre Position als Filmemacherin und ihr damit verbundenes Handwerk des Filmens. Sie schafft dadurch Platz für neue Interpretationen, kreiert neue Räume, dekonstruiert ursprüngliche Zusammenhänge. Sie hinterfragt also den Prozess des Filmemachens. Wie reiht sie ihre Bild- und Tonstücke aneinander? Was entsteht dadurch? Wie entsteht es? Um auf den Schnitt und ihre Position als ‚Verantwortliche dieses Schnitts‘ konkret aufmerksam zu machen, verwendet sie auch stilistische Mittel wie ‚Jump Cuts‘⁸⁶ und baut Bild- und Tonlücken ein. Wiederholt wird sichtbar, dass sie keine Geschichte von A bis Z erzählen möchte. Aufgrund dieser fehlenden Kontinuität ist auch Anfang und Ende des Films nicht klar definiert. Genauso abrupt wie der Film beginnt, so endet die Aneinanderreihung der Bild- und Toneindrücke. Der Film *Reassemblage* lässt sich somit willkürlich lange fortsetzen.

Durch den Kommentar, der manchmal in der Form einer Kurzgeschichte beginnt, die aber sogleich nach dem zweiten Satz wieder ihr Ende findet, setzt sich Minh-has selbstreflexiver Prozess fort. Sie will sprechen, aber keine Geschichten erzählen. So sagt sie gleich zu Beginn des Films: „I do not intend to speak about. Just speak nearby.“⁸⁷ Sie will also nicht über das Abgebildete erzählen, nur ‚nebenbei sprechen‘. Diese Aussage klingt wie eine Entscheidung, die sie für sich getroffen hat und dem Rezipienten mitteilt. Gleichzeitig hinterfragt sie diesen Ansatz wiederholt, wenn sie – ohne jeden Zusammenhang - flüsternd spricht:

⁸⁵ Mohn, Elisabeth: *Filming Culture. Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise*, Stuttgart 2002, S. 110.

⁸⁶ ‚Jump Cuts‘ nennt man Schnitte, die zwei Bildsequenzen aneinander reihen, die die logische Kontinuität einer Handlung stören. (Beispiel: Man sieht ein Kind rechts neben einem Bett stehen, im nächsten Moment steht es links vom Bett. Es wirkt als sei das Kind ‚gesprungen‘.)

⁸⁷ *Reassemblage*, 00:01:30

„Speak about. 'Kabout'.“⁸⁸ Das ‚Kabout‘ ist nur mehr ein Wortfetzen, kein Sinn ist mehr im Wort vorhanden. Der Kommentar, der sich im Film prozesshaft entwickelt, ist also Teil ihrer eigenen Selbstreflexion, ihrer eigenen Ansätze als Filmemacherin, die sie hier hörbar macht und somit nochmals reflektiert.



Reassemblage, 00:08:36

Während man also Bilder einer senegalesischen Dorfgemeinschaft sieht, hört man im Kommentar die Frage, was wir von der Ethnologie erwarten sollen? Mit dem ‚wir‘ spricht sie sowohl den Zuseher als auch sich selbst an. Sie gibt auch für diese Frage keine konkrete Antwort, weder für sich noch für uns als Zuseher. Stattdessen macht sie eine einheimische Konversation hörbar. Sie lenkt somit auf die Sprache, jedoch fehlen die Träger der hörbaren Sprache, es ist nur ein Schwarzbild sichtbar. Auch wird das Gesagte der Gefilmten nicht übersetzt, weder mittels der Untertitelung noch der Synchronisation. Selbst versteht sie Sprache als musikalische Kommunikation und Information, die sie in ihren Filmen übermitteln möchte.⁸⁹ Trinh T. Minh-ha's ‚ethnology‘ wird also nur hörbar. Dabei ist das

⁸⁸ *Reassemblage*, 00:28:52

⁸⁹ Vgl. Penley, Constance/ Andrew Ross: *Interview with Trinh T. Minh-ha*, in: *Camera obscura. Feminism, culture, and media studies*, Vol. 13/14, 1985, S. 90.

rezipierende Ohr auf sich allein gestellt. Der Zuseher wird also zum Zuhörer. In den rein bildlichen, tonlosen Sequenzen wird wiederum der Zuhörer zum Zuseher.

„Im Spiel von hören und sehen, Stille und Ton, Stillstand und Bewegung haben viele Zuschauer festgestellt, dass die Bilder sie etwas hören lassen und die Töne ihnen etwas zu sehen geben. Das hörende Auge und das sprechende Ohr sind immer am Werk, und die Form wird nur erreicht, um das Formlose anzusprechen.“⁹⁰

Fortwährend wird etwas sich vom Ton Unterscheidendes gezeigt. Originalton und Originalbild finden also nicht zu einander, sondern werden von der Filmschaffenden neu geordnet. Die Tonspur formt eine Mischung aus Kommentar, Musik und Ausschnitten aus senegalesischen Dialogen. Es wirkt wie eine Zusammenfassung tonaler Eindrücke der Dorfgemeinschaft, mit den Kommentaren Minh-ha in eine rhythmische Logik gebracht. Hier spiegelt sich Trinh T. Minh-ha kompositorisches Feingefühl wider.

Sie möchte den Rezipienten auf die einzelnen, filmischen Ebenen aufmerksam machen und weist somit gleichzeitig auf sich als ‚Manipulatorin‘ hin. Doch aufgrund ihres hinterfragenden Kommentars weiß der Rezipient um ihre reflexive Anteilnahme an dieser ‚Manipulation‘:

„Filmemachen bedeutet im Grunde, der Realität in ihrem Verlauf einen ‚Rahmen zu geben‘. Es kann aber auch genau der Ort sein, an dem man die referentielle Funktion von Filmbild und -ton nicht einfach negiert, sondern ihre eigenen Funktionsprinzipien reflektiert und ihre autoritäre Identifikation mit der Welt der Phänomene kritisch hinterfragt.“⁹¹

Anders als bei Dokumentarfilmen, die den Rezipienten mit einem erklärenden voice-of-god-Kommentar⁹² durch die Handlung ‚schaukeln‘, aktiviert Trinh T. Minh-ha also ihren Rezipienten mit ihren autarken Ton- und Bildteilen und macht ihn damit selbst zum forschenden Individuum. Dadurch, dass sie nicht an die

⁹⁰ Hohenberger, Eva/ Trinh T. Minh-ha: *Trinh T. Minh-ha im Gespräch mit Eva Hohenberger*, in: Teissl, Verena/ Volker Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*, Marburg 2006, S. 300.

⁹¹ Minh-ha, Trinh T.: *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung*, in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Die Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 2006, S. 287.

⁹² Unter dem ‚voice-of-god-Kommentar‘ versteht man einen auktorial-allwissenden, meist männlichen OFF-Kommentar, der die filmische Handlung begleitet.

‚konkrete, statistische Dokumentation‘ à la Bronislaw Malinowski glaubt, will sie keine endgültigen Erkenntnisse abliefern, sondern Freiraum zur Selbstinterpretation lassen.

Auch in der Auswahl ihrer Bilder lässt sich eine Selbstreflexion der Filmemacherin, vor allem als Frau, in *Reassemblage* wiederfinden. Wie schon anfangs erwähnt, übt Trinh T. Minh-ha starke Kritik an den Methoden der sozialanthropologischen Forschung, die sie als westliche Wissenschaft vom Menschen/Mann versteht.⁹³ Auch mit ihrem feministischen Buch *Woman, Native, Other* oder ihrer Lehrtätigkeit im Bereich der Gender and Women's Studies lässt sich Trinh T. Minh-ha's Feminismus nachweisen, der schon 1982 in *Reassemblage* seinen Anfang findet. So überwiegen vor allem die weiblichen Figuren in den Einblicken, die Trinh T. Minh-ha während ihrer Zeit in Senegal mit der Kamera sammelt. Wir sehen ein Konglomerat aus vielen verschiedenen Frauenbildern. Einmal betrachtet die Filmemacherin senegalesische Frauen aus der Ferne und filmt sie beim Bearbeiten des Getreides oder beim Umsorgen der Kinder, das nächste Mal steht sie mit ihnen im engen Kontakt und die Bilder zeigen uns Nahaufnahmen und Reaktionen der Frauen und jungen Mädchen auf die Kamera. Trinh T. Minh-ha fokussiert somit als weibliche Filmemacherin vor allem Frauen in ihrer essayistischen ‚Filmcollage‘. Sie gibt dem Feminismus also auch Platz in *Reassemblage*, reflektiert sich dabei als Feministin und manifestiert diese Position in der Realisierung eines feministischen Films.

Auch jene Auswahl der Abbildungen ‚ihrer Frauen‘ reflektiert sie im Kommentar. So werden totale Einstellungen neben Close-ups aneinander gereiht, genauso Einstellungen wiederholt gezeigt. Auch hier steht der flüchtige Moment, der Eindruck, im Vordergrund, nicht das Abfilmen konkreter Handlungsabläufe. Keine Geschichte wird erzählt, sondern Eindrücke werden erfahrbar gemacht.

⁹³ Vgl. Minh-ha, Trinh T.: *Woman, Native, Other*, S. 107.



Reassemblage, 00:38:36

Ihre Kameraführung erklärt sie in einem Interview folgendermaßen:

„Es hängt alles von der Beziehung ab, die man zum Gefilmten hat. Anstatt ‚draufzuhalten‘ und das Gefilmte als abzubildendes Objekt zu betrachten, kann die Kamera auch ohne Besitzanspruch auf das gefilmte Subjekt schauen, seine Oberfläche abtasten, in seiner Nähe sein und es zum Beispiel ‚lieblosen‘.“⁹⁴

Jene Form des ‚Abtastens und Lieblosens‘ mit der Kamera nutzt Trinh T. Minh-ha auch beim Abbilden der senegalesischen Frauen in *Reassemblage*, stellt diese Form wiederum im Kommentar in Frage. So spricht sie aus, was beim Filmen passiert: „Watching her through the lens. I look at her, becoming me, becoming mine.“⁹⁵ Während wir Close-ups von den Gesichtern junger Mädchen sehen, erklärt Trinh T. Minh-ha, was passiert: Sie beobachtet das Mädchen (‚her‘) durch die Linse ihrer Kamera, mit welcher sie das Bild des Mädchens einfängt. Sie sieht das Mädchen mit der Kamera an und kann es durch das Abbilden desselbigen zu ihrem ‚Eigentum‘ machen, es konservieren (‚becoming me, becoming mine‘). Da dieses Konservieren und in Besitz nehmen jedoch nicht der Intension Minh-has entspricht, macht sie es mittels Kommentar zum Thema und hinterfragt diesen

⁹⁴ Hohenberger/ Minh-ha: *Trinh T. Minh-ha im Gespräch mit Eva Hohenberger*, S. 304.

⁹⁵ *Reassemblage*, 00:21:11

Prozess des Filmens. Vor allem thematisiert sie dadurch ihre eigene Rolle mit der Kamera („watching ... through the lens“) gegenüber dem Mädchen („I look at her“). Jedoch bewertet sie nicht diese Filmsituation zwischen ihr und dem Mädchen, sondern macht lediglich darauf aufmerksam, reflektiert also wiederholt, was in diesem Moment passiert. Der Rezipient bleibt mit seiner Interpretation allein. Der Film endet mit einem Thema, das durch seine unbeantwortete Fragestellung und seine Position am Schluss des Films an Gewicht gewinnt. So kombiniert Trinh T. Minh-ha viele, schnell aneinander geschnittene Close-ups von Frauen mit ein, zwei Close-ups von Männern und kommentiert diese Bildfolge folgendermaßen:

“A woman comments on polygamy: ‘it’s good for men...not for us. We accept it owing to the force of circumstances. What about you? Do you have a husband all for yourself?’“⁹⁶

Kurz vor dem Ende des Films kommt das Thema der Polygamie auf: Viele Frauen gehören zu einem Mann. Die vielen Close-ups der Frauen reihen sich um jene wenigen Close-ups der Männer. Wieder ist das Subjekt, das spricht, nicht sichtbar, stattdessen erzählt Minh-ha diese Gesprächssituation im Englischen nach. Wäre die Aussage nur in der senegalesischen Sprache hörbar geworden, wie einige andere Originaltöne zuvor, wäre die Thematik untergegangen und der nicht-senegalesische Rezipient hätte den Gesprächsansatz nicht erfassen können. Jedoch ist es für Trinh T. Minh-ha wichtig, gerade diesen Kommentar der senegalesischen Frau einem möglichst breiten Publikum verständlich zu machen, da es um das Thema einer Lebensform geht, die sie als Feministin hinterfragt. Zuerst wird sie selbst von der senegalesischen Frau angesprochen, ob sie einen Mann nur für sich habe. Dann entscheidet Trinh T. Minh-ha die Antwort, die sie der fragenden Frau schuldig wird, unausgesprochen zu lassen und den Film mit anschließender Musik enden zu lassen. Dadurch stellt sie diese Frage in den Raum der Rezension und gibt daher weder etwas von ihrem Privatleben preis, noch etwas von ihrer Meinung zur Polygamie. Dennoch lässt sich eine Haltung abzeichnen. Die Form der Enthaltung einer Antwort auf die gegebene Frage und die Positionierung dieser Gesprächsnacherzählung am Schluss des Films ist auch

⁹⁶ *Reassemblage*, 00:38:31

eine Aussage, wenngleich keine in Worten. So möchte sie den Zuschauer dazu anregen, über die Polygamie nachzudenken, womöglich auch hinterfragen, ob es nicht auch im eigenen Kulturraum eine Art Polygamie gibt.

Die selbstreflexiven Momente Trinh T. Minh-ha in ihrem Film *Reassemblage* zeigen sich somit vorwiegend in der Gestaltung des Kommentars und des Schnitts. Sie hinterfragt ihre Funktion als Filmmacherin einerseits in einem dekonstruierenden Schnitt, mit welchem sie auf ihre autarken Bilder und Töne und die Zusammensetzung dieser aufmerksam machen möchte. Andererseits macht sie ihre selbstreflexiven Gedanken im Kommentar hörbar, der hinterfragt oder absichtlich ausgelassen wird, um der Selbstreflexion einen Raum zu geben.

3.2. *The living Maya* von Hubert Smith, 1985

Hintergrundinformationen zur Person und zum Film:

Hubert Smith ist ein ethnographischer Dokumentarfilmer und filmte seither in den USA, in Süd- und in Mittelamerika.⁹⁷ Er fokussiert in seinen Filmen vor allem das Familienleben, so heißt es in einem Newsletter der 'Society for the Anthropology of Visual Communication' von 1979: „His major focus has been with films which convey the human experience through family life [...]“⁹⁸ Bis 1969 arbeitete er in universitären Fernsehanstalten und Filmproduktionsfirmen, danach machte er sich selbstständig.⁹⁹ In den späten 70er Jahren erhielt Hubert Smith eine finanzielle Förderung der staatlichen Stiftung ‚National Endowment for the Humanities‘, um einen Dokumentarfilm über das Leben der Maya im Flachland Mexikos zu produzieren.¹⁰⁰ In dieser Zeit entstand *The living Maya*, eine Dokumentarfilmreihe bestehend aus vier Teilen á 58 Minuten. Gemeinsam mit seinem Kameramann Peter Smokler und dem Feldforscher Joaquin Medina Cabrera lebte Hubert Smith über einen Zeitraum von sieben Monaten bei einer 300-köpfigen Maya-Community in dem Ort Chican, ein kleiner Ort auf der Halbinsel Yucatan. Wie er selbst auch in seinem Film erklärt, wollte er einen Ort finden, der weder zu groß noch zu klein ist, und in welchem sie eine Familie in ihrem Alltag begleiten können, um das Leben einer Maya-Community zu dokumentieren. Nach einigen Erkundungen entschied sich Hubert Smith für eine Familie in dem Ort Chican.

Wie im letzten seiner vier Filme, sowie in seinem 2009 verfassten fiktionalen Buch *Maya Apocalypse: A Nelson Cocom Thriller* heißt es, dass er bis zuletzt noch nach Chican reist und vor Ort filmt, und somit eine Langzeitdokumentation verfolgt.

⁹⁷ Vgl. Smith, Hubert L.: *A personal comment on the quality of 'Human Documentaries'*, in: Society for the Anthropology of Visual Communication, Newsletter Vol. 7, No. 2, 1979, S. 3.

⁹⁸ Ebd., S. 3.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 3.

¹⁰⁰ Vgl. Ruby: *Picturing Culture*, S. 172.

Inhalt und Form des Films:

The living maya erzählt von der Familie Colli Colli, die in dem Ort Chican auf der Halbinsel Yucatan lebt. Der Filmemacher Hubert Smith bezieht sich nicht auf einen konkreten Aspekt der Familie, sondern versucht ihren Alltag mitzuerleben und mit der Kamera festzuhalten. Nach und nach realisiert er, dass der Alltag der Familie vor allem durch zwei Hauptthemen bestimmt wird: Die Krankheit ihrer Tochter, die in der entfernten Stadt Merida bei Verwandten lebt, und der Anbau ihrer Maisfelder, von dessen Ertrag sie leben. Er folgt der Familie überall hin, sei es zur Arbeit ins Maisfeld oder auf den mehrstündigen Weg nach Merida. Genauso wie der Zuschauer alltägliche Handlungen wie Kochen, das Bearbeiten von Mais oder Haarpflege innerhalb der Familie Colli Colli miterlebt, dokumentiert Hubert Smith auch Szenen aus dem Zusammenleben in der Dorfgemeinschaft, seien es Zusammenkünfte am Hauptplatz von Chican oder religiöse Rituale im umliegenden Wald. Hubert Smith ist selbst immer präsent, oft sieht man ihn vor der Kamera mit der gefilmten Familie agierend oder Fragen stellen. Im Film entwickelt sich jedoch ein Wechselspiel zwischen Szenen, in welchen Hubert Smith sich sehr zurücknimmt und nur aus dem OFF flüsternd Handlungen kommentiert und jenen Szenen, in welchen er aktiv in die Handlungen eingreift und mit der Familie auf Spanisch kommuniziert. Jeden der vier Filme leitet Hubert Smith selbst mit einer Szene in seinem eigenen Haus in Kalifornien ein und informiert den Zuschauer über den Status quo seiner Dokumentarfilmreihe. Auch die schwierigen Produktionsbedingungen des Filmemachens selbst werden offen dargelegt und nicht unkenntlich gemacht, so enthält der Film Szenen, in welchen Hubert Smith mit seinem Kameramann produktionsspezifische Überlegungen austauscht.

Die Selbstreflexion des Filmschaffenden in *The living maya*:

Von Beginn an macht der Filmemacher Hubert Smith in seiner Dokumentarfilmreihe *The living maya* auf sich und seine Person aufmerksam. Der Anfang jeder vier Teile der *living maya* beginnt mit der Stimme Smiths und der Außenaufnahme seines Hauses in Kalifornien, gefolgt von einer Sequenz, in welcher Hubert Smith in seinem Haus vor die Kamera tritt, den Zuschauer konkret anspricht und wie ein Erzähler über den Status quo berichtet. Der Rezipient weiß somit von Anfang an, wer hinter dem Film steht und bekommt zusätzliche Hintergrundinformationen über die Entstehung des Films. Zu jeder neuen Folge ‚holt Hubert Smith den Zuschauer quasi ab‘ und gibt ihm eine aktuelle Berichterstattung zum Verlauf der Filmproduktion. Dadurch macht er den Zuschauer auf den gesamten filmischen Prozess, auf das Projekt selbst sowie seine Intention dahinter aufmerksam. Er wird somit von Beginn an zur Bezugsperson für den Zuschauer, der diesen überall hin ‚mitnimmt‘ und ihn an seinen Erfahrungen teilhaben lassen möchte. Um diese enge Verbindung zum Zuschauer herzustellen, wählt Hubert Smith einen sehr persönlichen Zugang zu seiner Filmthematik. Während er in Yucatan das alltägliche Leben einer bestimmten Familie verfolgt, stellt er eine Verbindung zu seiner eigenen Familie her. So erzählt er gleich zu Beginn des ersten Teils, wie stark die Beziehung der einzelnen Maya-Familienmitglieder untereinander – vor allem jene zwischen Vater und Sohn – ist und erwähnt in diesem Zusammenhang seinen eigenen Großvater, seinen Vater und seine beiden Söhne, die auf Fotos sichtbar werden. Aufgrund dessen, dass in allen vier Teilen die Beziehung zwischen dem Familienvater Don Reymundo Colli Colli und seinen Söhnen thematisiert wird, reflektiert Hubert Smith die Beziehung zu seinen eigenen Söhnen und stellt hier thematische Parallelen her:

“I haven't lived with my boys since they were young but even if I had, it's pretty sure that we wouldn't work together. But, I can't help wondering how things would be if we'd had that opportunity.”¹⁰¹

¹⁰¹ *The living maya* (Hubert Smith 1985), Teil 1, 00:02:20

Durch diesen Vergleich gibt der Filmemacher dem Zuschauer einen Einblick in sein Privatleben, wodurch er von Anfang an dem Zuschauer die Möglichkeit bietet, ihm als Filmemacher, der ‚nur‘ auf der Leinwand sichtbar wird, auf privater Ebene näher kommen zu können. Der amerikanische Professor für Ethnologie Allan F. Burns rezensiert in der Fachzeitschrift *American Anthropologist* 1984 Hubert Smiths *The living maya* und beschreibt die Position des Filmemachers folgendermaßen:

“Smith also emerges as a person, someone to disagree with, but also to be thanked for showing us how films about other people are made and how they make the filmmaker by reflecting his own life and work through the activity of documentary photography.”¹⁰²

Der Zuschauer durchlebt die Dokumentarfilmreihe gemeinsam mit Hubert Smith als ‚Begleiter‘, der auch nach den anfänglichen Einführungen nie ganz von der Bildschirmfläche verschwindet. Trotzdem der Fokus auf dem alltäglichen Zusammenleben einer Maya-Familie liegt, ist der Filmemacher für den Zuschauer während der gesamten Dokumentation über präsent. So hört man ihn immer wieder die Geschehnisse kommentieren oder sieht ihn vor der Kamera gemeinsam mit den Gefilmten agieren. Seine Position ist vergleichbar mit der eines Reiseleiters bei einer ‚Expedition‘. Dadurch kann er auf der einen Seite während des Filmens seine Erfahrungen innerhalb des Kommentars mitteilen und den Zuschauer an diesen teilhaben lassen. Des Weiteren kann er anstelle des Zuschauers gezielte Fragen stellen, die ohne seinen aktiven Eingriff in das Geschehen unbeantwortet bleiben würden. Aufgrund der Interaktion des Filmemachers mit den Gefilmten kann der Zuschauer jener abgebildeten Kultur womöglich näher kommen als in anderen Formen des ethnographischen Films. So konstatiert Hubert Smith seine investigative Haltung zugunsten des Zuschauers folgendermaßen:

“And, as we stand there and talk to them, holding our bodies as we do, asking what we ask, and responding as we respond; we let the audience

¹⁰² Burns, Allan F.: *Living Maya*, in: *American Anthropologist*, Vol. 86, No. 1, 1984, S. 235.

take our measure. We give our quests a reason for being that people watching the film can understand.”¹⁰³

Auf der anderen Seite jedoch hat der Filmemacher in seiner dominanten Position die Möglichkeit, den Zuschauer speziell in eine bestimmte Richtung zu führen und ihn auf Aspekte aufmerksam zu machen, die er selbst für wichtig hält. Mit dieser lenkenden Form lässt der Filmemacher jedoch wenig Raum für die eigene Interpretationsmöglichkeit des Zuschauers, welcher demnach ‚gezwungen‘ ist, konkrete Szenen nach den Vorstellungen des Filmemachers zu rezipieren. Dies passiert beispielsweise in einer Szene, in der Hubert Smith während des ersten gemeinsamen Essens bei der gefilmten Familie zu sehen ist. Kurz bevor der Familienvater den Filmemacher fragt, wie ihm das Essen schmeckt, kommentiert Hubert Smith die nachfolgende Konversation aus dem OFF:

“At our first meal in a private home Donhou Vantino's manner is typically gentlemen courteous, but listen for the undercurrents in his conversation. There is a tough core of pride and old resentments.”¹⁰⁴

In jenem Kommentar bereitet Hubert Smith den Zuschauer förmlich darauf vor, wie er die darauf folgende Szene zu interpretieren hat. Doch nur aufgrund der Erfahrungen, die Hubert Smith bei der Produktion seines Films gesammelt hat, ist es ihm möglich im Nachhinein jene Szenen aus dem OFF zu kommentieren und dadurch die Rezeption des Zuschauers in eine bestimmte Richtung zu lenken. So kommt es immer wieder vor, dass Hubert Smiths Gedanken in der Form eines OFF-Kommentars hörbar werden, während die gerade sprechenden Gefilmten leiser werden und in den Hintergrund rücken. Man könnte sagen, er übertönt seine eigenen Protagonisten und verschafft seinem eigenen Kommentar Gehör und damit Vorrang. Diese Vorgangsweise ist ambivalent. Einerseits zwingt er sozusagen dem Zuschauer seine persönliche Perspektive der erlebten Ereignisse auf, andererseits verschafft er seinen Erfahrungen Freiraum, die er für den Zuschauer hörbar macht. Hubert Smith selbst definiert bei einem internationalen

¹⁰³ Smith, Hubert L.: *The Yucatec Maya Project*, in: Bogaart, Nico C. R./ Henk W.E.R. Ketelaar (Hg.): *Methodology in anthropological filmmaking. Papers of the IUAES-Intercongress Amsterdam 1981*, Göttingen 1983, S. 144.

¹⁰⁴ *The living maya*, Teil 1, 00:19:35

Kongress in Amsterdam 1981 seine Rolle in *The living maya* als ‚deliberate including‘ seiner Person. Er wolle weder die Rolle eines Gesprächspartners, noch eines Erzählers oder Moderators verkörpern, sondern ein Filmregisseur sein, der versucht, Menschen einer ihm ‚fremden‘ Kultur zu verstehen und abzubilden.¹⁰⁵ Achtet man beim Rezipieren von *The living maya* speziell auf die Präsenz und die immer wiederkehrende Interaktion Hubert Smiths, stellt man fest, dass diese ‚bewusste Einbeziehung‘ seiner eigenen Person einen großen Anteil des Films einnimmt, welcher im Verlauf zunimmt. Hubert Smith selbst kommentiert die Filmrezension von Allan F. Burns in einer weiteren Ausgabe des *American Anthropologist* vom März 1985 bezüglich seiner womöglich zu dominanten Präsenz im Film:

“I do agree with Burns that many stylisms in the films are not well integrated. This is due to several factors not the least of which being my experimentation with a self-conscious methodology. Suffice it to say, that experiment had its way with me more often than I would have liked.”¹⁰⁶

So lassen sich Szenen finden, in welchen Hubert Smith alleine vor der Kamera steht und dem Kameramann seine Bedenken bezüglich des gerade Gefilmten äußert, oder auch Szenen, in welchen er einen Jungen grüßt und im selben Moment flüsternd kommentiert, dass er nicht gedacht hätte, mit dieser Art von Armut konfrontiert zu sein.¹⁰⁷ Diese ausgeprägte subjektive Position Hubert Smiths bleibt in der ganzen Filmreihe erhalten, jedoch wird gerade durch diese Haltung Smiths die Selbstreflexion seiner Person bemerkbar. Indem er sich als Person in den filmischen Prozess miteinbezieht, Geschehnisse im Kommentar reflektiert oder vor der Kamera seine Erfahrungen wiederholt, thematisiert er seine persönliche Stellungnahme zum Filmprozess und die damit verbundenen Ereignisse. Er zeigt sich dadurch als reflektierender Filmemacher, der sich nicht abhält, seine Selbstreflexion offen auszudrücken.

So lassen sich im Film mehrere zeitlich versetzte Reflexionen finden: Zum einen reflektiert er während des Filmens das Geschehen im ‚Live‘-Kommentar,

¹⁰⁵ Vgl. Smith: *The Yucatec Maya Project*, S. 141.

¹⁰⁶ Smith, Hubert L.: *Comment on Burns's Review of Living Maya*, in: *American Anthropologist*, Vol. 87, No. 1, 1985, S. 150.

¹⁰⁷ Vgl. *The living maya*, Teil 2, 00:23:05

manchmal sogar in einem flüsternden Ton, als wolle er die Protagonisten nicht stören. Weiters fügt er dem Bildmaterial einen im Nachhinein eingesprochenen, reflexiven OFF-Kommentar zu. Dies erzeugt die Wirkung, als wolle er die erlebten Prozesse mit dem im Nachhinein erlangten Wissen nochmals genauer erklären, auch wenn er selbst nicht mehr vor Ort sein kann. Ein weiterer Ansatz seiner Selbstreflexion im Film formt sich, wenn sich Hubert Smith selbst als reflektierender Filmregisseur in Yucatan vor die Kamera stellt und mit seinem Kameramann – und in Folge auch mit dem Zuschauer – seine Gedanken teilt. Besonders auffallend ist dies in jener Szene im vierten Teil, in welcher Hubert Smith frustriert vor der Kamera seine Bedenken äußert. Es handelt sich um die finanzielle Notlage der Familie Colli Colli, die indirekt den Filmprozess aufhält. Noch bevor er alle Probleme aufgezählt hat übertönt ihn, bei gleich bleibenden Bild, die Stimme aus dem OFF - also sein eigener Kommentar - und fügt hinzu, dass zwar alles stimmt, was er hier selbst vor der Kamera spricht, aber er frustriert war, nicht in die problematischen Geschehnisse eingreifen zu können.¹⁰⁸



The living maya, Teil 4, 00:25:09

¹⁰⁸ Vgl. *The living maya*, Teil 4, 00:25:09

“Hubert Smith: ‘Mostly I am annoyed with Reymundo for dumping his kid there and not being more foresighted, but that may not all be his fault. I’m annoyed at a school system who puts a kid in this sort of position. I am annoyed at his uncles and aunts for not coming through for them, although I understand that they’ve got money problems of their own. I am annoyed at having to run back and forth and possibly get asked for more charity by a guy who really needs it, but who I would rather finish up on him, move over to another family. So I just don’t like this. And I am also annoyed because we didn’t film a lot of things like when Audomaro broke down and...’

Hubert Smith (Comment): ‘All of this is true, but it’s equally true that I’m frustrated at not being permitted to step in and do something.’

Hubert Smith: ‘...for not getting the right stuff on film.’”¹⁰⁹

Die Selbstreflexion des Filmemachers potenziert sich in diesem Moment zu seinem Höhepunkt. Hubert Smith steht einerseits in Yucatan vor der Kamera und teilt seinem Kameramann (und seinen Zuschauern) die problematischen Produktionsbedingungen mit, die vor Ort gerade geschehen. Er reflektiert also vor Ort vor der Kamera seine ‚Machtlosigkeit‘ und die Probleme in seiner Arbeit als Filmemacher. Die Szene wirkt wie aus einem ‚Videotagebuch‘, in welchem Hubert Smith seine missliche Lage schildert. Zusätzlich reflektiert er sich in dieser Szene der Selbstreflexion im Nachhinein nochmals in einem zweiten Schritt in der Form des OFF-Kommentars. Mit diesem weist er zusätzlich darauf hin, in welcher Situation er sich im Produktionsprozess befand. Indem sich Hubert Smith selbst kommentiert, führt er quasi einen Monolog mit sich selbst.

Jene Szene ist auch repräsentativ für die Offenlegung der filmischen Produktionsbedingungen. Hubert Smith spricht hier deutlich seinen Kameramann in persona an – und nicht den Zuschauer, wie sich vermuten lässt, wenn der Filmemacher in die Kamera gerichtet spricht. Er spricht mit ihm über seine Bedenken, wobei manchmal sogar ein Zustimmung des Kameramannes Peter Smokler hörbar wird. Diese Szene passiert abseits jeder filmischen Handlung und gleicht jenen ‚making of‘-Szenen, die gewöhnlicherweise in der Endversion eines Films nicht sichtbar, sondern weggeschnitten werden. Bei *The living maya* jedoch zählen solche ‚behind the scenes‘-Szenen zum ästhetischen Stil und werden absichtlich gezeigt. Insofern hört beispielsweise der Zuschauer Smiths

¹⁰⁹ *The living maya*, Teil 4, 00:24:30 – 00:25:19

Kameraanweisungen an Peter Smokler während der Aufnahmen oder auch die filmspezifischen OFF-Töne zu Beginn jeder der vier Teile, wenn Hubert Smith seinen Kameramann fragt ‚Ready?‘, ‚Take two.‘ oder ‚Rolling?‘, noch bevor der Zuschauer Hubert Smith selbst sieht. Diese Kommandos sind nicht Teil der Handlung des Films. Indem sie Hubert Smith jedoch in der Endfassung des Films beibehält, macht er den Zuschauer auf die filmische Komponente des Projekts aufmerksam und reflektiert dadurch diesen Prozess des Filmemachens. Er weist den Zuschauer darauf hin, dass der Film eine von vielen Methoden ist, ethnologische Erfahrungen zu übermitteln. Diese Methode ist aber auch mit dem ‚Produzieren‘ einer bestimmten *Realität* verbunden, dessen Prozess der Zuschauer nicht vergessen soll. Anstatt dass er jene Szenen von der endgültigen Version des Films entfernt, macht er den Produktionsprozess mit all den dazugehörigen Szenen transparent.

So weiht Hubert Smith den Zuschauer gleich zu Beginn in die gesamte filmische Entwicklung ein, indem sich die erste Hälfte des ersten Teils vorrangig mit der Auswahl eines passenden Drehortes auseinandersetzt. Sowie er Szenen von langen Autofahrten mit Szenen von Gesprächsrunden aneinander schneidet, in welchen gemeinsam mit ortskundigen Ethnologen die Vor- und Nachteile von möglichen Orten besprochen werden, so dokumentiert er nach und nach, wie er und sein Kameramann schließlich auf die Familie Colli Colli in Chican getroffen sind:

“I wanted the corn farming community of 250-350 people. Big enough to have a village government but small enough so we could know everyone and have them know us.”¹¹⁰

“I was looking for a single family, as I had done in the United States and in Bolivia . I wanted to see Maya life through their experiences. We hung around for several weeks before deciding on the family of Don Reymundo and his wife Doniq Rafena . He was 48 then. [...]”¹¹¹

¹¹⁰ *The living maya*, Teil 1, 00:14:15

¹¹¹ *The living maya*, Teil 1, 00:22:55



The living maya, Teil 1, 00:17:51

Hubert Smith behält sogar jene Szene in seinem Film, in der es darum geht, dass die Dorfbewohner entscheiden müssen, ob sie dem Team die Erlaubnis geben, für einen längeren Zeitraum in ihrem Dorf zu wohnen und zu filmen. Man sieht Hubert Smith, der mit dem Mikrofon versucht, diese Diskussion unter den Bewohnern festzuhalten. Auch hier wird konkret auf die Methode des Filmens hingewiesen und auf die damit verbundenen Aspekte aufmerksam gemacht.

Hubert Smith möchte mit diesem unbearbeiteten, ‚ungeschnitten‘ wirkenden Stil seine Arbeitsweise klar offen legen. Er möchte den Zuschauer gänzlich am Filmprozess teilhaben lassen und ihm nichts vorenthalten. Allan F. Burns kritisiert dieses Merkmal, indem er sagt: “The critical feature of this series is that it is really about the project as much as it is about ‘living Maya’.”¹¹² Er gibt zu bedenken, ob die Thematik des Filmemachens an sich einen zu dominanten Platz einnimmt, sodass der ethnologische Schwerpunkt im Film untergehen könnte. Aber Hubert Smith ist sich diesem Stil und dessen Wirkung bewusst und betont die daraus resultierenden Vorteile einer solchen Handhabung:

¹¹² Burns: *Living Maya*, S. 233.

“We proposed a film technique in which the investigative process and the filming methods would become a part of the film. But we would do this as part of an overall plan which left the direction the film took and therefore most of its content wide open.”¹¹³

Er meint, mit diesem Stilmittel gewinnt der Film an ‚Handlungs- und Bedeutungsfreiheit‘, da sich das Filmteam durch die Art der Darstellung weniger an ein konkretes Konzept halten muss und sie dem Verlauf der Ereignisse frei folgen können.

Hubert Smith’s Rolle in *The living maya* erinnert bis zu einem gewissen Grad an die eines ‚agent provocateur‘.¹¹⁴ Seine Präsenz beeinflusst den filmischen Prozess und er scheut nicht davor zurück, sich als Filmemacher in Bild oder Ton erkennbar zu machen. Trotzdem lässt er den Gefilmten Freiraum, von sich erzählen zu können und behält sich seine Fähigkeit, eine rein beobachtende Haltung einzunehmen und sich dem Geschehen passiv anzupassen. Es entsteht somit ein Wechselspiel von teilnehmender und passiver Beobachtungsform, die sich je nach Maß an Interaktion des Filmemachers in das Geschehen prägt. Doch seine Beeinflussung am Filmprozess belässt Hubert Smith nicht unreflektiert. So werden seine Gedanken über das Filmemachen und seine Position als Filmemacher einerseits im LIVE- oder OFF-Kommentar hörbar. Andererseits wird diese Selbstreflexion auch sichtbar, indem er den filmischen Prozess offen darlegt oder wenn er vor der Kamera mit seinem Kameramann die Produktionsbedingungen bespricht.

¹¹³ Smith: *The Yucatec Maya Project*, S. 143.

¹¹⁴ Im filmischen Zusammenhang versteht man unter den ‚Agents Provocateurs‘ jene Filmemacher, die das filmische Geschehen in einem hohen Maß durch ihre Interaktion mit den Gefilmten beeinflussen. Der Begriff entstand im Zusammenhang mit dem Aufkommen des Cinéma Vérité in den 60er Jahren, das vor allem vom französischen Dokumentarfilmer Jean Rouch geprägt wurde. Vgl. Teissl/Kull: *Poeten, Chronisten, Rebellen*, S. 26 f.

3.3. *Be in Kalangkang, Be in Valenzuela von Cornelia Selch, 2012*

Hintergrundinformationen zur Person und zum Film:

Im Juli 2011 nahm ich mit sieben weiteren Österreichern an einer einmonatigen Solidaritätsreise auf die Philippinen teil, die von der ‚Österreichischen Dreikönigsaktion‘ jährlich veranstaltet wird. Innerhalb dieser Reise wohnte ich bei insgesamt drei Gastfamilien und erlebte mit ihnen ihren Alltag. Aufgrund meines Interesses an der Vermittlung von anderen Kulturen und meiner technischen Vorkenntnisse in der Arbeit mit Film entschied ich mich einige Monate nach der Solidaritätsreise zwei der drei Familien nochmals zu besuchen, um einen Kurzdokumentarfilm über den Alltag dieser beiden Familien zu realisieren. Innerhalb meiner ersten Reise auf den Philippinen traten wir in Kontakt mit einigen NGOs und lernten ihre Arbeit vor Ort kennen. Jene Verbindung mit den NGOs erleichterte es mir, den Kontakt zu den jeweiligen Gastfamilien wieder herzustellen und die Vorbereitungen von Wien aus zu steuern. Nach der Ausarbeitung eines konkreten Konzepts, dem Einverständnis aller am Projekt Beteiligten und der Kontaktaufnahme mit einem philippinischen Dolmetscher, reiste ich im Oktober 2011 wieder nach Manila. Das Filmteam bestand aus zwei Personen. Während ich die Bild- und Tonaufnahmen übernahm, führte der Dolmetscher die Interviews. Wir verbrachten jeweils eine Woche bei beiden Gastfamilien. Nach etwas mehr als drei Wochen vor Ort nahm die Postproduktion weitere sechs Monate in Anspruch, bis es schließlich zu einer ersten, privaten Vorführung am 4. Juni 2012 im Wiener Kino ‚Schikaneder‘ kam.

Inhalt und Form des Films:

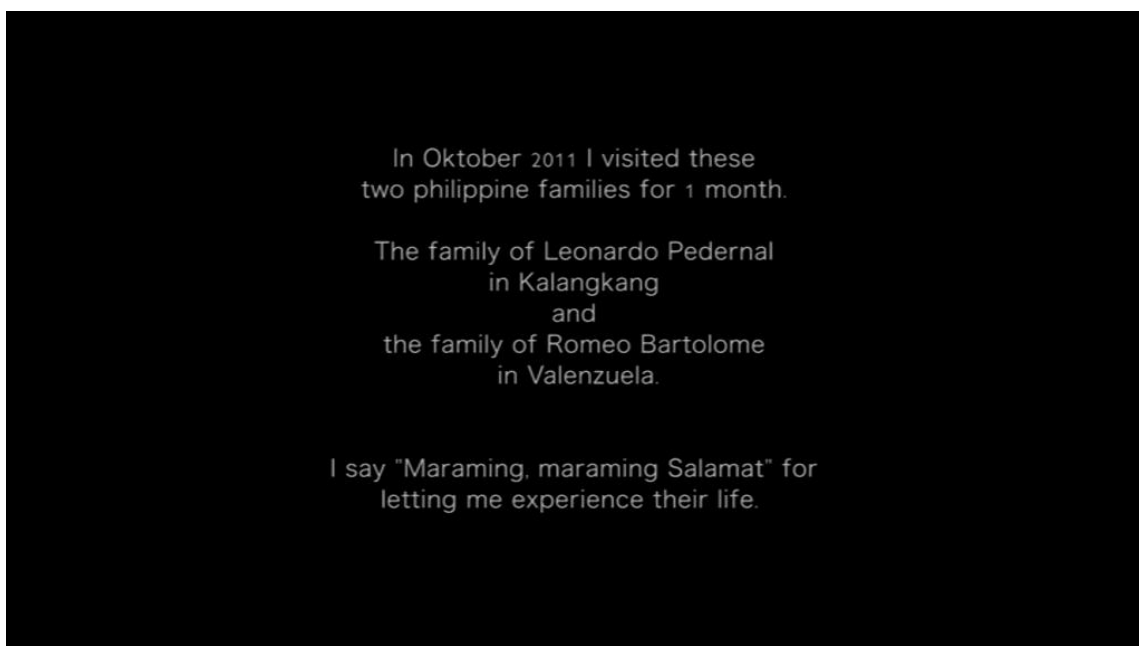
Der Fokus des 24minütigen Films liegt vorrangig auf dem beruflichen Alltag der beiden philippinischen Familienväter. Von einem kurzen Interview mit mehreren Kindern eingeleitet, in welchem sie ihre Berufswünsche äußern, lernt man den ersten Vater im Film kennen, der auf einer Insel vom Fischen lebt. Nach einigen Eindrücken und Erzählungen zu seinem Familienleben und seiner Umgebung wechselt das Filmgeschehen in die philippinische Hauptstadt Manila, in der der zweite Familienvater vorgestellt wird. Sein Beruf ist ‚Tricycle‘-fahrer¹¹⁵ und auch sein Alltag wird porträtiert. Auch die beiden Frauen der jeweiligen Männer kommentieren die Arbeit ihres Mannes. Mehrmals wechselt der Schnitt zwischen Stadt- und Landfamilie, sodass die Kontraste dieser beiden Umfelder sichtbar werden. Man hört die gefilmten Personen in philippinischer Sprache (Tagalog) sprechen, dazu werden englische Untertitel eingeblendet. Es gibt weder einen erklärenden Kommentar, noch externe ‚Experten‘, die das Filmgeschehen näher erläutern. Die zu erklärenden Aspekte beschränken sich auf zwei Einblendungen, die dem Zuschauer Informationen zu den jeweiligen Ortschaften vermitteln. Der Film endet mit einer weiteren Einblendung, die darüber Auskunft gibt, dass das Filmteam über einen gewissen Zeitraum mit den beiden Familien zusammenlebte und sich für die gemeinsame Zeit bedankt.

Die Selbstreflexion in *Be in Kalangkang*, *Be in Valenzuela*:

Im Film *Be in Kalangkang*, *Be in Valenzuela* steht das Porträt zweier philippinischer Familienväter im Vordergrund. Bei der Rezeption des Films merkt man bald, dass ich mich als Filmemacherin wenig thematisiere. Daher sieht man mich beispielsweise nicht vor der Kamera mit den Gefilmten agieren oder sprechen. Ich mache weder als ‚agent provocateur‘ noch als passiver Beobachter auf mich aufmerksam. Auch im Ton werde ich nicht hörbar. Ich kommentiere das

¹¹⁵ Als ‚Tricycle‘ bezeichnet man auf den Philippinen Motorräder mit Beiwägen, die von einem Fahrer gesteuert werden und als Transportmittel fungieren.

Sichtbare nicht, weder erklärend, noch reflexiv. Auch in den Interviews werde ich nicht als Fragestellerin hörbar. Es werden keine Szenen wiederholt oder mittels auffallender Schnitttechnik besonders hervorgehoben. Auch verfolgt der Schnitt eine Synchronisierung von Bild und Ton und verfällt in keine dekonstruierende Ästhetik. Der einzige Moment, in dem ich mich überhaupt als Filmemacherin thematisiere, ist eine Einblendung kurz vor dem Abspann des Films. Sie informiert den Zuschauer darüber, dass ich im Oktober 2011 bei den Familien der beiden porträtierten Väter lebte und mich für die Erfahrungen, die sie mit mir in ihrem Alltag teilten, bedanke. Mit dieser Information erfährt der Zuschauer erstmalig nach ca. 23 Minuten Hintergrundinformationen zu meiner Person und zum Film. Diese Information gleicht einer ‚Unterschrift‘, mit der ich mich als Filmemacherin ausweise und gleichzeitig bezeuge, diesen Film gemacht zu haben. Mit dieser Information kann der Zuschauer die rezipierten Bilder in einem zweiten Gedankenschritt Revue passieren lassen und gegebenenfalls Rückschlüsse auf die Prozesse des Films ziehen.



Be in Kalangkang, Be in Valenzuela, 00:22:38

Jedoch ist diese Information mehr ein Verweis auf meine Person, eben ähnlich einer ‚Unterschrift‘, und noch kein selbstreflexiver Moment.

Diese Entscheidungen in Bezug auf die Filmgestaltung unterliegen jedoch einer bewussten Phase der Selbstreflexion, welche vor allem in der Vorproduktionsphase des Films stattgefunden hat. Im Folgenden gehe ich darauf ein, wie sich verschiedene stilistische Verfahren in Bezug auf die Selbstreflexion in meinem Film ausgeprägt hätten. Anschließend stelle ich dar, wie sich meine Selbstreflexion in der Vorproduktionsphase auf den Film ausgewirkt hat.

Überlegungen bezüglich der verschiedenen ‚Spielarten‘ der Selbstreflexion:

Option 1. Ich zeige mich vor der Kamera in einer interagierenden Position:

Die Option von meiner Person als eine vor der Kamera agierenden Figur, die für den Zuschauer sichtbar wird, war von Anfang an irrelevant. Da ich das Filmprojekt alleine realisierte und die Kamera bedienen musste, ließ sich diese Option nicht durchführen. Mit einem größeren Team als meinem Dolmetscher und mir wäre es zudem schwierig gewesen, während der Dreharbeiten bei den Familien vor Ort zu wohnen oder den engen Kontakt zu den Familien, welcher in der ersten Reise entstand, beizubehalten. In diesem Fall hätte ein größeres Team den Filmprozess erschwert. In der Planungsphase hatte ich die Vorstellung von selbstreflexiven ‚Videotagebuch-szenen‘, in welchen ich jeden Abend den vergangenen Tag Revue passieren lasse und meine Situation zum Filmprozess und meine Position in diesem Prozess äußere. Es wäre zu einer direkten Selbstreflexion vor Ort gekommen. Dadurch wäre jedoch die Aufmerksamkeit auf die Subjektivität meines Films gelenkt worden. Stattdessen wollte ich aber den Gefilmten Raum geben, sich mitzuteilen und nicht auf meine Person ablenken.

Option 2: Ich mache mich innerhalb eines selbstreflexiven Kommentars hörbar:

Die Miteinbeziehung der Stimme des Filmemachers bringt eine starke Subjektivität mit sich. Diese Subjektivität kann ein eigenständiges Eintauchen des Zuschauers in eine ihm unvertraute Umgebung erschweren. Jener Prozess lässt sich vergleichen mit dem Vorlesen eines Buches gegenüber der eigenen Erzählerstimme im Kopf. Bekommt man ein Buch vorgelesen, so wird automatisch die Stimme des Vorlesers zur ‚Stimme des Buches‘. Wird hingegen das Buch selbst gelesen, entscheidet allein der Leser über den Klang der ‚inneren‘ Stimme, mit welcher er die Wörter liest. Durch das Weglassen eines selbstreflexiven Kommentars kann der Leser, oder hier der Zuschauer, über mehr Freiraum zur Interpretation verfügen. In der Umsetzung meines Films wollte ich den Zuschauer weder in eine bestimmte Wahrnehmungsstimmung lenken, noch ihm mit meinem Kommentar eine vorgegebene Assoziationskette zwischen Bild und Ton aufoktroyieren. Hier teile ich die Ansätze der ethnographischen Filmemacher David und Judith MacDougall, die folgende Meinung zu den Auswirkungen eines erklärenden Filmkommentars vertreten:

„Wir sind zu der Überzeugung gekommen, daß die Verwendung der Stimme eines olympischen Erzählers, der uns sagt, was wir angeblich gesehen haben, nicht nur anmaßend ist, sondern auch einen intellektuellen und kulturellen Vorhang zwischen den Zuschauern und den Menschen auf der Leinwand herunterläßt.“¹¹⁶

Sie geben zu bedenken, dass ohne die Möglichkeit zur Eigeninterpretation des Zuschauers die Gefahr einer Umkehrung der eigentlichen Filmaussage bestehen kann. Auch wenn die ethnographischen Filmschaffenden der Aufgabe nachgehen, „durch ihre Filme Empathie und Verständnis für die Kultur der ‚Anderen‘ zu wecken und zu fördern“¹¹⁷ und dadurch Kulturen erfahrbar zu machen, können ‚gottähnliche Kommentare‘ - sei es der des Filmemachers oder eines anderen, der gottähnlich allwissend wirkt - das Gegenteil bewirken. Der Kommentar kann somit die kulturelle Distanz vergrößern, weil der Zuschauer in eine Art Trägheit verfällt

¹¹⁶ Bickley/ MacDougall: *Der ethnographische Film als Forschungsmittel*, S. 115.

¹¹⁷ Teissl/ Kull: *Poeten, Chronisten, Rebellen*, S. 20.

und es vernachlässigt, die Informationen des Kommentars zu hinterfragen. Auch wenn sich David und Judith MacDougall hier vorrangig auf den ‚erklärenden, wegweisenden Kommentar‘ beziehen, stelle ich zur Diskussion, inwiefern ein selbstreflexiver Kommentar des Filmemachers die Subjektivität desselbigen in den Vordergrund des Films stellt und dadurch genauso jenen ‚Vorhang zwischen Zuschauer und Menschen auf der Leinwand‘ bildet.

Option 3: Durch meine spezifischen Fragen im Interview lenke ich die Aufmerksamkeit auf meine Selbstreflexion zum Filmgeschehen:

Ich überließ die Interviewführung mit den Gefilmten einem einheimischen Philippiner. Eine andere Möglichkeit wäre gewesen, die Interviews selbst auf Englisch zu führen, jedoch waren die Englischkenntnisse der beiden philippinischen Familienväter hierfür nicht ausreichend. Zusätzlich bin ich davon überzeugt, dass es jedem am leichtesten fällt, sich in jener Sprache auszudrücken, die er am besten beherrscht, vor allem wenn es in einem Interview um persönliche Einstellungen geht.



Be in Kalangkang, Be in Valenzuela, 00:09:55



Be in Kalangkang, Be in Valenzuela, 00:21:25

Anfangs verfolgte ich die Idee, die Fragen darauf zu konzentrieren, wie die Väter zu den Erfahrungen innerhalb der vergangenen Solidaritätsreise stehen. Da sie mich einige Monate zuvor für ein paar Tage als ‚ihre Gasttochter‘ aufnahmen und kennenlernten, kann diese Zeit für sie verschiedene Assoziationen hervorgerufen haben. Wie empfanden sie diesen Besuch? Wie funktionierte die Kommunikation? Welche Art von kulturellem Austausch hat stattgefunden? Wie empfinden sie es, dass ich sie nochmals besuche, um sie zu filmen? Doch aufgrund dessen, dass ich nicht selbst in der Position der fragenden Österreicherin die Interviews führen konnte, erschien es mir als unpassend, den philippinischen Dolmetscher die Fragen stellen zu lassen, die sich speziell auf den interkulturellen Zusammenprall zwischen ‚meinem Gastvater‘ und mich bezogen hätten. Es hätte womöglich den Gefragten irritiert, wenn er mit dem Interviewer über Themen spricht, die eigentlich meine Person betreffen. Außerdem wäre hier der Fokus wieder sehr stark auf meine Person gerichtet gewesen, welchen ich vermeiden wollte. Aus diesen Überlegungen habe ich mich gegen diese Art der Fragen entschieden.

Die Selbstreflexion in der Vorproduktionsphase des Films:

Die Vorproduktionsphase meines Films war geprägt von der Selbstreflexion meiner Position und meines Vorhabens auf den Philippinen, dessen Resultate sich in der Endversion des Films wiederfinden lassen.

Bei der Erstellung eines genauen Konzeptes befasste ich mich mit einigen aufkommenden Fragen zum Filmprozess. Neben einer der zentralen Fragen, ob die Familien damit einverstanden sind, dass ich sie filme, reflektierte ich beispielsweise die Position, die ich in dieser Reise einnehmen werde. Im Gegensatz zur ersten Reise werde ich nicht mehr Teilnehmerin einer Programmreise sein, die als ‚Gasttochter‘ zu Besuch kommt, sondern Filmemacherin mit einer konkreten ‚Aufgabe‘ sein. Wie wird sich dieser Rollenwechsel auf den Kontakt mit den Familien und im Weiteren auf den Film auswirken? Wie wird es von den Familien aufgenommen, dass ich speziell über die Familienväter einen Film machen möchte? Weil es keine Möglichkeit gab, den Kontakt direkt zu den Familien herzustellen, musste ich einige NGOs, die ich während der ersten Reise kennenlernte, bitten, sich für mich mit den Familien in Verbindung zu setzen und ihnen von meinen Plänen zu erzählen. Diese Gedanken zu meiner Rolle als Filmemacherin vor Ort und die Auswirkungen dieser konnte ich jedoch nicht vorab mit den Familien besprechen. Somit verfasste ich ein ‚Stylesheet‘ über die Art von Film, die ich verfolgte. Dieses ‚Stylesheet‘ wurde Teil des Konzepts, das ich den NGOs zuschickte, die im Weiteren auch mit den Familien über den Film sprachen. In diesem ‚Stylesheet‘ hielt ich beispielsweise fest, dass ich eine Kamera- und Schnittführung verfolge, die versucht, Verzerrungen von Tatsachen zu vermeiden. Auch wenn ein Film immer nur eine bestimmte Auswahl von Bildern und Tönen ist, wollte ich betonen, dass ich weder im Schnitt den Kontext von Interviewaussagen verändern werde, noch die Gefilmten während Situationen filme, in welchen sie nicht gefilmt werden wollen. Um dieses ‚Stylesheet‘ und den gesamten Verlauf meines Projekts mit den Familien vor Ort besprechen zu können, versuchte ich, diese Gesprächssituationen vorzuplanen. Da die Kommunikation mit den Familien in der ersten Reise von sprachlichen Barrieren dominiert war, entschied ich mich für die

Mithilfe eines Dolmetschers. Dieser konnte als Vermittler zwischen mir und den Gefilmten fungieren. Somit konnte ich mich durch die Hilfe des Dolmetschers mit den Familien austauschen und gemeinsam mit ihnen vor jedem Drehbeginn das Projekt und dessen Verlauf besprechen. Zusätzlich konnte er die Interviews in der philippinischen Sprache führen. Vor jedem Interview besprach ich somit mit ihm eine von mir vorgefertigte Liste mit ausformulierten Fragen auf Englisch, die ihm als Richtlinie dienen sollte. Die Fragen bezogen sich vorrangig auf die persönlichen Einstellungen der Väter auf ihren Beruf bzw. auf ihr Lebensumfeld (Stadt vs. Land). Der Fokus der Fragen entstand aufgrund meiner Erfahrungen aus dem Zusammenleben mit den Familien während der ersten Reise. Die Lebensweise der Familie in Manila war so konträr zur jener der Familie auf der Insel, dass ich mich fragte, welchen Bezug sie zum jeweils anderen Lebensumfeld haben oder wie sie darüber denken. Ein weiteres stilistisches Ziel bezüglich der Interviews war, die gefilmten Personen ‚alleine‘ sprechen zu lassen. Mit ihren Aussagen soll der Film ohne externen Kommentar verständlich werden. Weder wollte ich als erklärende Filmemacherin Handlungen kommentieren, noch die Aussagen der Gefilmten mit einem ‚Voice-over‘ versehen, in welchem simultan das Gesagte der sprechenden Person von einer anderen Stimme übersetzt wird. Ich wollte im Film nicht meine Kultur abbilden, sondern einen Teil der philippinischen zum Ausdruck bringen. Nicht Hiesige sollten erzählen, sondern Dortige. Aus dem Grund, die Gefilmten sprechen zu lassen und hörbar zu machen, entschied ich mich in der Postproduktion für die Form der Untertitelung der philippinischen Sprache in englischer Sprache. Mit dem Einsatz von Untertiteln bleibt die Stimme der Sprechenden erhalten und damit auch ein Teil ihrer Identität hörbar. Sie werden von niemandem übertönt, sondern sprechen alleine für sich, wie auch David MacDougall festhält:

„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. Was sie sagen, ist grundlegend für ein Verständnis ihres intellektuellen und emotionalen Lebens, und das Medium Film ist zur Vermittlung dieser Dimension besonders geeignet.“¹¹⁸

¹¹⁸ Bickley/ MacDougall: *Der ethnographische Film als Forschungsmittel*, S. 118.

Diese Entscheidungen in Bezug auf die Herangehensweise des Films sind alle auf eine Phase der Selbstreflexion meiner Person und meines filmischen Vorhabens, welche in der Zeit der Vorproduktion stattgefunden hat, zurückzuführen. So beschäftigte ich mich vorrangig mit den Fragen: Welche Art von Film verfolge ich? Wie funktioniert die Kommunikation mit den Gefilmten? Wie unterscheidet sich meine Position als Filmemacherin zu jener in der ersten Reise und wie gehe ich damit um? Diese selbstreflexiven Fragen in der Vorproduktionsphase prägten den Filmprozess bis zur Fertigstellung der Endversion.

4. Conclusio

4.1. Auswahl der ethnographischen Filmbeispiele

Mit dem Thema der vorliegenden Arbeit als Ausgangspunkt war ich auf der Suche nach ethnographischen Filmemachern, die eine selbstreflexive Arbeitsweise verfolgen und diese in ihren Filmen sichtbar machen. Da in meinem persönlichen Filmbeispiel die Selbstreflexion vor allem in der Vorproduktionsphase stattfand, suchte ich nach Filmbeispielen, in denen eine ‚direkte Spielart‘ sichtbar wird, wie beispielsweise die Form eines selbstreflexiven Schnitts oder Kommentars. Bei meiner Recherche stieß ich auf die Plattform ‚Alexander Street Anthropology‘, die für wissenschaftliche Zwecke ein großes Repertoire an ethnographischen Filmen zur Verfügung stellt.¹¹⁹ Mit der Hilfe literarischer Quellen entschied ich mich schließlich für *Reassemblage* von Trinh T. Minh-ha aus dem Jahr 1982 und *The living maya* von Hubert Smith aus dem Jahr 1985. Entscheidend für meine Auswahl war, dass beide Filmemacher einen jeweils unterschiedlichen Ansatz einer selbstreflexiven Arbeitsweise verfolgen, der sich wiederum von meinem Ansatz unterscheidet. Während Trinh T. Minh-ha in *Reassemblage* die ‚Normen‘ des wissenschaftlichen, ethnographischen Films mittels ihres dekonstruierenden Schnitts und ihrem selbstreflexiven Kommentars hinterfragt, versucht Hubert Smith in seiner vierteiligen Maya-Dokumentation *The living maya* seine Position vor der Kamera zu definieren. Ein weiterer großer Unterschied zeigt sich in der Länge aller drei Filme. Während *Reassemblage* mit 40 Minuten und *Be in Kalangkang*, *Be in Valenzuela* mit 24 Minuten noch zu den kürzeren Filmformaten zählen, umfasst die Langzeitdokumentation *The living maya* von Hubert Smith vier Teile á 60 Minuten.

¹¹⁹ Vgl. Alexander Street Anthropology. URL: <http://anth.alexanderstreet.com> (30.11.2012).

4.2. Vergleiche der selbstreflexiven Methoden in den drei Filmbeispielen

Alle drei ethnographischen Filmbeispiele bedienen sich einer unterschiedlichen Methode der Selbstreflexion. Trinh T. Minh-ha arbeitet in *Reassemblage* vor allem in einer experimentellen Form. Durch die Dekonstruktion und Neuordnung von gesammelten Eindrücken entsteht ein selbstreflexiver Schnitt, in welchem sie ihre Position und ihr Handwerk als Filmemacherin hinterfragt. Diese Hinterfragung wird zusätzlich hörbar, da sie ihre ‚Filmcollage‘ selbst mit einer Abfolge von laut gewordenen Gedanken kommentiert. Ihre Selbstreflexion führt zurück auf Trinh T. Minh-has kritischer Haltung gegenüber bisheriger Methoden in der sozialanthropologischen Wissenschaft. Wo früher versucht wurde, Definitionen für ‚fremde‘ Identitäten festzulegen, so hinterfragt sie diese Definitionen in ihrem Film. So bekräftigt sie auch selbst ihre Herangehensweise: „My approach is one which avoids any sureness of signification.“¹²⁰ In ihrem Kommentar in *Reassemblage* versucht sie die kulturellen Grenzen der ‚signification‘ aufzubrechen und gegen die wissenschaftlichen Modelle der Sozialanthropologie zu arbeiten. Deshalb kommt sie letztendlich zur Schlussfolgerung: „Je mehr ich die Anthropologie entwirre, umso tiefer verstricke ich mich. Wo ist dieses ethnisch bestimmte Ich? Der/die/das Andere?“¹²¹

Im Gegensatz zu Trinh T. Minh-ha versucht Hubert Smith ‚Der/die/das Andere‘ während eines mehrmonatigen Aufenthalts bei einer Maya-Familie in Yucatan mitzuerleben und mit der Kamera zu dokumentieren. Er begleitet die Familie gemeinsam mit seinem Kameramann und hofft dadurch einen Einblick in die Lebensweise der Maya zu bekommen. Auch in *The living maya* wird eine Phase der Selbstreflexion des Filmemachers erkennbar. So sieht man Hubert Smith vor der Kamera über die Herausforderungen seines Filmemachens reflektieren, genauso wie er in verschiedenen, zeitlich versetzten Kommentarebenen seine Reflexionen über sich und den Filmprozess hörbar macht. Auch kommt es zu einer Offenlegung des filmischen Produktionsverlaufs, wodurch die Aufmerksamkeit auf den Filmemacher zusätzlich erhöht wird. Während Allan F.

¹²⁰ Penley/ Ross: *Interview with Trinh T. Minh-ha*, S. 93.

¹²¹ Minh-ha: *Women, Native, Other*, S. 102.

Burns die Thematisierung des Filmemachers und dessen Handwerk in *The living maya* als zu dominant empfindet¹²², stellt Hubert Smith in Frage, ob es für ethnographische Filmemacher eine Regel gibt, wie die Darstellung einer repräsentierten Kultur aussehen soll, auch wenn er als Filmemacher ins Filmgeschehen eingreift:

“To what degree can any anthropologist, in pursuit of private goals, knowingly shape the depiction of his or her subjects in ways that may substantially misrepresent them? It seems to me that the rules of the game are much more reliable for print than they are for the relatively young medium of film.”¹²³

Auch die Selbstreflexion meiner Person, die vorrangig in der Vorproduktionsphase von *Be in Kalangkang*, *Be in Valenzuela* stattfand, beinhaltete die Frage nach der Positionierung meiner Person und der Sichtbarmachung meines ‚Eingriffs‘ in den Film als Filmemacherin. In der Planung meines Filmkonzepts hinterfragte ich, wie ich mich als Filmemacherin am Drehort verhalten möchte, welche Art von Film ich verfolge und wie die Kommunikation mit den Gefilmten erfolgen soll. Schließlich formte diese selbstreflexive Herangehensweise an mein Konzept die gesamte Produktion meines Films. Die Methode eines selbstreflexiven Kommentars, der meine Position als Filmemacherin vor Ort nochmals in einem zweiten Schritt hinterfragt, war in einem frühen Entwurf des Filmkonzepts angedacht. Die Konzentration auf die Subjektivität meiner Person, die dadurch entstanden wäre, wäre mir jedoch für die Endversion meines Films zu dominant gewesen, ähnlich worauf auch David MacDougall verweist:

„Der Standpunkt des Filmemachers deckt sich nicht mit dem, was er oder sie in Wörtern ausdrückt – dieser Standpunkt ist die Summe der in dem Film sich ausdrückenden Haltungen. [...] wenn man sich einen Film wirklich aufmerksam anschaut, so wird sein Standpunkt hundertfach zum Vorschein kommen.“¹²⁴

¹²² Vgl. Burns: *Living Maya*, S. 233-235.

¹²³ Smith: *Comment on Burns's Review of Living Maya*, S. 151.

¹²⁴ Bickley/ MacDougall: *Der ethnographische Film als Forschungsmittel*, S. 116.

Beim Vergleich der verschiedenen Methoden der Selbstreflexion in den genannten Filmbeispielen lässt sich feststellen, dass jede Methode vorwiegend einer der drei Hauptphasen einer Filmproduktion zuordenbar ist. Sowie die Selbstreflexion meiner Person in *Be in Kalangkang*, *Be in Valenzuela* hauptsächlich die Konzeptentwicklung in der Vorproduktionsphase stattfand, äußert sich die selbstreflexive Arbeitsweise Hubert Smiths in *The living maya* vorrangig in der Produktionsphase vor Ort auf Yucatan. Die Selbstreflexion der Filmemacherin Trinh T. Minh-ha zeigt sich vor allem in Elementen des Schnitts und des OFF-Kommentars, somit in der Postproduktion ihres Films *Reassemblage*.

4.3. *Nachwort*

Die Untersuchung der Arbeit zeigt, dass die Grenzen der Selbstreflexion von Filmemachern nicht eindeutig zu definieren sind. Das Thema der Selbstreflexion in einem Film erinnert zunächst an Filme, die aufgrund ihrer Gestaltung sich selbst als Film hinterfragen. Jene Selbstreflexion, bei welcher Filmemacher ihre Position und ihr Handwerk des Filmemachens in ihrem Film hinterfragen, steht jedoch im Vordergrund dieser Arbeit. Ähnlich sind sich auch die Prozesse der Selbstreflexion und der Reflexion. Während der Filmemacher in der Reflexion Geschehnisse reflektiert, spricht man erst von einer Selbstreflexion, wenn er die Geschehnisse in Bezug auf sich selbst reflektiert. Nahe aneinander liegen auch die Grenzen der Selbstreflexion und der Selbstreferenz. Verweisen Filmemacher auf sich in ihrem Film, indem sie sich als Filmemacher ‚outen‘ oder auf sich als die ‚Urheber‘ ihres Films aufmerksam machen, spricht man von einer Referenz auf das ‚Selbst‘. Die Selbstreflexion des Filmemachers entsteht erst in der Auseinandersetzung mit seiner Person und seinem Handeln, die sich somit von dem reinen Verweis auf seine Person unterscheidet und die als solche im Film erkennbar werden kann.

Doch jene Erkennbarkeit soll kein Maß für die allgemeine Selbstreflexion des Filmemachers sein. So bezieht sich die Filmanalyse in dieser Arbeit vor allem auf die sichtbar und hörbar gewordenen ‚Selbstreflexionsschemata‘ der Filmemacher in ihren Filmen, wobei die verschiedenen Arten ihrer Selbstreflexion, die sich womöglich nicht in den Filmen äußern, nicht festgehalten werden können.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bei jener Art des ethnographischen Films, welcher ich mich in dieser Arbeit vorrangig zuwendete, die Selbstreflexion in der Filmgestaltung eine Rolle spielen kann.

Literaturverzeichnis

- Bayer, Julia/ Dennis O'Rourke: *Dennis O'Rourke im Gespräch mit Julia Bayer*, in: Teissl/ Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*, Marburg 2006.
- Berg, Eberhard (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M. 1995.
- Bickley, Daniel/ David MacDougall: *Der ethnographische Film als Forschungsmittel. Ein Interview mit David MacDougall von Daniel Bickley*, in: Friedrich, Margarete/ Hagemann-Doumbia, A./ Kapfer, R./ Petermann, W./ Thoms, R./ Loo, M.-J. van de (Hg.): *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, München 1984.
- Bock, Irmgard: *Pädagogische Anthropologie*, in: Roth, Leo (Hg.): *Pädagogik. Handbuch für Studium und Praxis*, München 2001.
- Brockhaus – *Die Enzyklopädie: in 24 Bänden*, Band 18, RAH-SAF, Leipzig 1998.
- Burns, Allan F.: *Living Maya*, in: *American Anthropologist*, Vol. 86, No. 1, 1984.
- Dammann, Rüdiger: *Die dialogische Praxis der Feldforschung. Der ethnographische Blick als Paradigma der Erkenntnisgewinnung*, Frankfurt/Main [u.a.] 1991.
- Friedrich, Margarete/ Hagemann-Doumbia, A./ Kapfer, R./ Petermann, W./ Thoms, R./ Loo, M.-J. van de (Hg.): *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, München 1984.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M. 1987.
- Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, zitiert nach: Ruby, Jay: *Picturing Culture*, Chicago 2000.
- Hohenberger, Eva/ Trinh T. Minh-ha: *Trinh T. Minh-ha im Gespräch mit Eva Hohenberger*, in: Teissl, Verena/ Volker Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*, Marburg 2006.
- Honigmann, John J.: *The Personal Approach in Cultural Anthropological*

- Research, in: *Current Anthropology*, Vol. 17, No. 2, 1976.
- Jenssen, Toril: *Behind the eye*, Højbjerg 2009.
- Klöpping, Susanne: *Repräsentationen des kulturell 'Fremden' zwischen Schrift und Film. Ethnographie, Visualität und die frühen Filme Trinh T. Minh-ha als ästhetische Verfremdung des Wissenschaftsdiskurses*, unv. Diss., Univ. Konstanz 2004.
- Kull, Volker: *Australien/USA. David MacDougall*, in: Teissl, Verena/ Volker Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*, Marburg 2006.
- Kull, Volker/ David MacDougall: *David MacDougall im Gespräch mit Volker Kull*, in: Teissl, Verena/ Volker Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*, Marburg 2006.
- MacDougall, David: *Transcultural Cinema*, Princeton 1988.
- Minh-ha, Trinh T.: *Questioning Truth and Fact. Interview with Harriet Hirshorn*, zitiert nach: Klöpping, Susanne: *Repräsentationen des kulturell 'Fremden' zwischen Schrift und Film. Ethnographie, Visualität und die frühen Filme Trinh T. Minh-ha als ästhetische Verfremdung des Wissenschaftsdiskurses*, unv. Diss., Univ. Konstanz 2004.
- Minh-ha, Trinh T.: *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung*, in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Die Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 2006.
- Minh-ha, Trinh T.: *Woman, Native, Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben*, Wien 2010.
- Mohn, Elisabeth: *Filming Culture. Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise*, Stuttgart 2002.
- Myerhoff, Barbara/ Jay Ruby: *Introduction*, in: Ruby, Jay (Hg.): *A Crack in the Mirror. Reflexive Perspectives in Anthropology*, Philadelphia 1982.
- Myrdal, Gunnar: *Objektivität in der Sozialforschung*, Frankfurt a. M. 1971.
- Nash, Dennison/ Ronald Wintrob: *The Emergence of Self-Consciousness in Ethnography*, in: *Current Anthropology*, Vol. 13, No. 5, 1972.
- Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington 1996.

- Paulgaard, Gry: *Rapport fra Workshop i Cinema Direct*, zitiert nach: Jenssen, Toril: *Behind the eye*, Højbjerg 2009.
- Penley, Constance/ Andrew Ross: *Interview with Trinh T. Minh-ha*, in: *Camera obscura. Feminism, culture, and media studies*, Vol. 13/14, 1985.
- Petermann, Werner: *Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick*, in: Friedrich, Margarete/ Hagemann-Doumbia, A./ Kapfer, R./ Petermann, W./ Thoms, R./ Loo, M.-J. van de (Hg.): *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, München 1984.
- Ruby, Jay: *Picturing Culture*, Chicago 2000.
- Smith, Hubert L.: *A personal comment on the quality of 'Human Documentaries'*, in: *Society for the Anthropology of Visual Communication, Newsletter* Vol. 7, No. 2, 1979.
- Smith, Hubert L.: *The Yucatec Maya Project*, in: Bogaart, Nico C. R./ Henk W.E.R. Ketelaar (Hg.): *Methodology in anthropological filmmaking. Papers of the IUAES-Intercongress Amsterdam 1981*, Göttingen 1983.
- Smith, Hubert L.: *Comment on Burns's Review of Living Maya*, in: *American Anthropologist*, Vol. 87, No. 1, 1985.
- Steier, Frederick (Hg.): *Research and reflexivity*, London 1991.
- Stowasser, Joseph Maria/ Petschenig, Michael/ Skutsch, Franz: *Stowasser. Latein-deutsches Schulwörterbuch*, Wien 2007.
- Teissl, Verena/ Volker Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*, Marburg 2006.

Filmographie

Be in Kalangkang, Be in Valenzuela (Cornelia Selch, 2012)

Reassemblage, (Trinh T. Minh-ha 1985)

The living maya (Hubert Smith 1982)

Internetquellen

Alexander Street Anthropology. URL: <http://anth.alexanderstreet.com>
(30.11.2012).

Knoche, Sacha: *Zwischen den Fronten. Dokumentarfilm zwischen Film-Kunst, Ethnologie und Alltagswirklichkeit*. Kap. Autorenschaft am Film-Werk. In: [journal-ethnologie.de](http://www.journal-ethnologie.de). URL: http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/Schwerpunktthemen/Schwerpunktthemen_2005/Visuelle_Anthropologie/Zwischen_den_Fronten/index.phtml (12.9.2012).

Trinh T. Minh-ha. Biographie. URL: <http://trinhminh-ha.com/biography/>
(27.11.2012).

Zusammenfassung

In der folgenden Arbeit geht es um ethnographische Filmemacher, die in ihren Filmen eine selbstreflexive Arbeitsweise anwenden. Es soll sich vor allem um die Art der Selbstreflexion handeln, die in jener Filmarbeit vorkommen kann, bei welcher sich die Kultur des Filmschaffenden von jener seiner ‚Gefilmten‘ unterscheidet. Dieser Selbstreflexionsprozess kann in den ethnographischen Filmen verschiedenartig zum Vorschein kommen. So gibt es beispielsweise Filme, in welchen die Selbstreflexion des Filmschaffenden mittels eines Kommentars hörbar wird, in anderen Beispielen thematisiert der Filmschaffende jene Herangehensweise vor der Kamera und hinterfragt sich und sein Handeln direkt in der Produktionsphase. In dieser Untersuchung soll die Selbstreflexion, dessen Hintergründe und die Möglichkeiten der Sichtbarmachung dieses Prozesses in ethnographischen Filmen erklärbar gemacht werden. Anhand der Analyse von drei ausgewählten Filmbeispielen wird die Theorie näher erklärt. Die Filmanalyse bezieht sich auf *Reassemblage*, ein experimenteller Film der vietnamesischen Filmemacherin Trinh T. Minh-ha von 1982, sowie auf die vierstündige Dokumentarfilmreihe *The living maya* vom amerikanischen Filmemacher Hubert Smith aus dem Jahr 1985. Das dritte Filmbeispiel *Be in Kalangkang, Be in Valenzuela* aus dem Jahr 2012 ist ein selbst produzierter Kurzdokumentarfilm der Autorin dieser Diplomarbeit.

Abstract

The following work focuses on ethnographic filmmakers, who use a self-reflexive approach in their films. This kind of self-reflection can especially arise in film projects, where the culture of the filmmaker differs from the culture of the depicted people. This process of self-reflection can appear in these films in different ways. For instance, there are ethnographic films, where the filmmaker uses a self-reflexive commentary. In other films the filmmaker expresses his self-reflection in front of the camera, reflecting his position and craft during the film production itself. This research tries to define the self-reflection itself, its backgrounds, and its methods of different visualization in ethnographic film. Based on the analysis of three film examples the theory will be further explained. The film analysis includes the experimental film *Reassemblage* by the Vietnamese filmmaker Trinh T. Minh-ha from 1982, as well as the four-hour documentary *The living maya* by the American filmmaker Hubert Smith, produced in 1985. The third film *Be in Kalangkang, Be in Valenzuela* produced in 2012 is a short documentary made by the author of this thesis.

Curriculum Vitae

Name: Cornelia Selch, Bsc.
Geburtsdatum/-ort: 07. Juli 1986, Wien
Familienstand: ledig
Staatsbürgerschaft: Österreich

Adresse: Jörgerstraße 39/11
1170 Wien
Email: c_selch@hotmail.com



Beruflicher Werdegang:

1996-2004: AHS mit Maturaabschluss
(08/2002-01/2003: Auslandssemester in Australien, Sydney)
10/2004-08/2005: Fotografielkurs an der künstlerischen Volkshochschule
Wien, diverse Jobs und Praktika
09/2005-06/2008: Bakkalaureatsstudium „Medientechnik“, Zweig: Audio- und
Videotechnik, Fachhochschule St. Pölten
seit 10/2008: Diplomstudium der „Theater-, Film- und
Medienwissenschaften“ an der Universität Wien

Besondere Schwerpunkte innerhalb der Universität:

„Dokumentarfilmtheorie“ innerhalb der Visuellen Kultur- und
Zeitgeschichte, Institut für Zeitgeschichte

Berufliche Erfahrung:

11/2007: Videojournalistin, TV2WEB Wien
10/2009: Regieassistent „Austria Presse Gala 2009“, ORF Wien
02/2010: Regieassistent „Opernball 2010“, ORF Wien
03/2010: Regieassistent „Musikantenstadl“, ORF Wien
08/2010: Produktionsassistent, Ulrich Seidl Film Produktion Wien

Praktika:

04 + 05/2005: Praktikum in der Abteilung Printgrafik, ORF, Wien
08/2007: Praktikum in der Abteilung Religion, Webcast Papstbesuch 07,
ORF, Wien
03-06/2008: Berufspraktikum in Spanien (Fa. „Sur-Film“, Teneriffa und Fa. „The
Playroom“, Valencia, Spanien)

