

Volker Harms

PRODUKTION ETHNOGRAPHISCHER FILME IM STIL VON PAPARAZZI?

Probleme der Ethik in der Visuellen Ethnologie

Im Jahre 1910 veröffentlichte der Kolonialoffizier Max Weiß eine ethnographische Studie über *Die Völkerstämme im Norden Deutsch-Ostafrikas*. Im Vorwort zu dem recht umfangreichen Band schränkt er allerdings den ethnographischen Anspruch ausdrücklich ein und betont, dass er als „Topograph“ an den Forschungen einer „Zentral-Afrika-Expedition“ teilgenommen habe, der er das von ihm vorgestellte Material verdanke. Dieses bestehe vor allem aus einer wertvollen, über 2000 Platten umfassenden Photo-Sammlung, derentwegen ihn eine Reihe namhafter Ethnologen jener Zeit, nämlich die Professoren von Luschán, von den Steinen und Weule, zur Veröffentlichung gedrängt hätten. Diese und weitere Mitglieder der Anthropologischen Gesellschaft in Berlin hätten außerdem seine anfänglich gehegten Bedenken zerstreut, dabei auch eine Reihe von Photos unbekleideter Afrikaner zu publizieren, denn „gerade die Wiedergabe dieser Bilder“, so seine Ratgeber, „[sei] wissenschaftlich von hoher Bedeutung“.

Wodurch auch immer die Bedenken des Autors gegen eine Veröffentlichung der Aufnahmen unbekleideter Afrikaner und vor allem Afrikanerinnen zur damaligen Zeit begründet gewesen sein mögen, in historischer Perspektive stellte sich ihre Berechtigung in deutlicher Weise heraus. Besonders ein Beispiel aus den von Weiß in nahezu exzessiver Weise und Zahl veröffentlichten Gruppenphotos von unbekleideten jungen Afrikanerinnen erlangte in der Zeit einer kritischen Auseinandersetzung mit den Photographien von unbekleideten außereuropäischen Menschen, die dabei als „ethnographische Akte“ bezeichnet wurden, einige Berühmtheit. Es handelt sich um die Abbildung mit der Nummer 30 (Weiß 1910: 40), die, wie viele weitere von Weiß, die lapidare Kennzeichnung „Gestalt und Körperbau“ erhielt. Sie zeigt sieben junge Frauen oder Mädchen, die in frontaler Sicht und bis auf einige Halsketten völlig unbekleidet vor dem Photographen bzw. den späteren Lesern des Buches von Weiß stehen. Der Entstehungsprozess des Photos ist teilweise an diesem selbst abzulesen, denn jeweils zu Füßen der einzelnen nackten Mädchen liegen ihre Kleider, die im Photo die Füße und teilweise auch die Waden der jungen Mädchen verdecken.

Wie häufig dieses und möglicherweise weitere ethnographische Aktbilder aus dem Buch von Weiß auch an anderer Stelle mittlerweile publiziert wurden,

entzieht sich meiner Kenntnis. Ich selbst verzichte an dieser Stelle sehr bewusst darauf, das Foto als Illustration und „Beleg“ für meine Ausführungen abzubilden, um nicht das, was mit Recht kritisiert wird, zu reproduzieren. Eine prominente Veröffentlichung fand das Bild in jedem Fall in dem in hoher Auflage verbreiteten Katalogführer *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik Geschichte Ideologie* des Münchner Stadtmuseums und zwar in einem Beitrag mit dem Titel „Körperphantasien auf Reisen. Anmerkungen zum ethnographischen Akt“ (Steiger und Taureg 1985: 125). In noch prominenterer Weise wurde dann ein Ausschnitt aus dem Foto publiziert, der nur zwei der insgesamt sieben nackten jungen Mädchen zeigt, und zwar auf dem Umschlag zum Katalogführer *Der geraubte Schatten. Photographie als ethnographisches Dokument* (Theye 1989).

Thomas Theye hat diesen Photoausschnitt auf dem Umschlag zwischen zwei Fotos platziert, die jeweils einen fremdländischen Mann zeigen, und zwar beide mit einem deutlich erkennbaren zornig-abwehrenden Gesichtsausdruck. Eben ein solcher Ausdruck ist auch auf den Gesichtern der beiden afrikanischen Mädchen zu lesen, wobei bei ihnen noch mehr, und zwar auch in der Körperhaltung, ein schamvoller und sich gedemütigt fühlender Ausdruck hinzutritt. Thomas Theye hat diese Photos zweifellos ausgewählt, um damit die bereits im Titel der von ihm kuratierten Ausstellung ausgesprochene These vom „geraubten Schatten“ zu belegen, die er im zweiten Teil seiner Einleitung zum Katalogführer entwickelt (Theye 1989: 42-54). Dazu führt er aus, wie stark das Photographiertwerden an sich bei den Betroffenen Angst und Abwehr ausgelöst habe. Ich habe an anderer Stelle versucht, diese These von Theye zu relativieren, und zwar vor allem mit dem Hinweis auf den jeweils veränderten Gesichtsausdruck, wenn die im Rahmen der Ethnographie fotografierten Menschen einerseits nackt, andererseits in ihrer gewohnten Kleidung abgelichtet wurden (Harms 1991: 161-178). Belegt wird diese Gegenthese übrigens abermals durch eine Photoabbildung in dem bereits genannten Buch des Oberleutnants Max Weiß (Weiß 1910: 59, Abb.42). Dieses zeigt zwei junge Frauen, die mit einem „Kanga“ genannten Baumwollwickeltuch von den Achseln bis zu den Knien bekleidet sind. Sie stellen die einzigen der in diesem Zusammenhang photographierten Afrikanerinnen dar, die sich nicht ängstlich und verkrampt dem Kameraobjektiv präsentierten, sondern die freundlich und sogar lachend zu dem Photographen hin geblickt haben.

Eine zu diesen unter den Bedingungen des Kolonialismus entstandenen Bildveröffentlichungen analoge Situation findet sich in einem aus der heutigen Zeit stammenden ethnographischen Film, dem wiederum wissenschaftliche Weihen zu teil wurden. Der Film wurde im Jahre 1993 von einem chinesischen Produzenten ethnographischer Filme aus der Mehrheitsbevölkerung bei einer chinesischen Minderheit im Süden der Volksrepublik China gedreht und 1994 von dem zu jener Zeit noch unter dem Namen „Institut für den Wissenschaftlichen Film“ firmierenden IWF in Göttingen publiziert. Der Film, in der Form eines Videos ausleihbar, trägt den Titel *Puji and His Lovers* und wird in dem

Verleih-Katalog des IWF mit dem folgenden Text annonciert („IWF Medienkatalog, Ethnologie Asien“ 1998: 21):

„Dieser Film ist ein authentisches Dokument einer Liebes- und Heiratgeschichte, der des 25jährigen Puji, der Frau und Kinder hat, daneben aber ein Sexualleben führt, das ihn nachts zu verschiedenen Liebhaberinnen und morgens wieder zurück in sein Haus bringt. Bei den Hani (Yiche), einer ethnischen Minorität von 20.000 Menschen in Südwest-China, Provinz Yunnan, haben fast alle Erwachsenen derartige außereheliche Liebesbeziehungen.“

In einem mit R. Kapfer und R. Thoms über den ethnographischen Film im Allgemeinen und die Situation dieser Filme im Göttinger IWF im Besonderen geführten und publizierten Gespräch hat Peter Fuchs als eines der wichtigsten Motive für die Herstellung eines derartigen Films den Wunsch des jeweiligen Filmautors genannt, die Existenz des von ihm für eine fremde Kultur Beschriebenen mit der filmischen Aufzeichnung zu „beweisen“ (Kapfer und Thoms 1984: 92). Von eben diesem Motiv gingen der oben genannte chinesische Filmproduzent und sein Team offenbar aus, als sie den Film *Puji and His Lovers* gedreht haben. Genau damit aber geriet dieser in eine Analogie zu den Photographien ethnographischer Akte aus dem damaligen „Deutsch-Ostafrika“, die der Oberleutnant Max Weiß im Jahre 1910 publizierte. Der „Puji“-Film aus dem Jahre 1994 enthält mehrere Szenen, in denen deutlich zu sehen ist, wie eine der Geliebten von Puji, zu deren Schlafzimmer letzterer das Filmteam mitgenommen hatte, sich schamvoll und gedemütigt dagegen zu wehren sucht, dass sie in den Umarmungen mit Puji gefilmt wird.

Die Existenz dieses Films und der Umstand, dass er noch immer in einem als wissenschaftlich firmierenden Institut verlegt, d. h. vertrieben und verliehen wird, war Anlass dafür, einige Fragen der Ethik des ethnographischen Films zu erörtern. Sowohl das aus dem „Puji“-Film selbst erschließbare Verhalten des chinesischen Filmteams als auch die gegenüber dem Jahre 1993 abermals enorm weiterentwickelten technischen Möglichkeiten des Films, die auch heimliche filmische Aufzeichnungen zulassen, gegen die sich die betroffenen fremden Menschen nicht einmal wehren können, ergeben Gründe für die Befürchtung, dass bei der Herstellung ethnographischer Filme der Bereich dessen, was in der Ethnologie als wissenschaftsethisch vertretbar anzusehen ist, sehr leicht verlassen werden könnte.

Als ein anderes Beispiel dafür erscheint mir der sehr ambivalent einzuschätzende Dokumentarfilm *Cannibal Tours* des australischen Filmemachers Dennis O'Rourke aus dem Jahr 1987. Der Film handelt von einer Gruppe „westlicher“ Touristen (Deutsche, Italiener, Australier u.a.), die mit einem Motorschiff den Sepik-Fluss in Neuguinea befahren. Jenes immer wieder zum (herablassenden) Belächeln reizende Verhalten der „westliche Touristen“ hat O'Rourke deutlich erkennbar mehrere Male auch ohne das Wissen der Gefilmten aufgenommen. Als Autor des Films macht O'Rourke sich den Umstand zunutze, dass bei dieser Touristen-Tour faktisch jeder eine Photo- oder eine Videofilm-Kamera nahezu ständig nutzt. In einer ähnlich gelagerten Kritik wie

der meinen macht James Faris (1992: 177) darauf aufmerksam, dass der einzige, der in diesem Ensemble aus aktivem Filmen und Gefilmtwerden nicht zum lächerlich gemachten Opfer wird, O'Rourke selbst ist. Dieser nutze die Macht seiner Kamera und seine Möglichkeiten, die Aufnahmen zu publizieren, auf eine Weise, die es höchst fraglich erscheinen lasse, ob jemals einer der Gefilmten die Chance gehabt habe, auf die Art, in der er im fertigen Film dargestellt wurde, Einfluss zu nehmen oder dessen Publikation zu verhindern.

Hinter einem Kameraobjektiv wird derjenige, der die Kamera führt zum einen sehr leicht zum Voyeur, zum anderen gibt das aufgenommene Filmmaterial ihm sehr viele Möglichkeiten zur Manipulation. Dass die so gewonnene Macht in ethisch vertretbarer Weise verwendet wird, sollte das Ziel wissenschaftsethischer Reflektionen von EthnologInnen sein, die sich dem Feld des ethnographischen Films widmen. In einer Auseinandersetzung mit dem Humanethologen Irenäus Eibl-Eibesfeldt hat der Schweizer Dokumentarfilmer Hans-Ulrich Schlumpf (1987: 49-66) hierzu einige bedenkenswerte Anmerkungen gemacht. Er verweist einmal mehr auf die schon häufiger diskutierte Methode von Eibl-Eibesfeldt, seine Aufnahmen mit einem Umlenkspiegel zu machen, der die von ihm Gefilmten darüber täuschen soll, in welche Richtung die Kamera blickt, um so eine Situation bei diesen herzustellen, in der sie sich nicht von der Kamera beobachtet fühlen.

Die Debatte, ob Eibl-Eibesfeldt dabei nicht einem Trugschluss aufsitze, soll hier ausgespart bleiben, zumal dieser mit den heutigen Mitteln der Videotechnik sein Ziel viel simpler und zugleich effizienter erreichen könnte. Hier interessiert mehr die Frage nach der Zulässigkeit von heimlich gemachten Filmaufnahmen, die einer anschließenden wissenschaftlichen Auswertung dienen sollen. Während ich persönlich zu der Auffassung neige, prinzipiell das heimliche Aufnehmen menschlichen Verhaltens für ethisch unzulässig zu erklären, wie ich es schon bei der Besprechung des Films *Cannibal Tours* von Dennis O'Rourke angedeutet habe, entscheidet Schlumpf das Dilemma, das zwischen diesem Anspruch und dem Interesse der humanethologischen Forschung nach dem Gewinnen von geeigneten Forschungsgrundlagen entsteht, dahingehend, dass er eine strenge Trennung zwischen dem Film, der als reines Forschungsmittel ausschließlich im Labor ausgewertet wird, und dem ethnographischen Film verlangt, der prinzipiell für eine Publikation gedacht ist; ein Kompromiss, den ich für bedenkenswert halte.

Schlumpf berichtet im Übrigen von der Entstehung seines eigenen, von ihm als wissenschaftlich reklamierten ethnographischen Films über die Herstellung von Pflastersteinen – publiziert unter dem Titel *Guber – Arbeit im Stein* (1979) – und macht dabei deutlich, welchen Grundsätzen er selbst sich bei der Herstellung eines ethnographischen Films verpflichtet fühlt. Ohne dass er explizit auf die Fragen einer Ethik des ethnographischen Films eingeht, wird implizit gerade auch in der Kontrastierung der eigenen filmischen Methoden mit denen von Eibl-Eibesfeldt klar, wie sehr Schlumpf daran interessiert ist, die Würde und Autonomie der Menschen zu wahren, von denen der jeweilige Film handelt. Demgegenüber erinnert mich das Vorgehen von Eibl-Eibesfeldt

an eine Formulierung von Sibylle Benninghoff-Lühl, die bei der Besprechung des Verhaltens von deutschen Ethnologen und Anthropologen im Zusammenhang mit den vor allem von Carl Hagenbeck veranstalteten Völkerschauen am Ende des 19. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts festhält (Benninghoff-Lühl 1984: 59f.):

„Mit dem Eifer und der Moral von Insektenforschern fällt seit 1884 (erster Hinweis) hinter den Kulissen der Völkerschauen die Berliner ‚Gesellschaft für Ethnologie, Anthropologie und Urgeschichte‘ über sie [nämlich die aus überseeischen Gebieten kommenden Menschen, die in den Völkerschauen auftreten, Anm. V. H.] her, um physische Konstitutionen mit photographischen und anderen anthropometrischen Apparaten zu erfassen.“

Ausdrücklich um eine Anleitung zum ethisch angemessenen Verhalten beim Herstellen ethnographischer Filme bemüht sich der bekannte US-amerikanische Filmautor Timothy Asch in einem Beitrag mit dem Titel *The ethics of ethnographic film-making* (Asch 1992: 196-204). Seinen Vorschlägen, die er in die Form kurz gefasster Überschriftthesen gebracht hat, ist prinzipiell zuzustimmen. Mit Blick auf Probleme, die dabei nicht angesprochen werden, erscheinen sie mir jedoch in ihrer Gesamtheit einer kritischen Diskussion bedürftig. Asch beginnt mit der Aufforderung: „Know your subjects“; dass dies überhaupt erwähnt werden muss, zeigt einmal mehr, wie stark die Distanz-Macht der Filmkamera in vielen Fällen zur Missachtung selbst elementarer Grundsätze einer wissenschaftlichen Ethnographie verleitet hat. Die zweite These lautet „Avoid misleading biases“. Für die Berechtigung dieser Forderung kann abermals auf den einleitend erwähnten Film *Puji and His Lovers* aus China verwiesen werden. Das von Peter Fuchs (Kapfer und Thoms 1984: 92) erwähnte zentrale Motiv für viele Produzenten von ethnographischen Filmen, mit der filmischen Aufzeichnung zu „beweisen“, dass das von ihnen Beschriebene tatsächlich existiert habe, kann sehr leicht zu einer solchen Voreingenommenheit führen, wie Asch sie vermieden sehen möchte.

Weiter geht es im Text von Asch mit der These „Shoot whole events“. Allzu leicht, so argumentiert der Autor, neigten Hersteller ethnographischer Filme dazu, nur Szenen zu filmen, die sie für die Ausfüllung der in ihren Finanzierungsanträgen formulierten Exposés brauchten. Sie vernachlässigten dabei dann allzu leicht die Prüfung der Frage, ob das nur ausschnittshaft gefilmte Ereignis sich nicht in eine ganz andere Richtung entwickelt haben könnte als die im Kontext des fertigen Films gezeigte. Um solchen Fehlern besser begegnen zu können, empfiehlt Asch direkt anschließend „Support your film with good written documentation“. Darunter versteht er insbesondere die Aufgabe, die beim Filmen entstehenden sprachlichen Aufzeichnungen noch in der Feldsituation selbst zu transkribieren und vor Ort für eine überprüfte Übersetzung zu sorgen. – Der Autor ist so ehrlich, an dieser Stelle (Asch 1992: 199) anzumerken, dass „few established professionals“ unter den Produzenten ethnographischer Filme, zu denen er sich auch selbst zu zählen hat, „find the time for this extra step“. Die Situation des professionellen Herstellers ethnographischer

Filme macht hier einmal mehr in besonderer Klarheit die Diskrepanz deutlich, die zwischen den Rechten und Möglichkeiten derjenigen Menschen besteht, deren Leben ethnographisch dokumentiert wird, und den Möglichkeiten derjenigen, die diese Dokumentationen erstellen, die aber ihrerseits unter den Zwängen der Geldbeschaffung für die Durchführung dieser Arbeiten stehen.

Im Text von Asch folgt die Forderung: „Make and archive an uncut version of your work for scholarly research“. Damit soll auf den Umstand aufmerksam gemacht werden, dass häufig das Zehn- bis Hundertfache an Filmmetern – die so genannte „footage“ – aufgenommen wird, als dann später in der Schnittfassung des Films gebraucht wird und zu sehen ist. Da es sich beim ethnographischen Film per definitionem um ein wissenschaftliches Unternehmen handeln soll, scheint es nahezu selbstverständlich, dass den Bedürfnissen der Wissenschaft nach Quellenmaterial in einem solchen Zusammenhang Genüge getan werden muss. Praktische Gründe des knappen Archivraums haben aber ganz offenbar in der Geschichte des ethnographischen Films sehr häufig zur Vernichtung jenes „footage“-Materials geführt.

Es ist auffällig, wie in dieser Serie von ethischen Regeln für die Produktion ethnographischer Filme es immer nur darum geht, die Arbeit an dem fertigen Produkt, das für die eigene Gesellschaft bestimmt ist, effizienter zu gestalten und den Ansprüchen derjenigen westlichen Wissenschaft zu dienen, der sich der Filmemacher selbst verpflichtet fühlt. Demgegenüber kommen die Interessen der Menschen, die in den Filmen schließlich gezeigt werden, überhaupt nicht in den Blick. Das scheint sich mit den anschließend von Asch formulierten Regeln zu ändern. Die erste Forderung in dieser Serie lautet: „Seek feedback from the subjects of your film“. Gemeint ist damit, den fertigen ethnographischen Film denjenigen Menschen vorzuführen, die in dem Film gezeigt werden, und auf deren Wünsche und Kommentare bei der Herstellung einer endgültigen Fassung des Films einzugehen. Es ist nicht unbezeichnend, dass Asch die Entstehung dieser Regel von einem Ereignis ableitet, das in dem weltweit für eine kritische Einstellung gegenüber der eigenen Gesellschaft und Geschichte wichtig gewordenen Jahr 1968 stattgefunden habe. Es sei der Musikethnologe Alan Lomax gewesen, der in jenem Jahr bei einer Konferenz über den ethnographischen Film an der University of California erstmals diese Forderung erhoben habe, und zwar ausdrücklich mit dem Hinweis auf die durch die Entkolonialisierung entstandene neue Situation, in der die Menschen aus den ehemals kolonisierten Gebieten ein Recht auf Kontrolle über die Art und Weise, wie sie in den ethnographischen Filmen dargestellt würden, verlangen könnten.

Asch ergänzt diese Regel mit einem Pendant, indem er fordert: „Get feedback from sample audiences“. Mit diesen „audiences“ meint er das Publikum, das in der Gesellschaft des Filmemachers den fertigen Film in der Regel nur konsumiere. Für Asch entsteht diese Forderung aus der Sorge, der Produzent eines ethnographischen Films könne bei der Arbeit an demselben so viel an Wissen über die fremde Kultur in sich aufgenommen haben, dass ihm der Mangel an notwendigem Vorwissen, das erst ein Verstehen des im Film Ge-

zeigten ermögliche, beim Herstellen des endgültigen Films gar nicht mehr bewusst sei. Dem solle jeder Filmemacher entgegen wirken, indem er Probefassungen des Films verschiedenen Menschengruppen aus seiner eigenen Gesellschaft vorführe und aus der dabei erfahrenen Resonanz auf die Verstehbarkeit seines Filmes rückschließe. Auch diese „ethische Regel“ dient abermals nur der qualitativen Verbesserung und Steigerung des Gebrauchswertes des jeweiligen ethnographischen Films in der eigenen Gesellschaft.

Erst mit der danach aufgestellten Forderung ändert sich diese Blickrichtung. Asch verlangt: „See that the film is properly distributed“. Damit setzt der Autor sich erstmals ernsthaft mit den Problemen und Gefahren auseinander, die durch die Herstellung ethnographischer Filme für die darin gezeigten Menschen in der Gesellschaft des Filmemachers entstehen können. Es spricht für Asch, dass er diese Regel aus einer von ihm selbst gemachten oder – klarer – verschuldeten Erfahrung ableitet. Er hatte in der zweiten Hälfte der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts Filmmaterial über Hirtennomaden in Afghanistan gedreht, das er dann in einem von ihm selbst schlecht kontrollierten Verfahren an eine Fernsehstation verkaufte. Diese veräußerte ihre Rechte weiter, so dass schließlich dieses Material, in dem einzelne Personen leicht zu identifizieren waren, in einem verfälschenden Kontext gezeigt wurde, und zwar so, dass es den Militärs der zur damaligen Zeit einen neokolonialen Krieg in Afghanistan führenden Sowjetunion ermöglicht wurde, diese Personen als erklärte Gegner gezielt zu verfolgen.

So sehr es aner kennenswert ist, dass der Autor am Beispiel eines von ihm selbst gemachten Fehlers auf die Gefahren aufmerksam macht, die für in fernen Ländern gefilmte Menschen aus einer allzu leichtfertigen Zusammenarbeit des Produzenten dieses Films mit Fernsehanstalten in dessen eigenem Land entstehen, so wünschenswert bleibt es, dass er auch auf die ethischen Dilemmata wenigstens hätte hinweisen sollen, die sich aus einer solchen Zusammenarbeit auch in weniger dramatischen Themenbereichen ergeben können. Denn der Verkauf ethnographischer Filme an Fernsehanstalten stellt ja bekanntlich die wichtigste Möglichkeit dar, die Herstellung solcher Filme überhaupt finanzieren zu können. Da es sich dabei jedoch um ein sehr komplexes Diskussionsfeld handelt, soll auch in diesem Beitrag nur auf eine kleine Zahl von Stellungnahmen verwiesen werden, die, aufeinander bezogen, diese Problematik diskutieren (siehe die Artikel von Deimel, Fabian, Förster und Schüttler, alle 1993).

Es ist vermutlich nicht unbezeichnend, dass Asch, der in einer westlich-kapitalistisch orientierten Gesellschaft lebt, gerade im Anschluss an die Beschreibung der in ihren Konsequenzen außerordentlich schwerwiegenden Erfahrungen, die er bei der Zusammenarbeit mit Fernsehsendern gemacht hat, mit der Forderung fortfährt: „Make a royalty arrangement with the people filmed and see that they receive money“. Selbstverständlich ist es auf den ersten Blick einleuchtend, die Menschen, die in einem Film mitgewirkt haben, an den Einnahmen zu beteiligen, die mit der Publikation dieses Films erzielt werden. Auf die Folgeprobleme, die aus dieser Forderung resultieren, geht Asch dann allerdings in meinen Augen nur sehr partiell und in seinen Lösungsvor-

schlagen ziemlich stark paternalistisch orientiert ein. Auf das Stichwort Paternalismus werde ich bei der Gesamtbewertung der ethischen Regeln und Thesen von Asch noch einmal zurückkommen.

Als letzte spezifizierte Regel setzt Asch: „Publish a study guide or monograph to be distributed with the film“. Darin steckt eine Ergänzung seiner Aufforderung, den fertig geschnittenen Film vor seiner endgültigen Publikation vor möglichst repräsentativ ausgewählten Publikumsgruppen zu zeigen, um aus der Resonanz, die der Film dabei findet, auf seine Verstehbarkeit zu schließen. Der Zweck des „study guide“ soll das notwendige Vorwissen bereitstellen, aufgrund dessen erst die Zusammenhänge nachvollzogen werden können, in denen das im Film Gezeigte steht bzw. zur Zeit seiner Produktion gestanden hat. Auch in dieser Forderung geht es wieder ausschließlich um die Steigerung des Gebrauchswertes ethnographischer Filme und sie steht damit in der Kontinuität des gesamten Regelwerks, das Asch als „The ethics of ethnographic film-making“ verstanden wissen möchte.

Gewiss wird man keiner dieser Regeln ihre Nützlichkeit dafür absprechen wollen, bei der Produktion ethnographischer Filme in ethisch verantwortlicher Weise zu verfahren. Es stellt sich jedoch sehr nachdrücklich die Frage, ob in diesem Regelwerk die tatsächlich gegebenen ethischen Probleme und die Möglichkeiten, mit ihnen in angemessener Weise umzugehen, mit genügender Konsequenz durchdacht worden sind. Mir erscheinen sie als die Sichtweise eines Filmproduzenten, der sich von den Positionen des kolonial geprägten Filmmachens nicht ernsthaft gelöst hat. Auch der Schlussabschnitt des Beitrags von Asch kann diese Problematik nicht beseitigen, sondern sie allenfalls relativieren. Unter der Überschrift „Ongoing commitments“ fordert Asch die Produzenten ethnographischer Filme und die daran als Berater beteiligten Ethnologen dazu auf, ihr ethnographisch profunderes Wissen für die Beratung von entwicklungsbezogenen Projekten zur Verfügung zu stellen und im Übrigen es als ihre ethische Verpflichtung anzusehen, im Zusammenhang des sich beschleunigenden kulturellen Wandels so viel wie möglich von dem dokumentarisch mit dem Medium Film zu bewahren, was dabei ist, verloren zu gehen. Damit bleibt Asch in der Position des wohlmeinenden Paternalismus gefangen.

Obwohl Asch Ansätze zur Zusammenarbeit mit den Menschen anspricht, von denen die jeweiligen ethnographischen Filme handeln, bleibt er der typische hinter seiner Kameralinse distanziert agierende Betrachter der fremden Kulturen. Asch bietet damit ein Kontrastbild zu dem mit Recht als bedeutendster Produzent ethnographischer Filme angesehenen Franzosen Jean Rouch. Dieser hat nahezu von Beginn seiner Karriere als Produzent ethnographischer Filme an, die entweder in Afrika oder in Frankreich gedreht wurden, die unmittelbare und gleichberechtigte Zusammenarbeit mit Afrikanern organisiert. Wohl nicht zuletzt durch die so gemachten Erfahrungen spiegeln die Filme von Rouch stets eine konsequent antikolonialistische Haltung. Entstanden sind in dem immensen Schaffen dieses Filmmachers so weltweit berühmte Filme wie *Les Maitres Fous* aus dem Jahr 1955, *Petit à Petit* aus dem Jahr 1969 und *Madame l'Eau* von 1993. Gerade dieser letzte, von Rouch noch

selbst mit der Schulterkamera gedrehte Film kann als ein ironischer Kommentar zu dem Schlussabschnitt des Textes von Timothy Asch gelesen werden. Der Film handelt davon, wie mit einem bombastischen Aufwand unter der Hilfestellung des französischen und der afrikanischen Filmemacher aus der Mannschaft von Jean Rouch sowie der Beteiligung befreundeter holländischer Ethnologen als Berater schließlich ein netter holländischer Zimmermann gefunden wird, der an einer Schleife des Niger-Flusses gemeinsam mit der dortigen afrikanischen Dorfbevölkerung aus Holz und Leinwand nach holländischem Vorbild Windmühlen baut, von denen einfache Pumpen zur Bewässerung der ausgetrockneten Uferländereien angetrieben werden.

Auf diese Art verweisen die Filme von Jean Rouch gerade durch ihre spezifische Machweise darauf, wie in ethisch verantwortbarer Form ethnographische Filme produziert werden können. Jean Rouch ist im Jahre 2004 verstorben, und im Heft 1 des Jahres 2005 des *American Anthropologist* haben unter dem Titel *Ciné-Trance: A Tribute to Jean Rouch (1917-2004)* neun seiner Freunde und Bewunderer eine Würdigung seiner Person und seines Werkes publiziert (Ciné-Trance 2005). – Von der Art, wie Jean Rouch die Zusammenarbeit mit den Menschen, die von seinen Filmen betroffen sind, organisiert hat, lässt sich aber auch lernen, auf welche Weise – abermals im Kontrast zu anderen Produzenten ethnographischer Filme – das direkte Zusammenarbeiten mit den betroffenen Menschen ethische Probleme aufweisen kann, die es zu reflektieren gilt. Ein sehr bekannt gewordenes Beispiel aus den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts soll daher abschließend unter diesem Aspekt betrachtet werden. Die US-amerikanischen Filmemacher Sol Worth und John Adair hatten 1966 ein Projekt unter den Navajo gestartet, bei dem sie einige Mitglieder dieser Gemeinschaft anleiteten, Filmaufnahmen zu machen (Worth und Adair 1992). Danach wurden diese aufgefordert, ihre technischen Kenntnisse dafür zu nutzen, über ihre eigene Umwelt mit von ihnen selbst ausgewählten Themen Filme zu drehen. Worth nannte diese Art der Herstellung von Filmen „bio-documentary“ und meinte damit, dass aus der Art, wie solche Filmamateure ihre Umwelt und ein Thema in einem Film darstellten, sich deren bewusste und unbewusste autobiographischen Vorstellungen ablesen ließen (Chalfen 1992: 227f.). In diesem Projekt entstand dadurch abermals, wenn auch nicht in so gravierender Art, eine Problematik, wie sie oben für den Film von Dennis O'Rourke angesprochen wurde. Um ihre Zwecke zu erreichen, mussten Worth und Adair den von ihnen kontaktierten Navajo die wichtigste Absicht, die hinter ihren Vorschlägen stand, verschweigen. Es ist nicht unbezeichnend, dass gerade aus dieser Experimentalsituation eine berühmt gewordene Anekdote über die Problematik der Herstellung ethnographischer Filme stammt. Sie ist schon sehr viele Male zitiert und erzählt worden. Als Abschluss meines Textes möchte ich sie deshalb nicht in meinen eigenen Worten, sondern in der Form mitteilen, wie sie der oben schon einmal angesprochene James Faris zitiert und referiert hat (Faris 1992: 180):

„Let me close with the conversation Sol Worth and John Adair had with Sam Yazzie, a Navajo elder, prior to their experiments in Navajos making films in the 1960s. Many readers will know it, and I do not mean to be pessimistic in quoting it, only that we try to consider the question.

Although Sam was old, tired, and still coughing a great deal, there was no mistaking the authority in his manners. Finally Adair felt that it was the time to bring up the subject of our visit. Adair explained that we wanted to teach some Navajos to make movies and mentioned Worth's part in the process several times. By the time Adair had finished, Yazzie (Sam) was looking at Worth frequently, seeming for the first time to acknowledge his presence as legitimate. When Adair finished, Sam thought for a while, and then turned to Worth and asked a lengthy question which was interpreted as, 'Will making movies do the sheep any harm?'

Worth was happy to explain that as far as he knew, there was no chance that making movies would harm the sheep.

Sam thought this over and then asked, 'Will making movies do the sheep good?'

Worth was forced to reply that as far as he knew making movies wouldn't do the sheep any good.

Sam thought this over, then, looking around at us, said, 'Then why make movies?'

Worth and Adair honestly respond, 'Sam's question keeps haunting us. We did not answer it then, and it is not directly answered in this book'. (Worth and Adair 1972: 5)“

Literatur

- Asch, Timothy (1992): *The Ethics of Ethnographic Film-making*. In: Peter Ian Crawford/David Turton (Hg.), *Film as Ethnography*. Manchester/New York, 196-204.
- Benninghoff-Lühl, Sibylle (1984): *Die Ausstellung der Kolonialisierten: Völkerschauen von 1874-1932*. In: Volker Harms (Hg.), *Andenken an den Kolonialismus*. (Katalogführer zur) Ausstellung des Völkerkundlichen Instituts der Universität Tübingen. Tübingen, 52-65.
- Chalfen, Richard (1992): *Picturing Culture through Indigenous Imagery: A Telling Story*. In: Crawford/Turton 1992, 222-241.
- Ciné-Trance (2005): *A Tribute to Jean Rouch (1917-2004)*. Beiträge von Faye Ginsburg, Jay Ruby, Jean-Paul Colleyn, Nadine Wanono, Graham Jones, Sam Diiorio, Paul Stoller, Steven Feld, Brenda Baugh. In: *American Anthropologist* 107 (1), 109-129.
- Deimel, Claus (1993): „Immer draufhalten!“ – Eine Reise im Jahr des Herrn Kolumbus mit dem deutschen Fernsehen zu den Tarahumaras. In: *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg*. N. F. 23, 191-206.
- Fabian, Bodo (1993): *Kommt das Fernsehen ohne Ethnologen aus? – „Wenn da kein Ethnologe mitmacht, ist das ja auch kein ethnologischer Film!“* In: *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg*. N. F. 23, 259-263.
- Faris, James C. (1992): *Anthropological Transparency: Film, Representation and Politics*. In: Crawford/Turton 1992, 171-182.

- Förster, Till (1993): *Die Erfindung des Wasserstoßdämpfers – Drei Wochen mit einem Fernsighteam in der westafrikanischen Savanne*. In: *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg*. N. F. 23, 207-216.
- Harms, Volker (1991): „Südseebilder“ – Zur Ethnographieggeschichte einer Foto-Sammlung aus den Jahren 1890-1910. In: *TRIBUS. Jahrbuch des Linden-Museums Stuttgart*, 161-178.
- Kapfer, Reinhard/Thoms, Ralph (1984): *Über den ‚wissenschaftlichen‘ Film. Ein Gespräch mit Peter Fuchs*. In: Margarete Friedrich et al. (Hg.), *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*. München, 91-100.
- Schlumpf, Hans-Ulrich (1987): *Warum mich das Graspfeilschpiel der Eipo langweilt*. In: Rolf Husmann (Hg.), *Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde*. Emsdetten, 49-66.
- Schüttler, Karl (1993): *Länder – Menschen – Abenteuer und die Bedeutung von Ethnologie und Ethnologen*. In: *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg*. N. F. 23, 265-270.
- Steiger, Ricabeth/Martin Taureg (1985): *Körperphantasien auf Reisen. Anmerkungen zum ethnographischen Akt*. In: Michael Köhler/Gisela Barche (Hg.), *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik Geschichte Ideologie*. München/Luzern, 120-140.
- Theye, Thomas (Hg.) (1989): *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument*. Eine Ausstellung des Münchner Stadtmuseums. München.
- Weiß, Max (1910): *Die Völkerstämme im Norden Deutsch-Ostafrikas*. Berlin.
- Worth, Sol/John Adair (1972): *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington, Indiana.

Filme

- Feng, Xiao (1994): *Puji and His Lovers*. Film-Nr. W 2224, IWF. Wissen und Medien GmbH. Göttingen.
- O'Rourke, Dennis (1987): *Cannibal Tours*. Direct Cinema, Los Angeles.
- Schlumpf, Hans-Ulrich (1979): *Guber – Arbeit im Stein*. Basel.

