

Die Krise der Repräsentation und die Entwicklung des
ethnographischen Films am Beispiel des Werkes von
Jean Rouch

**Wissenschaftliche Hausarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades eines Bachelor of Arts/
eines Baccalaureus Artium
der Universität Hamburg**

**Von Felix Haupts
aus Aachen**

Hamburg, 2011

INHALT

EINLEITUNG	1
1. DIE KRISE DER REPRÄSENTATION	3
1.1 DIE VORGESCHICHTE	4
1.2 DIE KRISE DER ETHNOLOGIE IN DER PHASE DER DEKOLONISIERUNG	6
1.3 DIE WRITING-CULTURE-DEBATTE	9
1.3.1 Macht und Autorität	10
1.3.2 Epistemologie	11
1.3.3 Von der Feldforschung zum ethnographischen Text	13
1.3.4 Ethnographischer Realismus	14
1.4 AUSWEGE AUS DER KRISE	15
1.4.1 Reflexivität	15
1.4.2 Positionierte Subjekte	16
1.4.3 Kollage, Dialog, Polyphonie	17
1.4.4 Postmoderne Ethnographie	19
2. DER ETHNOGRAPHISCHE FILM	21
2.1 JEAN ROUCH	23
2.1.1 Rouch und die Wissenschaft	24
2.1.2 Rouch und die Politik	25
2.2 ROUCHS FILME	25
2.2.1 Les maîtres fous (1955)	26
2.2.2 Moi, un noir (1958)	27
2.2.3 Jaguar (1957-1967)	29
ZUSAMMENFASSUNG	31
QUELLENVERZEICHNIS	33

„Indeed, one can say that the works of Jean Rouch meet many of the criteria Tyler sets for a postmodern anthropology, and they do so with humor and artistry.“(Stoller 1992: S. 200)

EINLEITUNG

Dem ethnographischen Film wird in weiten Teilen der Ethnologie wenig Beachtung geschenkt. Filmische Aufnahmen werden oft nur als eine visuelle Aufzeichnungsmethode verstanden. Sie stehen damit auf einer Stufe mit Tonbandaufnahmen von Interviews oder einem Feldforschungstagebuch. Die Filmaufnahme ist dann Rohmaterial, welches analysiert werden muss, um später in Form von Text weiterverarbeitet zu werden. Für die (Re-)Präsentation der Forschungsergebnisse ist der geschriebene Text weiterhin das gängigste Medium.¹ Vorbehalte gegenüber dem ethnographischen Film könnten daher rühren, dass der Film als Darstellungsform eher der Kunst zugeordnet wird und daher nicht für die Wissenschaft geeignet scheint.

The term itself seems to embody an inherent tension or conflict between two ways of seeing and understanding, two strategies for bringing order to (or imposing order on) experience: the scientific and the aesthetic.²

In den 1980er Jahren wurde erstmals auch der geschriebene Text als Repräsentationsmedium in der Ethnologie kritisch hinterfragt. Hierbei wurden verschiedene literarische Stilmittel entdeckt, die in ethnographischen Texten verwendet werden. Außerdem wurde diskutiert, wie durch diese Stilmittel und die Formen ethnographischer Repräsentation Machtverhältnisse geschaffen bzw. reproduziert werden. Innerhalb dieses Diskurses wurde die Aufmerksamkeit auch auf einige Autoren gelenkt, die auf experimentelle Weise versuchten, diese Kritikpunkte in ihren ethnographischen Texten zu berücksichtigen. Sie hofften, dass neue Textformen einen Ausweg aus politischen, ethischen und erkenntnistheoretischen Problemen der Ethnologie aufzeigen könnten. In dieser Krise der Repräsentation wurden vor allem textliche Darstellungsformen diskutiert. Der ethnographische Film fand dabei kaum Beachtung.

Ziel dieser Arbeit ist es daher, eine Brücke zu schlagen zwischen dem ethnologischen Diskurs über die Krise der Repräsentation in den 80er Jahren und

¹ Vgl. Petermann 1984: S. 1

² Heider 2006: S. ix

dem ethnographischen Film. Besonders berücksichtigt wird hierbei das Werk Jean Rouchs, da dieser schon in den 50er Jahren sehr innovative Darstellungsweisen im ethnographischen Film erprobte. Weil diese Innovationen zeitlich vor der Krise der Repräsentation in der Ethnologie lagen, fragt Stoller:

Was Tyler thinking about images in *Jaguar*, *The Lion Hunter*, or *Les maîtres fous* when he wrote those lines? For embedded in those Rouch films are the very themes Tyler writes about.³

Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass Rouchs Ideen während der Krise der Repräsentation aufgegriffen wurden. Stephen Tyler, der sich am Diskurs um ethnographische Repräsentation in den 1980er Jahren beteiligte, bezieht sich jedoch an keiner Stelle direkt auf Rouch. Eine Verbindung zwischen Jean Rouch und dem Diskurs über die Repräsentation ist dennoch denkbar. James Clifford sieht in der Krise der Repräsentation nämlich eine Fortsetzung eines selbstkritischen Diskurses der Ethnologie über ihre Verstrickung in koloniale Machtverhältnisse.⁴ Dieser Diskurs begann in Frankreich bereits in den 50er Jahren in der Phase der Dekolonisierung. Genau zu dieser Zeit war Rouch in Frankreich als Ethnologe und Filmemacher aktiv. Um die Verbindung der beiden Themen deutlich zu machen, soll in dieser Arbeit auch der Diskurs aus den 50er Jahren behandelt werden. Die Struktur dieser Arbeit stellt sich folgendermaßen dar:

Im ersten Kapitel wird die Krise der Repräsentation in der Ethnologie skizziert. Sie wird außerdem in die Geschichte der Ethnologie eingebettet. Bei dieser Gelegenheit wird dann auch der bereits erwähnte französische Diskurs berücksichtigt. Die während der Krise der Repräsentation entwickelten neuen textlichen Darstellungsformen werden am Ende des ersten Kapitels (1.4 Auswege aus der Krise) vorgestellt. Sie sollen im zweiten Kapitel dann mit den Darstellungsformen im Film verglichen werden.

Im zweiten Teil werden einige grundlegende Unterschiede zwischen textlicher Darstellung und Darstellung im Film besprochen. Im Anschluss wird dann das Werk Jean Rouchs anhand einiger Filmbeispiele vorgestellt. Die im ersten Kapitel herausgearbeiteten Punkte werden dann auf die Darstellungsweisen in Rouchs Filmen bezogen. Abschließend werden die Ergebnisse zusammengefasst.

³ Stoller 1992: S. 200 Er bezieht sich auf Stephen Tylers Beitrag in dem Sammelband *Writing Culture*, welcher weiter unten vorgestellt wird.

⁴ Clifford 1988: S. 22

1. DIE KRISE DER REPRÄSENTATION

Zu Anfang soll einmal geklärt werden, was in dieser Arbeit unter dem Titel „Krise der Repräsentation“ zu verstehen ist. Nach dem Brockhaus ist die Bedeutung von Repräsentation im Bereich der Philosophie und Psychologie: „Die Vergegenwärtigung von nicht unmittelbar Gegebenem in der Vorstellung.“⁵ Für diese Arbeit soll dieser Definition noch hinzugefügt werden, dass für die Repräsentation unterschiedliche Medien genutzt werden können (Text, Ton, Film etc.), wobei am Ende der Abfolge immer ein Rezipient steht, in dessen Vorstellung etwas vergegenwärtigt wird.

Bis hierhin ist die Definition noch unproblematisch. Berücksichtigt man jedoch die epistemologische Ebene, stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Repräsentation und dem Repräsentierten. Existiert ein solcher Zusammenhang? Wenn nicht, wäre die Repräsentation willkürlich. Existiert eine der Wahrnehmung vorgängige Realität, die objektiv beschrieben werden kann? Oder konstruiert erst unsere Vorstellung und Beschreibung der Welt unsere Realität?

Solche und ähnliche Fragen werden in der Philosophie seit Jahrhunderten diskutiert. Diese Thematik als eine „Krise der Repräsentation“ zu bezeichnen ist allerdings relativ neu.⁶ Wenn die Fragen jedoch nicht neu sind, wie können sie dann zu einer Krise führen? Freudenberger bemerkt,

[...]dass die 'Krise der Repräsentation' mit der Entwicklung alternativer Repräsentationskonzepte von Anfang an zusammenfällt. Der Topos der 'Krise' bezeichnet damit zugleich auch mögliche Auswege.⁷

In dieser Arbeit soll die Krise der Repräsentation in der Ethnologie genauer betrachtet werden. Auch in der Ethnologie fällt die Krise mit der Entwicklung möglicher alternativer Repräsentationskonzepte zusammen. Bevor wir uns allerdings diesen neuen Konzepten zuwenden, soll erst einmal anhand eines kurzen geschichtlichen Abrisses erläutert werden, wie es in der Ethnologie zu einer Krise der Repräsentation gekommen ist. Die geschichtlichen Phasen der Ethnologie sollen

⁵ Artikel „Repräsentation“ in: F. A. Brockhaus GmbH 1996-1999 Band 18: 282

⁶ Freudenberger 2003: S. 73f

⁷ Ebd.

daraufhin untersucht werden, wie ethnographische Repräsentationen erzeugt wurden und wie über Repräsentation in der Ethnologie nachgedacht wurde.

Um in diesen oftmals sehr komplexen Diskursen nicht den Überblick zu verlieren, orientiert sich die Darstellung an einigen Grundfragen: Das Oberthema *Repräsentation* wird hierzu in die drei Bedeutungsebenen *Epistemologie*, *Politik* und *Ethik* unterteilt.

Die erste Bedeutungsebene ist die eingangs schon problematisierte Erkenntnistheorie. Typische erkenntnistheoretische Fragen sollen auf die ethnographische Praxis übertragen werden: Inwieweit ist eine objektive ethnographische Beschreibung anderer Kulturen möglich? Wie wirkt sich der subjektive Standpunkt der Ethnologen⁸ auf die Objektivität ihrer Darstellung aus?

Eine andere Bedeutung erlangt die Repräsentation im Zusammenhang der Politik. In der parlamentarischen Demokratie kennen wir beispielsweise die gewählten Repräsentanten des Volkes. Diese repräsentieren den nicht unmittelbar gegebenen Volkswillen. Mit ihrer Position in der Gesellschaft ist sowohl eine gewisse Macht als auch eine Verantwortung verbunden. Die Fragen, die sich daraus für die Ethnologie ergeben, sind: In welchen Machtverhältnissen findet die ethnographische Praxis statt? Wie werden diese Machtverhältnisse reproduziert? Wie werden sie von den Ethnologen reflektiert? Wie gehen die Ethnologen mit der Verantwortung um, die sich möglicherweise daraus ergibt?

Die letzte Bedeutungsebene, auf der über Repräsentation diskutiert wird, ist die Ethik: Wenn Ethnologen sich ihrer Verantwortung in der ethnographischen Praxis bewusst sind, welche ethischen und moralischen Überlegungen legen sie ihrem Handeln zugrunde?⁹In der historischen Darstellung können die einzelnen Positionen nun anhand dieser Bedeutungsebenen diskutiert werden.

1.1 DIE VORGESCHICHTE

Wir beginnen unsere Betrachtung bei den sogenannten 'Lehnstuhlethnologen'. Hierbei handelte es sich um solche Ethnologen, die ihre Abhandlungen aus

⁸ In diesem Text wird aus Gründen der Lesefreundlichkeit die männliche Form verwendet, die weibliche Form ist jedoch immer gedanklich eingeschlossen.

⁹ Zu den verschiedenen Bedeutungsebenen des Begriffs Repräsentation im ethnologischen Diskurs vgl. Schupp 1997: S. 66

verschiedenen Quellen zusammengeschrieben. Lehnstuhlethnologen werden sie deshalb genannt, weil sie typischerweise ihren Schreibtisch nicht verließen und keinen direkten Kontakt mit den beschriebenen Kulturen hatten. Hierbei handelt es sich allerdings um eine überspitzte Darstellung, die längst nicht auf alle Ethnologen dieser Zeit zutrif. Dennoch soll das Stereotyp der Lehnstuhlethnologen genutzt werden, um ein Modell zu beschreiben, in dem die Repräsentation einer Kultur in einem wissenschaftlichen Text am weitesten von der eigentlichen Kultur entfernt war.

In Abb. 1 erkennt man von der fremden Kultur bis zur Repräsentation in der Vorstellung des Rezipienten fünf Stufen der Repräsentation.¹⁰ Durch

die vielen Stufen der Repräsentation wurde der Inhalt der Kultur immer wieder anders gedeutet. Am Ende diente die

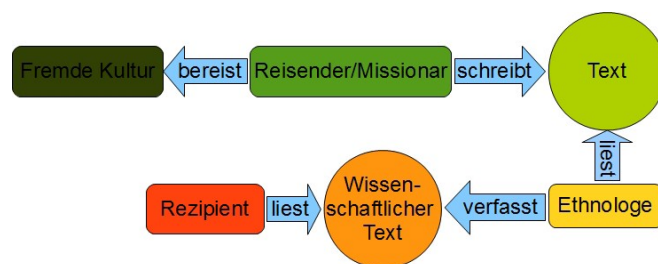


Abb. 1: Stufen der Repräsentation bei den "Lehnstuhlethnologen"

fremde Kultur oft mehr als Projektionsfläche eigener Ideen als irgendeiner Erkenntnis über fremde Kulturen.¹¹ Der einzige Vorteil dieses Verfahrens war, dass die Ethnologen relativ unvoreingenommen Quellenkritik üben konnten. Die machtpolitischen und ethischen Fragen im Bezug auf die andere Kultur waren für die Ethnologen noch weit entfernt. Selbst wenn die verwendeten Berichte im Zusammenhang von Eroberungsfeldzügen, Kolonialisierungen oder Missionierungen entstanden sind, konnten die Ethnologen hinter ihrem Schreibtisch die unschuldige Rolle des objektiven Beobachters einnehmen.

In der nächsten Phase ab den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts gingen die Ethnologen nun selbst ins Feld, um Daten zu erheben, die sie nachher in Ethnographien und kulturvergleichenden Studien verarbeiteten.¹² Die Repräsentation fremder Kulturen in wissenschaftlichen Texten rückte also einen Schritt näher an den Gegenstand heran (Abb. 2). Gleichzeitig jedoch begaben sich die Ethnologen auf das

¹⁰ 1. Die Vorstellung des Reisenden von dem, was er erlebt hat. 2. Der Text, der die Vorstellung des Reisenden repräsentiert. 3. Die Vorstellung des Lehnstuhlethnologen über die Kultur, die er mithilfe des Textes erlangt. 4. Der wissenschaftliche Text, der die Vorstellung des Ethnologen repräsentiert. 5. Die Vorstellung des Rezipienten über die Kultur, die er mithilfe des wissenschaftlichen Textes erlangt.

¹¹ Tyler: S. 127f

¹² Dieser Paradigmenwechsel in der Ethnologie ist eng mit der Person Malinowski verbunden, der den Aufenthalt der Ethnologen im Feld forderte.

Feld politischer Machtverhältnisse, da sie oftmals in kolonialen Kontexten forschten. Außerdem waren nun die Ethnologen selbst dafür verantwortlich, wie die anderen Kulturen dargestellt wurden. Die ethnographischen Texte der Wissenschaftler repräsentierten die fremden Kulturen in der westlichen Welt. Gleichzeitig repräsentierten die Wissenschaftler gegenüber den fremden Kulturen die Kolonialmächte. Sie standen zwischen zwei sich oftmals widersprechenden

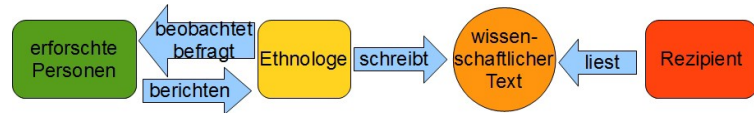


Abb. 2: Stufen der Repräsentation bei der Feldforschung

Interessen. Doch bevor die Ethnologen umfassend über die Strukturen, in denen sie steckten, reflektierten, mussten sich diese Strukturen erst wandeln. Erst als die Kolonialzeit sich mit der Unabhängigkeit der ersten Kolonien dem Ende neigte, wurden die machtpolitischen und ethischen Implikationen dieser Forschungssituation innerhalb der Ethnologie ausführlich diskutiert.

1.2 DIE KRISE DER ETHNOLOGIE IN DER PHASE DER DEKOLONISIERUNG

Die Dekolonisierung in der Mitte des 20. Jahrhunderts veränderte die politischen Verhältnisse in den traditionellen Forschungsgebieten der Ethnologie. Nun wurden die Machtstrukturen, in denen die Ethnologen bisher ihre Forschung betrieben hatten, deutlich. Antikoloniale Bewegungen warfen der Ethnologie vor, eine koloniale Wissenschaft zu sein.¹³ All dies stürzte die Ethnologie in eine Sinnkrise, in der einige Stimmen sogar von einem Ende der Disziplin sprachen.¹⁴ Der Diskurs über die Verstrickung der Ethnologie in koloniale Machtverhältnisse wurde innerhalb der Disziplin zuerst in Frankreich in den 50er Jahren geführt. Gérard Leclerc sieht Gründe hierfür darin, dass die französischen Ethnologen keine praktische Einbindung in die französische Kolonialpolitik hatten.¹⁵ James Clifford weist außerdem auf die Verbindung einiger französischer Ethnologen zu der in Frankreich lebenden 'négritude-Bewegung' hin.¹⁶ Genau zu dieser Zeit war auch Jean Rouch in Frankreich und Afrika als Ethnologe und Filmemacher aktiv. Mit Blick auf den zweiten Teil dieser Arbeit scheint es daher lohnenswert, einige der Positionen, die diskutiert wurden,

¹³ Schupp 1997: S. 1

¹⁴ Worsley 1970

¹⁵ Leclerc 1976: S. 73

¹⁶ Clifford 1986a: S. 9

genauer darzustellen. Zentrale Fragen in diesem Diskurs waren: Wie ist die Ethnologie in koloniale Machtverhältnisse integriert? Wie sollten sich die Ethnologen positionieren? Ist eine Ethnologie nach der Kolonialzeit denkbar und wie kann diese aussehen?

Der französische Ethnologe Claude Lévi-Strauss war der Meinung, die kolonialen Machtverhältnisse, in denen sich die westliche über andere Kulturen stellte, hätten es überhaupt erst möglich gemacht, dass die Ethnologie andere Kulturen objektiv betrachten konnte. Er hielt daher das Bestreben, die Machtverhältnisse dadurch auszugleichen, dass die untersuchten Völker 'uns' untersuchen (siehe Leiris weiter unten) für naiv. Wirkliche Ethnologie, in der eine Kultur eine andere objektiv beschreibt, sei nur in den kolonialen Verhältnissen möglich gewesen.¹⁷ Berücksichtigen wir unsere Bedeutungsebenen von Repräsentation, ist interessant, wie Lévi-Strauss die machtpolitische Ebene zur Bedingung der objektiven Beschreibung (epistemologische Ebene) macht. Ethisch-moralische Bedenken oder gar Handlungsanweisungen für die Ethnologie im Bezug auf die Machtverhältnisse äußert er zumindest an dieser Stelle nicht. Er akzeptiert die ungleichen Machtverhältnisse als gegeben. Die Aufgabe der Ethnologie sieht er eher darin, die verschwindenden Kulturen zu dokumentieren, als ihrem Verschwinden entgegenzuwirken.¹⁸

George Balandier hingegen kritisierte, dass die Ethnologie die koloniale Situation bisher ausgeblendet habe. Im Sinne einer objektiven und holistischen Ethnologie plädierte er dafür, die gesamte koloniale Gesellschaft in die Betrachtung der Ethnologie einzubeziehen. Er war der Meinung, dass die untersuchten Kulturen nur im kolonialen Kontext verstanden werden könnten. Damit ging er einen Schritt weiter als Lévi-Strauss, da er den Kulturwandel im kolonialen Kontext berücksichtigte. Es ging ihm nicht darum, die Kulturen in ihrer scheinbaren „Ursprünglichkeit“ zu beschreiben. Die „koloniale Situation“ ist nach Balandier von der Erhebung einer Kultur über eine andere gekennzeichnet. Auch wenn er diese ungleichen Machtverhältnisse beschreibt, enthält er sich doch einer politischen oder moralischen Selbstpositionierung. Er versteht sich als objektiver Beobachter des Prozesses.¹⁹

¹⁷ Lévi-Strauss 1966

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Balandier 1970 Vgl. auch Schupp 1997: S. 9f

Michel Leiris war wohl einer der radikalsten Kritiker der kolonialen Verhältnisse unter den französischen Ethnologen. Er beschrieb die enge Verknüpfung der Ethnologie mit dem Kolonialismus und positioniert die Ethnologen im kolonialen Machtgefüge anders als Lévi-Strauss und Balandier. Für ihn standen die Ethnologen an der Schnittstelle zwischen der herrschenden Kolonialmacht, die sie repräsentierten, und den Kolonisierten, zu denen sie durch ihr Forschungsinteresse ein enges menschliches Verhältnis aufbauten. Aus dieser Position leitete Leiris die Verantwortung der Ethnologen ab, sich für die Interessen der Kolonisierten einzusetzen. Er war der Meinung, Ethnologen sollten als Vermittler fungieren, nicht etwa um den Kulturwandel aufzuhalten, sondern um ihn weniger brutal zu gestalten. Ähnlich wie Balandier steht er für eine ganzheitliche Perspektive der Ethnologie auf die koloniale Situation. Seiner Meinung nach verfälscht die einseitige Richtung der Forschung (Ethnologen erforschen Kolonisierte und veröffentlichen ihre Texte im Westen) außerdem die Perspektive und sichert die westliche Überlegenheit ab. Um dem entgegenzuwirken, sollten die Ethnologen ihr erlangtes Wissen den Erforschten zugänglich machen, um sie so bei ihrer Emanzipation zu unterstützen (*Shared Anthropology*). Weiterhin sollten „*native Anthropologists*“ ausgebildet werden, die sowohl ihre eigene als auch andere Kulturen erforschen (*Reverse Anthropology*). So sollten Gegenbilder zur westlichen Perspektive entstehen. Auch bei Leiris gibt es eine Verbindung zwischen den Machtverhältnissen und der epistemologischen Ebene. Sie steht allerdings im direkten Gegensatz zu den Annahmen Lévi-Strauss'. Bei Leiris unterstützt die einseitige Perspektive der Ethnologen die ungleichen Machtverhältnisse, während bei Lévi-Strauss die ungleichen Machtverhältnisse die objektive Sichtweise des Ethnologen ermöglicht.²⁰

Neben dem Diskurs in Frankreich gab es in den anderen Ländern mit Kolonien ähnliche Diskurse,²¹ auf die an dieser Stelle nicht weiter eingegangen wird. Es wird lediglich noch ein Punkt des belgischen Ethnologen Jacques Maquet angefügt, um die oben genannten Positionen zu ergänzen.²² Maquet erläuterte die 'einseitige Perspektive', die Leiris beschreibt, noch etwas genauer. Er zeigte auf, dass die ethnologischen Erkenntnisse immer eng mit den Lebensbedingungen der Ethnologen

²⁰ Leiris 1977

²¹ Vgl. Schupp 1997

²² Maquet 1964

verknüpft sind. Er war der Meinung, ethnographische Darstellungen seien dadurch zwar nicht grundsätzlich falsch, sie seien jedoch nur partielle Darstellungen aus Sicht der Ethnologen. Aus dieser Überlegung heraus entwickelte er schon damals die Idee einer multiperspektivischen Darstellung. Diese ist auch ein zentraler Lösungsansatz in der Krise der Repräsentation.

1.3 DIE *WRITING-CULTURE-DEBATTE*

Wie zu Beginn dieses Kapitels bereits bemerkt wurde, ist die Krise der Repräsentation ein Thema, das weit über die Ethnologie hinausgeht und in vielen wissenschaftlichen Disziplinen diskutiert wurde und wird. Um für diese Arbeit einen Rahmen zu finden, soll der Fokus auf der *Writing-Culture-Debatte* liegen. Diese ist benannt nach dem Sammelband *Writing Culture*,²³ der von James Clifford und George E. Marcus (1986) im Anschluss an ein Symposium zu diesem Thema herausgegeben wurde. In diesem Sammelband kommen viele Autoren zu Wort, die sich mit der Krise der Repräsentation in der Ethnologie auseinandergesetzt haben. Das Erscheinen des Sammelbandes 1986 markiert gleichzeitig den Höhepunkt des Diskurses in der Ethnologie.

Während im Diskurs zur Zeit der Dekolonisierung vor allem die Situation und die Machtverhältnisse während der Feldforschung reflektiert wurden, rückt die *Writing-Culture-Debatte* nun die Formen ethnographischer Repräsentation in den Mittelpunkt. Anhand der ethnographischen Textproduktion diskutierten die Wissenschaftler auch, wie koloniale bzw. postkoloniale Machtverhältnisse in den ethnographischen Darstellungsformen reproduziert werden. Diesen neuen Diskurs über die Machtverhältnisse versteht Clifford im direkten Zusammenhang zu dem Diskurs während der Dekolonisierung:

The present predicament is linked to the breakup and redistribution of colonial power in the decades after 1950 and the echoes of that process in the radical cultural theories of the 1960s and 1970s.²⁴

Ausgehend von der Kritik an klassischen ethnographischen Texten weist der Diskurs auch auf neue Formen der Repräsentation hin, die möglicherweise einen Ausweg aus

²³ Clifford und Marcus 1986

²⁴ Clifford 1988: S. 22

der Krise bedeuten. Bevor wir zu diesen Darstellungsformen kommen, sollen einige zentrale Punkte der Kritik erläutert werden.

1.3.1 MACHT UND AUTORITÄT

James Clifford schätzt die Bedeutung ethnographischer Praxis für die politischen Machtverhältnisse folgendermaßen ein:

Ethnographic work has indeed been enmeshed in a world of enduring and changing power inequalities, and it continues to be implicated. It enacts power relations. But its function within these relations is complex, often ambivalent, potentially counter-hegemonic.²⁵

Diese Einschätzung ist der von Leiris sehr ähnlich. Dieser positionierte die Ethnologen während der Kolonialzeit zwischen den Interessen der Kolonialmächte und denen der Kolonisierten. Weiter beschäftigt sich Clifford allerdings mehr mit den Machtverhältnissen, die durch ethnographische Darstellungsweisen (re)produziert werden.

Clifford weist auf die Autorität der Ethnographen hin, fremde Kulturen in ihren Texten zu repräsentieren.²⁶ Clifford beschreibt mehrere Elemente in ethnographischen Texten, welche die Funktion haben, die Autorität der Ethnographen herzustellen:

1. Die Erzählung von der persönlichen Erfahrung im Feld. Dadurch wird die Authentizität des Textes garantiert. Diese Erzählungen finden sich in klassischen Ethnographien meist in der Einleitung.²⁷
2. Die Fähigkeit der Interpretation. Der Ethnologe erklärt die beschriebenen Dinge anhand eines größeren Kontextes und ordnet sie in Theorien und größere Strukturen ein. Dadurch stellt er sich über die erforschten Kulturen, da er sie scheinbar besser versteht.²⁸
3. Die Autorität wird in klassischen Ethnographien häufig dadurch gerechtfertigt, dass die erforschten Kulturen als „schriftlose Kulturen“ bezeichnet werden. Nur der Ethnograph besitzt also die Fähigkeit, einen Text über sie zu verfassen. Clifford bestreitet, dass diese Annahme richtig ist. Er argumentiert mit

²⁵ Clifford 1986a: S. 9

²⁶ Ebd.

²⁷ Clifford 1988: S. 34ff

²⁸ Ebd. vgl. auch Schupp 1997: S. 69

Derrida, dass der geschriebene Text, wie wir ihn kennen, nur eine mögliche Form der Schriftlichkeit ist.²⁹

Das Besondere an dieser textlichen Autorität ist nun, dass sie nicht im Feld, also gegenüber den „Informanten“ wirkt, sondern zwischen Ethnograph und dem Rezipienten seiner Ethnographie. Diese gehören meist derselben Kultur an.³⁰ Die erstellte Repräsentation kann also nicht von den Repräsentierten kontrolliert und kritisiert werden. Hierdurch entstehen laut Clifford ungleiche Machtverhältnisse.³¹

Neben der einfachen Darstellung kultureller Inhalte sieht Clifford in ethnographischen Texten auch eine allegorische Bedeutungsebene. Diese würde vom Ethnographen (auch unbewusst) dafür genutzt, eigene moralische Vorstellungen in die Darstellung einzuschreiben. Erkennt der Ethnograph diese persönliche Beteiligung am Bedeutungsinhalt seiner Ethnographie an, kommt ihm dadurch eine größere Verantwortung zu, seinen eigenen Standpunkt zu reflektieren.³² Erst dadurch, dass Leiris den Ethnologen als handelndes Subjekt innerhalb der kolonialen Machtverhältnisse verstand, konnte er daraus eine ethisch-moralische Verantwortung für den Ethnologen ableiten. In der *Writing-Culture*-Debatte verhält es sich ähnlich: Diesmal muss sich der Ethnologe jedoch als handelndes Subjekt während der Produktion ethnographischer Texte verstehen.

Clifford weist darauf hin, dass die Autorität des Ethnographen bei der Produktion ethnographischer Repräsentation mehr und mehr infrage gestellt wird. Gründe hierfür sieht er sowohl in der kritischen Auseinandersetzung mit den eigenen Darstellungsformen innerhalb der Ethnologie als auch in der Emanzipation der erforschten Kulturen. Immer mehr „Erforschte“ lesen und kritisieren Ethnographien westlicher Ethnologen. Außerdem fangen sie selbst an zu schreiben.³³

1.3.2 EPISTEMOLOGIE

„Textual, epistemological questions are sometimes thought to be paralyzing, abstract, dangerously solipsistic-in short, a barrier to the task of writing „grounded“ or „unified“ cultural and historical studies.“³⁴

²⁹ Clifford 1986b: S. 117

³⁰ Vgl. mit der Kritik Leiris an der einseitigen Richtung der Forschung

³¹ Clifford 1988: S. 25, 1986a: S. 9

³² Clifford 1986b

³³ Clifford 1986a: S. 9f

³⁴ Ebd.

Um die verschiedenen Ebenen der Realität in der ethnographischen Repräsentation unterscheiden zu können, soll an dieser Stelle ein Modell (Abb. 3) eingeführt werden.³⁵ Dabei werden mit der Bedingungsrealität die Bedingungen bezeichnet, unter denen der Text zustande kommt. Hierzu gehören politische Machtverhältnisse ebenso wie historische Entwicklungen und die persönlichen Eigenschaften des Ethnographen sowie die Bedingungen im Feld. Diese

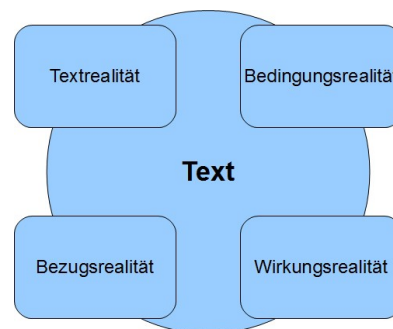


Abb. 3: Realitäten des Textes

Ebene wurde vor allem im Zusammenhang mit der Auswirkung kolonialer Machtverhältnisse auf die Ethnologie diskutiert. Die Bezugsrealität ist die Realität, die im Text repräsentiert werden soll. Im Falle einer Ethnographie ist dies also die fremde Kultur bzw. die Feldforschungssituation. Die Textrealität ist die Realität, die im Text erzeugt wird. Geht man von dem Idealfall einer objektiven Beschreibung aus, so sollte diese mit der Bezugsrealität übereinstimmen. Schon durch die Trennung dieser beiden Realitäten wird jedoch deutlich, dass dies nicht zwingend der Fall sein muss. Außerdem hat der Text noch eine Wirkungsrealität. Das sind die Umstände, unter denen der fertige Text rezipiert und interpretiert wird. Die Umstände der Rezeption tragen nicht unwesentlich dazu bei, wie der Text unabhängig von der Intention des Autors verstanden wird.

Der epistemologische Diskurs in der *Writing-Culture*-Debatte knüpft an die Position Maquets an, der schon festgestellt hatte, dass ethnographische Texte stark von der existentiellen Situation des Ethnographen (Bedingungsrealität) abhängen. Clifford schreibt selbstbewusst:

Ethnographic truths are thus inherently *partial*-committed and incomplete. This point is now widely asserted—and resisted at strategic points by those who fear the collapse of clear standards of verification.³⁶

Clifford sieht in der Erkenntnis dieser Einseitigkeit die Chance, dass die ungleichen Machtverhältnisse in der ethnographischen Praxis aufgebrochen werden:

The rigorous partiality I have been stressing here may be a source of pessimism for some readers. But is there not a liberation, too, in recognizing that no one can write about others any longer as if they were discrete objects or texts?³⁷

³⁵ Dieses ist von Korte 1999: S. 23 für die Analyse des ethnographischen Filmes vorgeschlagen worden, wo es auch in dieser Arbeit noch seine Verwendung finden soll.

³⁶ Clifford 1986a: S. 7

³⁷ Ebd.

Neben der Bedingungsrealität, welche die Darstellung beeinflussen kann, werden in der *Writing-Culture*-Debatte zwei weitere epistemologische Probleme benannt: 1. Der Widerspruch zwischen der persönlichen Erfahrung während der Feldforschung und deren Repräsentation in scheinbar objektiven Ethnographien (Bezugsrealität-Textrealität). 2. Die Herstellung scheinbarer Objektivität mithilfe literarischer Mittel in ethnographischen Texten (Textrealität).

1.3.3 VON DER FELDFORSCHUNG ZUM ETHNOGRAPHISCHEN TEXT

Auch wenn die *Writing-Culture*-Debatte sich größtenteils mit ethnographischen Texten beschäftigt, so ist der Ausgangspunkt für die Kritik die Übersetzung von der Feldforschungserfahrung zum Text. Die grundlegende Problematik hierbei sehen die Autoren darin, dass die Feldforschung eine sehr persönliche Erfahrung sei. Das Wissen wird dabei in einem intersubjektiven, reziproken Prozess erlangt. Im ethnographischen Text allerdings würden die persönliche Erfahrung und der intersubjektive Prozess allenfalls in „prefaces, memoirs, anecdotes, confessions, and so forth“³⁸ thematisiert. In der eigentlichen Ethnographie würden diese Aspekte völlig ausgeblendet und im Text mithilfe literarischer Mittel eine scheinbar abgeschlossene objektive Realität konstruiert.³⁹ Mary Louise Pratt beschreibt diesen Gegensatz zwischen Feldforschung und ethnographischem Text so:

One experiences the indigenous environment and lifeways for oneself, sees with one's own eyes, even plays some roles, albeit contrived ones, in the daily life of the community. But the professional text to result from such an encounter is supposed to conform to the norms of a scientific discourse whose authority resides in the absolute effacement of the speaking and experiencing subject.⁴⁰

Sie stellt fest, dass sich Beschreibungen persönlicher Erfahrungen im Feld in Vorworten oder ganzen Büchern bis heute in der Ethnologie fänden. Dennoch würden sie meist nicht als geeignete Form angesehen, um objektives Wissen zu vermitteln. Sie sieht die Stärke persönlicher Erzählungen darin, dass diese eine Brücke schlagen könnten zwischen der subjektiven Erfahrung im Feld und dem objektiven Anspruch der Wissenschaft.⁴¹ Pratt meint jedoch (wie Clifford), dass diese persönlichen

³⁸ Clifford 1986b: 109

³⁹ Vgl. Clifford 1988: S. 25

⁴⁰ Pratt 1986: S. 32

⁴¹ Ebd.

Erzählungen oftmals dazu benutzt würden, die Autorität des Ethnographen zu stärken, da die Erzählung eine gewisse Authentizität des Inhaltes garantiere.

Clifford und Tyler weisen außerdem darauf hin, dass der Gegensatz von persönlicher Erfahrung und objektiver Beschreibung auch in dem Gegensatz von gesprochenem zu geschriebenem Text begründet liege. Die Glaubwürdigkeit des gesprochenen Wortes sei an die sprechende Person gebunden, dadurch authentisch und gleichzeitig vergänglich. Der geschriebene Text beanspruche hingegen eine zeitlose und unabhängige Gültigkeit.⁴²

Tyler ordnet das Problem weiterhin in den Kontext grundlegender wissenschaftlicher Probleme ein:

[...]in order to move from individual perception to agreed-upon perception, it [science] also needed a language of communicative adequacy that could enable consensus in the community of scientists.[...]science failed because it could not reconcile the competing demands of representation and communication.⁴³

1.3.4 ETHNOGRAPHISCHER REALISMUS

[...]the modalities of veracity in our age can no longer (if they ever could) be limited to the conventions of realism.⁴⁴

Die meisten Autoren der *Writing-Culture*-Debatte gehen davon aus, dass die Objektivität ethnographischer Texte nur ein Konstrukt ist, welches mit literarischen Mitteln erzeugt wird. Clifford beschreibt, dass die westliche Wissenschaft seit dem siebzehnten Jahrhundert bestimmte Ausdrucksformen aus ihrem Repertoire verbannt hat. Dazu gehören Rhetorik, Fiktion und Subjektivität. Die Qualitäten dieser Ausdrucksformen seien alle der Kategorie der Literatur zugeordnet worden. Die Wissenschaft hingegen forderte einen klaren, eindeutigen Schreibstil.⁴⁵

Pratt beschreibt, wie Ethnologen immer wieder versucht haben, sich von anderen literarischen Gattungen wie etwa dem Reisebericht abzugrenzen. Sie weist jedoch darauf hin, dass diese Abgrenzung nicht ganz richtig sei, da Ethnographien sich an vielen Genrekonventionen (beispielsweise an früheren Reiseberichten) orientierten.⁴⁶ Dadurch, dass sich die Ethnologie von literarischen Darstellungsformen abgrenzt,

⁴² Clifford 1986b: S. 115f; Tyler und Seibert 1991

⁴³ Tyler: S. 123

⁴⁴ Fischer 1986: S. 198

⁴⁵ Clifford 1986a: S. 5

⁴⁶ Pratt 1986

verschließt sie sich einer umfassenden Analyse der eigenen Darstellungsformen. Eine solche Analyse ist erst in den letzten Jahren wieder üblich geworden.⁴⁷

Marcus und Cushman haben so eine Analyse an klassischen Ethnographien durchgeführt. Sie bezeichnen das von ihnen proklamierte literarische Genre als „ethnographic Realism“. Sie haben neun Genrekonventionen herausgearbeitet.⁴⁸ Für diese Arbeit relevant sind vor allem die ersten drei:⁴⁹

1. Die narrative Struktur einer „totalen Ethnographie“. Hierzu wird die Kultur in einzelne Teilbereiche aufgeteilt (Religion, Politik, Sozialstruktur etc.). Diese Bereiche werden in einzelnen Kapiteln abgehandelt, was die Illusion einer vollständigen Darstellung erzeugt.
2. Die unauffällige Präsenz des Ethnographen im Text. Der Ethnograph stellt sich im Text als unbeteiligter Beobachter dar.
3. Das Verschwinden der Individuen unter dem gemeinsamen Nenner des Volkes. Obwohl die Ethnographen während der Feldforschung mit Individuen arbeiten, fassen sie die Erkenntnisse unter dem Namen des ganzen Volkes zusammen.

Die Erkenntnis, dass ethnographische Repräsentation konstruiert wird, macht es nun möglich, die verschiedenen Repräsentationsformen offen zu diskutieren und vor allem mit neuen Formen der Repräsentation zu experimentieren.

1.4 AUSWEGE AUS DER KRISE

Wie oben bereits erwähnt, bringt die Krise der Repräsentation von Anfang an einige Möglichkeiten ihrer Überwindung mit sich. Teilweise ist die kritische Auseinandersetzung mit bestimmten Darstellungsformen sogar erst dadurch möglich geworden, dass sich neue Schreibstile entwickelt haben. Einige der neuen Ansätze sollen im Folgenden diskutiert werden.

1.4.1 REFLEXIVITÄT

Ein möglicher Ausweg aus den oben diskutierten Problemstellungen ist es, eben diese Diskurse in den ethnographischen Text einfließen zu lassen.⁵⁰ So kann der Ethnograph

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Marcus und Cushman 1982: S. 30f

⁴⁹ Die Übersetzungen der Punkte wurden teilweise übernommen aus Schupp 1997: S. 77

⁵⁰ Vgl. Clifford 1986a: S. 14

seine persönliche Position beschreiben und innerhalb des Textes reflektieren, wie diese seine Ergebnisse beeinflusst. Außerdem können die angewandten rhetorischen Mittel und der eigene literarische Stil im Text reflektiert werden.

Unter den vielen ethnographischen Texten, die versucht haben, die Problematiken ethnographischer Repräsentation innerhalb des Textes zu reflektieren, ist *Tuhami* von Vincent Crapanzano (1983) eines der bekanntesten Werke.⁵¹ Crapanzanos Darstellung des marokkanischen Viehhirten Tuhami ist über weite Teile in der Form eines Dialogs aufgebaut. Immer wieder gibt es jedoch Passagen, in denen Crapanzano reflektiert, wie seine subjektive Sichtweise den Erkenntnisprozess strukturiert. Außerdem versucht er sichtbar zu machen, wie er die Repräsentation Tuhamis im Text konstruiert. Im Zusammenhang mit der reflexiven Methode wurden einige Kritikpunkte geäußert: 1. Es ist schwierig, ein gesundes Mittelmaß zwischen Reflexion und ethnographischer Beschreibung zu finden. Schnell kann ein Text zu einer Selbstreflexion des Ethnographen werden, in welcher der eigentliche Forschungsgegenstand zur Nebensache wird. 2. Die Offenlegung der Konstruktion und die Selbstreflexion finden durch den Autor selbst statt. Damit kann er in letzter Instanz entscheiden, was er preisgibt und was er verschweigt.

1.4.2 POSITIONIERTE SUBJEKTE

In der *Writing-Culture*-Debatte rückt das Subjekt mit all seinen Eigenschaften und Beschränktheiten in den Mittelpunkt möglicher ethnographischer Repräsentationsformen. Sowohl der Ethnograph als auch die Informanten werden als individuelle Persönlichkeiten wahrgenommen, deren Anteil am Entstehen der ethnographischen Repräsentation nicht länger verschwiegen werden darf.

So entwirft Renato Rosaldo das Konzept des „positionierten Subjekts“. Ähnlich wie Maquet geht er davon aus, dass die Erfahrungen, die ein Ethnograph im Feld macht, von seiner eigenen Person abhängen. Daher fordert er, dass die kulturelle Herkunft des Ethnographen im Text sichtbar gemacht wird. Er ist der Meinung, dass dadurch auch die ethische Komponente ethnographischer Praxis wieder mehr Bedeutung gewinnt:

⁵¹ Crapanzano 1983

The social analyst's multiple identities at once underscore the potential for uniting an analytical with an ethical project and render obsolete the view of the utterly detached observer who looks down from on high.⁵²

Er versteht dabei Kultur nicht als vom Subjekt gelöste, übergeordnete Konzepte, sondern als Attribute, die von jeder Person anders gelebt und interpretiert werden. Auch die Erforschten könnten nicht länger auf eine genau definierte Kultur festgelegt werden.⁵³

Michael M.J. Fischer (1986) sucht in „ethnischen Autobiographien“ und „autobiographischen Fiktionen“ nach möglichen Repräsentationsformen, in denen das Subjekt sichtbar bleibt:

Just as the travel account and the ethnography served as forms for explorations of the „Primitive“ world [...] and the realist novel served as the form for explorations of bourgeois manners and the self in early industrial society, so ethnic autobiography and autobiographical fiction can perhaps serve as key forms for explorations of pluralist, post-industrial, late twentieth-century society.⁵⁴

Eines der literarischen Mittel bezeichnet Fischer als *interreference*, es knüpft direkt an das Konzept Rosaldos an:

It could be said that inter-reference is what ethnicity is essentially all about, but rarely is the contribution of interlinguistic context so clear and so obviously rich as a vehicle for future creativity: [...] among subcultural styles, mass culture, and „high“ culture; between male and female worlds. The subversiveness of alternative perspectives (feminist, minority) for the taken-for-granted assumptions of dominant ideologies, and the polyphony of multiple voices [...], are models for more textured, nuanced, and realistic ethnography.⁵⁵

Hierbei spricht Fischer schon eine weitere mögliche Methode ethnographischer Repräsentation an: die Mehrstimmigkeit.

1.4.3 KOLLAGE, DIALOG, POLYPHONIE

Ein logischer Schluss aus der Kritik an der Autorität des Ethnologen, Repräsentationen anderer Kulturen zu erschaffen, ist, dass die ungeteilte Autorenschaft aufgebrochen werden muss. Hierzu werden beispielsweise die dialogische und die polyphone Darstellung diskutiert.

Die Dialogform, wie sie etwa in Crapanzanos *Tuhami* ausprobiert wird, ist ein wichtiger Schritt hin zur Überwindung der ungleichen Machtverhältnisse zwischen

⁵² Rosaldo 1993: S. 194

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Fischer 1986: S. 195

⁵⁵ Ebd.

Ethnograph und Erforschem, da der Erforschte nun für sich selbst spricht. Die Repräsentation offenbart den intersubjektiven und reziproken Prozess der Wissenserlangung:

Dwyer and Crapanzano locate ethnography in a process of dialogue where interlocutors actively negotiate a shared vision of reality. Crapanzano argues that this mutual construction must be at work in any ethnographic encounter[.].⁵⁶

Kevin Dwyer (1979) sieht in der dialogischen Darstellungsweise die Chance, dass die Differenz zwischen den einzelnen Standpunkten sichtbar bleibt: „[...]Difference can continually produce new meaning.“⁵⁷ Auch wenn diese Art der Repräsentation von vielen Autoren der *Writing-Culture*-Debatte besonders hervorgehoben wird, gibt es doch eine Reihe von Kritikpunkten. So ist es grundsätzlich der Ethnograph, der die anderen sprechen lässt. Er entscheidet in letzter Instanz, was in seinem Buch steht. So hat er weiterhin die Macht, das Gesagte zur Unterstärkung seiner Position zu verwenden oder es in seine Bedeutungskontexte einzuordnen.⁵⁸

Bei der polyphonen Darstellungsweise soll die Form der Repräsentation aus der Zusammenarbeit zwischen Ethnograph und dem Gegenüber entstehen.⁵⁹ Dem Informanten soll nicht einfach nur die Möglichkeit gegeben werden, für sich selbst zu sprechen, er soll genau wie der Ethnograph zum Schreiber des Textes werden. Ein Problem, dass dieser Darstellungsweise im Wege steht, ist die Konvention in der westlichen Wissenschaft, dass ein Text auf *einen* Autor zurückzuführen sein sollte.⁶⁰ Dass es jedoch grundsätzlich möglich ist, haben beispielsweise Ralph Bulmer und Ian Majnep mit ihrem Buch *Birds of My Kalam Country*⁶¹ gezeigt. Hier wird das Zutun von Ethnographen und Neuguineern am Inhalt durch unterschiedliche Schriftarten dargestellt. Bei *Piman Shamanism and Staying Sickness* von Donald M. Bahr, Juan Gregorio, David I. Lopez und Albert Alvarez⁶² sind alle Mitwirkenden als Autoren angegeben. Außerdem sind im Buch ebenfalls die Texte in ihrer Originalsprache

⁵⁶ Clifford 1988: S. 43

⁵⁷ Dwyer 1979: S. 216

⁵⁸ Clifford 1988: S. 50f

⁵⁹ Tyler: S. 127

⁶⁰ Clifford 1988: S. 51

⁶¹ Majnep und Bulmer 1977

⁶² Bahr et al. 1974

enthalten. Hiermit kommen sie der Forderung von Leiris nach, die ethnographischen Texte auch für die erforschte Kultur zugänglich zu machen.⁶³

Clifford hält die wirkliche polyphone Darstellung jedoch bisher für eine Utopie, da der Umstand nie wirklich überwunden werden kann, dass eine Ethnographie aus dem Interesse des Ethnologen heraus entsteht. Dieser bleibe dadurch immer der Hauptautor.⁶⁴

1.4.4 POSTMODERNE ETHNOGRAPHIE

Auch Steven Tyler sieht einen möglichen Ausweg aus der Krise der Repräsentation in der polyphonen Darstellungsweise. Darüber hinaus vertritt er jedoch die radikale Idee einer postmodernen Ethnographie.⁶⁵ Er erklärt die Wissenschaft für gescheitert und proklamiert das Ende der Repräsentation. Das Problem, von subjektiver Erfahrung zu objektiver Beschreibung zu gelangen, könne nur dadurch gelöst werden, dass man die Illusion einer objektiven Beschreibung aufgibt. Die Dokumente (Ethnographien) sollten nicht länger versuchen, das Okkulte (die 'andere Kultur') umfassend zu beschreiben, sie sollten selbst zu okkulten Dokumenten werden oder wie Marcus es beschreibt:

It does not promise that its subjects are part of a larger order. Instead, by the open-endedness of the form, it evokes a broader world of uncertain order[...]⁶⁶

In der postmodernen Ethnographie fallen Repräsentation (Textrealität) und Repräsentiertes (Bezugsrealität) zusammen. Eine neue Realität soll evoziert werden. Die postmoderne Ethnographie steht für Tyler über dem Ziele der Wissenschaft, universelles und objektives Wissen zu erlangen. Er stellt die postmoderne Ethnographie außerdem über die Ziele der Politik. Die postmoderne Ethnographie existiere weder zu dem Zweck, jemanden zu unterdrücken, noch dazu, jemanden zu befreien. Ihre eigentliche Funktion sieht er in der Ethik. Ihre Wirkung sei therapeutisch, ähnlich der eines Rituals. Indem sie die „commonsense reality“ fremd mache, evoziere sie Erinnerungen an den Ethos der Gemeinschaft und führte die Teilnehmer dann transformiert in ihre „commonsense reality“ zurück.⁶⁷

⁶³ Auch Clifford fordert für wirkliche polyphone Texte, dass sie sich nicht nur an ein bestimmtes Publikum richten. Clifford 1988: S. 52

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Tyler

⁶⁶ George E. Marcus 1986: S. 192

⁶⁷ Tyler: S. 126

Zu den Teilnehmern an der Ethnographie zählt Tyler auch die Rezipienten des Textes, da diese dem Text ihre eigene Bedeutung geben, über die der Ethnograph keine Kontrolle hat (Wirkungsrealität). Zu den Ethnographen gehören sowohl die Forscher als auch die Erforschten, da Tyler diese Trennung im Sinne einer polyphonen Ethnographie auflösen möchte:

We better understand the ethnographic context as one of cooperative story making that, in one of its ideal forms, would result in a polyphonic text, none of whose participants would have the final word in the of a framing story or encompassing synthesis.⁶⁸

Aus diesem partizipativen Charakter postmoderner Ethnographie ergibt sich jedoch, dass sie keine vorgegebene Form haben kann „for it could happen that participants might decide that textualization itself is inappropriate.“⁶⁹ Auch Tyler selbst hält die Textualisierung für problematisch, da ein Text immer nur eine Repräsentation sein könne. Repräsentation aber sei nur ein Werkzeug, um Macht über andere auszuüben. Damit kehrt er unser bisheriges Modell der Bedeutungsebenen von Repräsentation um. Ethisches Handeln entsteht für Tyler nicht dadurch, dass der Ethnograph die Verantwortung für seine Repräsentationen auf politischer und epistemologischer Ebene wahrnimmt. Ethik ist nach Tyler erst dann Teil der Ethnographie, wenn sie die Repräsentation ganz aufgibt, da diese ein Instrument zur Machtausübung sei. Tyler ist der Meinung, dass es noch keine wirkliche post-moderne Ethnographie gibt.

Der ethnographische Filmemacher Ivo Strecker hat jedoch darauf hingewiesen, dass der Film möglicherweise ein Mittel sein könnte, den Wandel vom Dokument des Okkulten zum okkulten Dokument zu vollziehen. Der Film biete die Möglichkeit, das „Andere“ nicht mit uns vertrauten Wörtern zu beschreiben, sondern direkt darzustellen. Er hat festgestellt, dass die Rezipienten des Films durch die vielschichtige und dadurch uneindeutige Darstellung anderer Kulturen im Film dazu aufgefordert werden, selbst Fragen an den Inhalt zu stellen.⁷⁰ Im nächsten Kapitel soll genauer betrachtet werden, welche möglichen Auswege aus der Krise der Repräsentation der Film bietet.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Strecker 1995

2. DER ETHNOGRAPHISCHE FILM

Neben der visuellen Methode in der Ethnologie, in der Film als ein Speichermedium für im Feld gesammelte Informationen verstanden wird, ist der ethnographische Film als ein eigenständiges Medium möglicher ethnographischer Darstellungen auf einer Ebene mit dem ethnographischen Text einzuordnen. Gerade dadurch, dass es sich um ein verhältnismäßig junges Medium handelt, war die Entwicklung des ethnographischen Films im Verlaufe des letzten Jahrhunderts von besonderer Kreativität und Experimentierfreude gekennzeichnet. Im Gegensatz zum ethnographischen Text, der sich, auch unbewusst, immer wieder an älteren Darstellungsformen etwa aus der Literatur orientierte, wurden die Filmemacher durch die Neuartigkeit des Mediums geradezu herausgefordert, neue Darstellungsformen und ethnographische Methoden zu entwickeln. Zu Beginn dieses Kapitels werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede

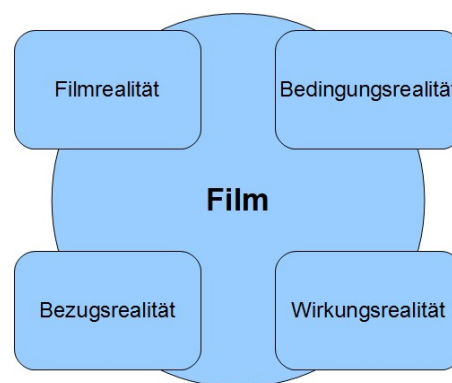


Abb. 4: Realitäten im Film

von Text und Film vor allem im Hinblick auf die Repräsentation erläutert.

Karl G. Heider sieht einen grundlegenden Unterschied zwischen ethnographischen Texten und Filmen darin, dass der Ethnograph aus seinen Erkenntnissen und Feldnotizen einen völlig neuen Text entwerfen kann, während der Filmemacher nur aus den Bildern einen Film machen kann, die er im Feld aufgenommen hat. Heider folgert daraus, dass das Verstehen der Situation einem Film vorausgehen muss, während bei einer klassischen Feldforschung die meisten Erkenntnisse erst beim Auswerten der Daten erlangt werden.⁷¹ Anders betrachtet bedeutet der Unterschied allerdings auch, dass das Verhältnis zwischen Feldforschung und ihrer Repräsentation im Film eine gänzlich andere ist als im Text. Die Geschehnisse im Feld werden nicht erst vom Ethnographen wahrgenommen und dann über die Feldnotizen in eine Ethnographie verwandelt (Abb. 5). Die Geschehnisse werden direkt auf Band

⁷¹ Heider 2006: S. 8ff

aufgezeichnet. Diese Aufnahmen sind dieselben, die später im Film zu sehen sind (Abb. 6). Auch wenn in dieser Entwicklung wieder eine Stufe der Repräsentation wegfällt, soll hier nicht der Eindruck erweckt werden, beim Film handele es sich um eine direkte Wiedergabe der Realität.⁷² Die Filmrealität und die Bezugsrealität sind immer noch voneinander getrennt. Zwischen dem Rezipienten und der Bezugsrealität

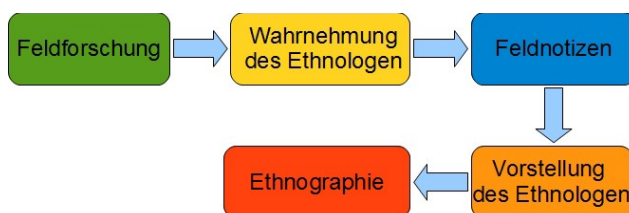


Abb. 5: Von der Feldforschung zur Ethnographie

des Films befinden sich die Kamera, der Projektor und Zeit. Außerdem beeinflusst der Filmemacher wie der Ethnograph die Darstellungsweise (durch Framing und Schnitt) und die Feldforschungssituation (allein schon durch seine Anwesenheit). Gerade im Schnittraum hat der Filmemacher noch einmal enormen Einfluss auf die Darstellung.

Die Macht des Filmemachers ist auf einer Ebene sogar größer als die eines Ethnographen, da die Bilder in der Wahrnehmung der Rezipienten wesentlich wirkmächtiger sind als ein Text. Sie vermitteln eine vermeintlich

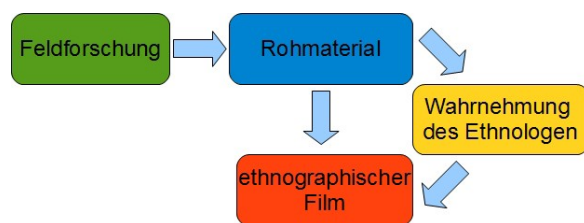


Abb. 6: Von der Feldforschung zum Film

direkte Abbildung der Realität, sodass es nicht mehr die Notwendigkeit gibt, die Authentizität der Ethnographie durch eine Erzählung der persönlichen Erfahrungen im Feld zu unterstreichen. Die Bilder sind Beweis genug. Vor der Entwicklung des Synchrontons war es außerdem üblich, dass der Ethnograph der Einzige war, der im Film sprach, da die Tonspur erst nachträglich im Studio aufgezeichnet wurde. Obwohl die Geschehnisse im Film nun direkter abgebildet werden konnten als im ethnographischen Text, behielt der Ethnograph eine gewisse Autorität, wenn es darum ging, das Gesehene einzuordnen.

Der Film bietet jedoch viele Chancen, die Probleme der Repräsentation in der Ethnographie anzugehen. So schreibt Heider über Wahrheit im Film:

[...]filmmakers can comfortably take the artists' position that they manipulate reality through a series of falsehoods in order to create a higher truth. [...] Anthropologists, as scientists, assume that they must challenge the legitimacy of these facilitating lies. In science, the end cannot justify the means: results are only as sound as the methodology that produces them.⁷³

⁷² Dies war die Hoffnung der *direct cinema*-Bewegung in den USA und Kanada.

⁷³ Ebd.

Heider relativiert an gleicher Stelle den Objektivitätsanspruch klassischer Ethnographien, ohne sich dabei explizit auf die *Writing-Culture*-Debatte zu beziehen. Seine Argumentation ähnelt dieser jedoch sehr. Tyler beschreibt eine ähnlich künstlerische „higher truth“, wie sie Heider nennt, sogar als Mittel für die postmoderne Ethnographie. Gemeint ist die Evokation einer neuen Realität, die weder Repräsentation (Textrealität) noch repräsentierte Realität (Bezugsrealität) ist. Auch die Offenlegung literarischer Stilmittel in ethnographischen Texten⁷⁴ unterstützt die Position Heiders, dass nicht nur im ethnographischen Film die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft verschwimmen.

Ein großer Vorteil von Film gegenüber ethnographischen Texten ist, dass die Bildsprache überall auf der Welt verstanden wird. Auch wenn Filme nicht überall und von jedem in derselben Weise rezipiert werden, ist der Zugang zum Film doch wesentlich leichter, da er nicht wie beim Text dadurch erschwert wird, dass der Rezipient die verwendeten Zeichen und die verwendete Sprache verstehen muss. Die Forderungen nach einer *Shared Anthropology* können also wesentlich einfacher eingehalten werden.

Durch die universelle Sprache des Films können Ethnographen sich nun auch nicht mehr auf ihre sprachliche Kompetenz als Grundlage ihrer Autorität berufen. Die Repräsentation entsteht größtenteils im Feld. Der „Erforschte“ hat die Möglichkeit, direkt an der Produktion teilzunehmen, indem er sich selbst darstellt.

Auch dem Ton kommt im Film eine besondere Bedeutung zu. Dieses Thema wird aber noch ausführlich in der Analyse der Filme von Jean Rouch zur Sprache kommen.

2.1 JEAN ROUCH

Der französische Ethnologe und Filmemacher Jean Rouch betritt die Bühne der Ethnologie und des ethnographischen Films in einer Zeit des Umbruchs: 1950 wurde mit Niger die erste französische Kolonie unabhängig. Während in der Ethnologie der Diskurs über die koloniale Vergangenheit in vollem Gange war, entwickelte sich zur gleichen Zeit mit der *Nouvelle Vague* eine neue Art des Filmemachens in Frankreich. Die *Nouvelle Vague* orientierte sich stark am Surrealismus und der daraus stammenden Infragestellung der bürgerlichen Ordnung. Rouch selbst hatte ebenso

⁷⁴ Vgl. 1.3.4 Ethnographischer Realismus in dieser Arbeit.

viel Einfluss auf diese Strömung, wie er selbst von ihr beeinflusst wurde. Obwohl Rouch noch bis zu seinem Tod 2004 Filme machte, stammen einige seiner bedeutendsten Werke bereits aus genau dieser Zeit um 1950. Die Filme, die hier zur Analyse herangezogen werden, sind (in der Reihenfolge ihrer Erstaufführung): *Les maîtres fous*, *Moi un noir* und *Jaguar*. Alle diese Filme greifen wichtige Themen und Problematiken aus der Ethnologie sowohl aus der Zeit der Dekolonisierung als auch aus der Krise der Repräsentation auf.

2.1.1 ROUCH UND DIE WISSENSCHAFT

Durch seine Arbeit als Ingenieur im Niger wurde Rouchs Interesse an den Kulturen Afrikas geweckt und so begann er bald, in Frankreich Ethnologie zu studieren. Seine Lehrer waren unter anderem Marcel Griaule, Paul Rivet und Marcel Mauss.⁷⁵ *L' Afrique fantôme* von Leiris⁷⁶ war das einzige Buch, das Rouch auf seine erste Afrikareise mitnahm.⁷⁷ Von Leiris hat er viele Ideen der *Shared Anthropology* übernommen. Schon vor seinen Filmen, die oft die Arbeitsmigration zum Thema haben, hatte Rouch Feldforschungen zum Thema Migration in Westafrika durchgeführt (1947-48 und 1953-1960).⁷⁸ 1956 erschien sein Buch *Migrations au Ghana*,⁷⁹ welches während der Dreharbeiten zu *Jaguar* am Rückspiegel seines Autos hing.⁸⁰ In der ersten Forschungsphase von 1947-1948 verfolgte Rouch eine sehr unstrukturierte Methode, die von Stoller als "pourquoi pas research strategie"⁸¹ bezeichnet wird. Rouch zog mit seinen Informanten von Dorf zu Dorf und traf einzelne Leute, um relativ unstrukturierte Befragungen durchzuführen. Diese Herangehensweise findet in der Improvisation in Rouchs Filmen ihre Fortsetzung. Durch diese Forschung hatte Rouch ein umfangreiches Wissen über die Region Westafrika und das Thema Migration erlangt, die er in seine Filme einfließen ließ. Die Kombination aus Improvisation und einer umfangreichen Expertise⁸² bildete das Spannungsfeld, in dem die meisten von Rouchs Filmen entstanden.

⁷⁵ Eaton 1979: S. 1f

⁷⁶ Leiris 1981

⁷⁷ Rouch und Feld 2003: S. 133

⁷⁸ Stoller 1992: S. 63

⁷⁹ Rouch 1956

⁸⁰ Stoller 1992: S. 77

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd.

Die Forschungsarbeiten und Veröffentlichungen deuten zwar auf wissenschaftliche Ambitionen Rouchs hin, jedoch klingt immer wieder durch, dass er seine Form des ethnographischen Films der wissenschaftlichen Arbeit mit exakten Methoden vorzog:

I consider myself a filmmaker as well as an ethnographer; I believe that ethnography is poetry. I don't really believe in the human sciences very much, I've said so many times. The human sciences have something terribly subjective about them in the last analysis.⁸³

Er beschreibt den Vorteil von Film gegenüber Text so:

„What you can't get in writing is the drama of the ritual. Writing can't have that effect. That's the whole point of visual anthropology.“⁸⁴

Rouch ist sich darüber bewusst, dass er als ein „positioniertes Subjekt“⁸⁵ nur bestimmte Filme machen kann. So entgegnet er denjenigen, die in dafür kritisieren, dass er in seinen Filmen nie die Seite der Frauen zeige, dass er als Mann keine Filme über die Welt der Frauen machen könne.⁸⁶

2.1.2 ROUCH UND DIE POLITIK

Tyler hat darauf hingewiesen, dass postmoderne Ethnographie auch über der Politik steht, da sie weder dazu geeignet ist, jemanden zu unterdrücken noch jemanden zu befreien. Obwohl Rouch in einer sehr politisierten Zeit (der Dekolonisierung) seine Filme machte, hatte er den Grundsatz, keine politischen Filme über das unabhängige Afrika zu machen, da er es für imperialistisch hielt, seine politischen Werte auf Afrika zu übertragen. Seiner Meinung nach könnten politische Filme dieser Art nur von den Afrikanern selbst gemacht werden.⁸⁷

2.2 ROUCHS FILME

Rouch hat in seinem Leben unzählige Filme gemacht, von denen bisher jedoch nur ein kleiner Teil veröffentlicht wurde. In seinen Filmen setzte er sich ausgiebig mit der Region Westafrika auseinander. Besonderes Interesse widmete er dabei den Themen Arbeitsmigration sowie religiösen Ritualen. Anfangs waren es vor allem einfache Dokumentationen einzelner Vorgänge, etwa die Jagd eines Flusspferdes. Mit *Les*

⁸³ Rouch zitiert nach Eaton 1979: S. 50

⁸⁴ Rouch und Feld 2003: S. 217

⁸⁵ Vgl. Rosaldo 1993: S. 194

⁸⁶ Rouch und Feld 2003: S. 217

⁸⁷ Ebd.

maîtres fous versuchte Rouch dann erstmals auch einen etwas komplexeren Zusammenhang im Film darzustellen.

2.2.1 LES MAÎTRES FOUS (1955)⁸⁸

„It [post-modern ethnography] defamiliarizes commonsense reality in a bracketed context of performance, evokes a fantasy whole abducted from fragments, and then returns participants to the world of common sense - transformed, renewed, and sacralized.“⁸⁹

In *Les maîtres fous* dokumentiert Rouch ein Besessenheitsritual der religiösen Sekte der Hauka bei Accra (Ghana). Accra war damals Anzugspunkt für viele Arbeitsmigranten aus dem Inland, da es durch den Hafen viele Arbeitsmöglichkeiten gab. Zu Beginn des Films zeigt (im Bild) und erklärt (im O-Ton) Rouch einige Aspekte des öffentlichen Lebens in Accra. Dann stellt Rouch die Hauka vor: eine Sekte, in der die Arbeitsmigranten aus dem Norden jeden Sonntagabend die Hauka-Götter anrufen: „Die Götter der Stadt, die Götter der Technologie, die Götter der Kraft.“ Dann fahren die Sektenmitglieder aufs Land, wo sie wie jedes Jahr ein Besessenheitsritual abhalten. Das Ritual ist voll von Elementen des Kolonialregimes. So sind beispielsweise die Geister, von denen die Sektenmitglieder besessen werden, koloniale Autoritäten. Das Ritual wird sehr ausführlich gezeigt und Rouch erklärt im O-Ton, was wir sehen. Die Bilder sind für westliches Publikum schockierend. Die Besessenen verspeisen einen Hund, haben Schaum vor dem Mund und spielen mit Fackeln. Mitten im Ritual zeigt Rouch Bilder von der Ankunft eines britischen Gouverneurs in Accra. Hiermit möchte er verdeutlichen, an welchen Vorbildern sich die Hauka bei ihrem Ritual orientieren. Nachdem das Ritual beendet ist, fahren alle zurück nach Accra. Am nächsten Tag sehen wir die Hauka wieder, diesmal bei ihrer Arbeit. Die Männer wirken zufrieden, obwohl sie hart arbeiten müssen. Rouch fragt sich im O-Ton, ob das Ritual ein Mittel ist, um diese ('unsere') feindliche Gesellschaft zu ertragen. Hier endet der Film.

Der Inhalt des Films war im Vergleich zu damals üblichen Ethnographien eine echte Neuerung. Rouch wählt zwar mit dem Ritual ein traditionelles ethnologisches Thema; das Ritual, das er filmt, ist allerdings ganz und gar nicht 'traditionell'. Es geht um ein Ritual, in dem koloniale Verhältnisse performativ dargestellt werden. Somit

⁸⁸ Rouch 1955

⁸⁹ Tyler: S. 126

kommt Rouch den Forderungen Leiris' und Balandiers nach einer neuen Perspektive der Ethnologie nach. Er betrachtet die Kolonialgesellschaft als ganze und er berücksichtigt den Wandel der traditionellen Kultur unter den kolonialen Einflüssen. Durch den Inhalt des Rituals übt Rouch indirekt Kritik an der Kolonialgesellschaft. Der Titel ist ein Wortspiel. Er bedeutet sowohl „Meister des Wahnsinns“, womit die Hauka gemeint sind, als auch „wahnsinnige Meister“, was die Kolonialherren beschreibt.⁹⁰

An den Bildern des Films wird deutlich, wie wirkmächtig der Film im Gegensatz zum Text ist. Eine textliche Darstellung des gleichen Rituals wäre bei Weitem nicht so beeindruckend (Abb. 7).

Als Rouch *Les maîtres fous* aufgenommen hat, gab es noch keine Kamera mit Synchronon. Rouch hat den Kommentar zum Film nachträglich eingesprochen. Er erklärt in dem Kommentar beinahe alles, was wir während des Rituals sehen.



Abb. 7: Gehäuteter Hund beim Ritual der Hauka

Rouch hat somit im Gegensatz zu seinen späteren Filmen noch eine sehr große Autorität, zwar nicht, was die Darstellung des Rituals angeht, doch aber, was die Deutung des Rituals betrifft.

Rouch wurde für den Film heftig kritisiert. Zum einen von seinen französischen Kollegen, die ihm vorwarfen, er würde mit dem Film das Klischee eines primitiven Afrikas bedienen und zum anderen von afrikanischen Intellektuellen, die ihm vorwarfen, er würde sie wie Insekten unter einem Mikroskop betrachten.⁹¹ Rouch nahm diese Kritik zur Kenntnis, hatte letztlich jedoch keine ethischen Bedenken, da er von den Zeremonienmeistern dazu beauftragt wurde, das Ritual zu dokumentieren.⁹²

2.2.2 MOI, UN NOIR (1958)⁹³

[...] the form itself should emerge out of the joint work of the ethnographer and his native partners.⁹⁴

⁹⁰ Rouch und Feld 2003: S. 163

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Rouch 1958

⁹⁴ Tyler: S. 127

In *Moi, un noir* begleiten wir den Hauptdarsteller Oumarou Ganda, der im Film Edward G. Robinson genannt wird, im Verlaufe einer Woche von Montag bis Montag in seinem Leben in Treichville, einem ärmlichen Vorort von Abidjan (Elfenbeinküste). Er gehört zu einer Gruppe nigerianischer Arbeitsmigranten, die der Traum vom schnellen Geld in die Küstenstadt getrieben hat. Wir sehen sie in ihrem Arbeitsalltag, in dem sie schlecht bezahlten Gelegenheitsjobs nachgehen. Es wird gezeigt, wie sie sich am Wochenende am Strand, in Bars, bei Boxkämpfen und bei Tanzveranstaltungen vergnügen. Wir sehen Edward beim Boxtraining und erfahren, dass sein Traum ist, Boxprofi zu sein. Neben diesen alltäglichen Dingen wird in dem Film auch über das große soziale Ungleichgewicht in Abidjan erzählt. Und davon, wie wenig Perspektiven die Arbeiter haben, ihre Träume von einer Familie und Wohlstand zu verwirklichen.

Schon zu Beginn des Films erklärt Jean Rouch, dass der Film mit den Darstellern improvisiert wurde. Das bedeutet, dass die Darsteller sich Szenen aus ihrem Alltag aussuchten, die sie dann nachspielten. Dadurch bekommen die „Erforschten“ eine größere Freiheit, sich selbst darzustellen. Sie werden zu Autoren ihrer eigenen Ethnographie.

Rouch verwischt mit seiner neuen Herangehensweise die Trennung zwischen Fiktion und Realität. Der Film ist keine reine Fiktion, da die Darsteller ihr reales Leben an realen Schauplätzen darstellen. Es ist aber auch keine Realität, wie sie die Wissenschaft fordern würde, da der Film teilweise inszeniert wird. Diese Methode Rouchs wird später *Ethnofiction* genannt. Bezugsrealität und Filmrealität blenden sich ineinander. Mit Tyler könnte man sagen: Eine neue Realität wird evoziert. Dadurch, dass Rouch die Methode im Film anspricht, zeigt er, dass die Realität im Film eine konstruierte ist. Peter Loizos schreibt:

„In the way he created the framework for *Moi, Un Noir*, Rouch was drawing attention to the created and narrative character of his film-text, nearly thirty years before Marcus and Cushman (1982) were to argue that most ethnographic books had highly wrought literary structures, heavily reliant upon realist traditions of representation.“⁹⁵

Rouch hatte für diesen Film auch die Idee, dass nicht er, sondern der Hauptdarsteller Oumarou den Kommentar sprechen könnte. Rouch ist der Meinung, es sei das erste Mal gewesen, dass ein Afrikaner in einer Ethnographie selbst gesprochen hat. In dem

⁹⁵ Loizos 1993: S. 53

Film spricht aber nicht nur Oumarou, sondern auch zwei seiner Freunde. Rouch spricht die Einleitung am Anfang des Films und am Anfang der einzelnen Tage. Der Film bedient sich also einer polyphonen Erzählweise. Die Form des Films ist ein „joint work of the ethnographer and his native defamiliarizes commonsense partners“,⁹⁶ wie es Tyler forderte. Rouch kommt dabei allerdings als Kameramann und Cutter eine gesonderte Stellung zu.

2.2.3 JAGUAR (1957-1967)⁹⁷

The break with everyday reality is a journey apart into strange lands with occult practices—into the heart of darkness—where fragments of the fantastic whirl about in the vortex of the quester's disoriented consciousness, until, arrived at the maelstrom's center, he loses consciousness at the very moment of the miraculous, restorative vision, and then, unconscious, is cast up onto the familiar, but forever transformed, shores of the commonplace world.⁹⁸

Lam Ibrahim Dia, der Kuhhirte, Illo Gaudel, der Fischer, und Damouré, der „Ladysman“, der mit Lesen und Schreiben sein Geld verdient, treffen sich auf dem Markt von Ayoru im Niger. Sie wollen gemeinsam nach Ghana an die Goldküste ziehen, um Arbeit zu suchen, da sie während der Trockenzeit zu Hause nichts zu tun haben. Auf ihrer Reise zu Fuß kommen sie durch die Gebiete verschiedener Kulturen (heutige Staaten Benin und Togo) und machen ihre ersten Erfahrungen mit der Fremde. An der Küste trennen sich ihre Wege. Jeder findet einen anderen Job. Am Ende treffen sie sich wieder. Sie sind jetzt alle *Jaguars*, angesehene Geschäftsleute. Beim ersten Regen reisen die Vier zurück nach Ayoru, wo sie alles, was sie auf der Reise verdient haben, an Familie und Freunde verteilen. Sie sind jetzt *Gold Coasters*, ihr Reichtum sind die Erfahrungen der Reise. Lam möchte heiraten, Illo kehrt zum Fischen zurück und Damouré flirtet wieder mit den nigerianischen Frauen.

Die Vorgehensweise bei diesem Film war sehr ähnlich wie bei *Moi, un noir*: improvisierte Handlung und Audiokommentar von den Protagonisten. Dieses Mal waren es allerdings konsequent zwei Kommentatoren (Damouré und Lam), was den polyphonen Charakter verstärkt.

Die Erfahrung der Fremde ist ein zentrales Element in dem Film *Jaguar*. Diese Erfahrung findet auf mehreren Ebenen statt. Die Helden des Films machen auf ihrer

⁹⁶ Tyler: S. 127

⁹⁷ Rouch 1957-1967

⁹⁸ Tyler: S. 126

Reise Erfahrungen mit fremden Kulturen, die Anlass dafür ist, dass Lam und Damouré auf der Tonspur ausgiebig über alles Erlebte reflektieren. Außerdem erfährt der Filmemacher Jean Rouch natürlich auch die Fremde, aber aus einer anderen Perspektive, da er aus Europa kommt. Er filmt das Ganze und gibt den Rahmen vor. Der Rezipient des Films kann sich nun mit diesen Personen, die alle die Fremde erfahren, identifizieren, denn auch er lernt gerade etwas Neues und erlebt eine ihm fremde Welt. Im Film kommt es zu einer interessanten Situation, als die Helden auf die Somba in Dahomey (heutiges Benin) treffen. Sie machen sich darüber lustig, dass die Somba nackt herumlaufen. Ein gängiges Klischee von Europäern über Afrikaner wird hier dekonstruiert, da sich hier Afrikaner über Afrikaner lustig machen.⁹⁹

In dem Film *Jaguar* wird ähnlich wie bei *Moi, un noir* deutlich, dass Rouch ein umfangreiches Vorwissen zu dem Thema Arbeitsmigration hatte. In beiden Filmen zeigt er eine Aufzählung aller üblichen Jobs, die die Arbeitsmigranten machen, und benennt diese mit den Eigenbezeichnungen der Migranten. Hier folgt Rouch den Darstellungsweisen klassischer Ethnographien, da er die Realität an dieser Stelle strukturiert darstellt. Außerdem erfüllt der Film eine Forderung Leiris nach den *native Anthropologists*, die ihre eigene Umgebung erforschen.

Die Präsenz Rouchs während der Filmarbeiten bleibt, wie schon bei *Moi, un Noir*, über weite Teile des Films unsichtbar. Der Kritik Marcus und Cushmans, der Ethnologen würde sich in ethnographischen Texten als unbeteiligten Beobachter darstellen hat Rouch also nicht viel entgegenzubringen. Erst in späteren Filmen (etwa *La Pyramide Humaine*¹⁰⁰ und *Chronique d'un été*¹⁰¹) macht Rouch seine Beteiligung am Filmprozess innerhalb des Films sichtbar. Eine weitergehende Analyse der Werke Jean Rouchs unter Berücksichtigung der Krise der Repräsentation würde sich also lohnen.

⁹⁹ Vgl. Stoller 1992: S. 193

¹⁰⁰ Rouch 1961b

¹⁰¹ Rouch 1961a

ZUSAMMENFASSUNG

In dieser Arbeit wurde die Krise der Repräsentation in der Ethnologie mit den Darstellungsformen verglichen, die Jean Rouch im ethnographischen Film entwickelt hat.

Anhand einiger Modelle wurde ein allgemeiner Trend in der ethnographischen Praxis aufgezeigt: Zwischen ethnographischem Text und repräsentierter Kultur standen mit der Zeit immer weniger Stufen der Repräsentation. Der ethnographische Film wurde als eine weitere Steigerung dieser Entwicklung herausgestellt, da die ethnographische Darstellung direkt aus dem Filmmaterial erstellt wird, welches im Feld aufgenommen wird.

Im ersten Teil wurde gezeigt, dass die Ethnologie durch die Dekolonisierung dazu bewegt wurde, ihre Einbindung in politische Interessen kritisch zu hinterfragen. Aus dieser Reflexion entwickelte sich in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit ethnographischen Darstellungsformen. Insbesondere wurden dabei die Möglichkeiten und Grenzen der schriftlichen Darstellung diskutiert. Einige Autoren betonten, dass klassische ethnographische Repräsentationsformen ungleiche Machtverhältnisse zwischen Forschern und Erforschten erzeugten. Außerdem waren einige Autoren der Meinung, die Objektivität in der Ethnographie sei nur eine Konstruktion. Sie sahen ein grundsätzliches Problem in der Übersetzung von subjektiven und persönlichen Erlebnissen im Feld in eine objektive Beschreibung in der Ethnographie. Eine mögliche Lösung hierfür war eine kritische Auseinandersetzung mit den verwendeten Darstellungsformen innerhalb des Textes. Außerdem forderten einige Autoren eine stärkere Sichtbarkeit aller am ethnographischen Prozess beteiligten Individuen. Um die große Autorität des Ethnographen zu überwinden, wurden mehrstimmige Darstellungsformen vorgeschlagen. Steven Tyler proklamierte das Ende der Repräsentation. Er sah den einzigen Ausweg aus der Krise in einer postmodernen Ethnographie, deren zentrales Mittel die Evokation anstelle der Repräsentation sein sollte. Im Diskurs über die Krise

der Repräsentation wurden die Entwicklungen im ethnographischen Film kaum berücksichtigt.

Im zweiten Teil dieser Arbeit wurde daher gezeigt, dass der ethnographische Film schon in den 50er Jahren viele Erkenntnisse des Diskurses vorweggenommen und praktikable Lösungen für die Krise der Repräsentation gefunden hat. Vor allem wurde die Partizipation der erforschten Kulturen an ihrer eigenen Repräsentation gestärkt. Dies wurde vor allem begünstigt durch die universale Sprache des Films. Außerdem scheint es von Vorteil, dass beim Film die Feldforschung und ihre Dokumentation zusammenfallen, wodurch alle Beteiligten aktiv an der Erstellung der Ethnographie teilhaben können.

Jean Rouch nutzte viele Chancen des Films schon in den 50er Jahren. Es wurde gezeigt, dass er viele Vorschläge der *Writing-Culture*-Debatte aus den 80er Jahren schon wesentlich früher mit filmischen Mitteln umsetzte. Vor allem die Polyphonie und auch die Idee Tylers einer evozierten neuen Realität anstelle einfacher Repräsentation setzte Rouch in seinen Filmen praktisch um.

Die zu Beginn der Arbeit aufgestellte These, Rouch habe viele Ideen aus der Diskussion um die Krise der Repräsentation schon praktisch umgesetzt, bevor sie den ethnologischen Fachdiskurs erreichten, konnte bestätigt werden.

Außerdem wurde im Verlauf der Arbeit gezeigt, dass nicht nur im ethnographischen Film, sondern auch im ethnographischen Text die Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Realität und Fiktion oftmals nicht so klar gezogen werden können, wie sich manche Wissenschaftler das vielleicht wünschen. Text und Film sind sich damit näher als oftmals angenommen. Es bleibt zu hoffen, dass die beiden Bereiche sich in Zukunft noch mehr gegenseitig inspirieren.

QUELLENVERZEICHNIS

LITERATUR

- BAHR, Donald M.; GREGORIO, Juan; LOPEZ, David I.; ALVAREZ, Albert (1974): *Piman Shamanism and staying sickness (Ká:cim Múmkidag)*. Tucson.
- BALANDIER, Georges (1970): *The sociology of Black Africa*. New York.
- CLIFFORD, James (1986a): *Introduction: Partial Truths*. In: CLIFFORD, James und MARCUS, George E. (Hg.): *Writing culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, S. 1–26.
- CLIFFORD, James (1986b): *On Ethnographic Allegory*. In: CLIFFORD, James und MARCUS, George E. (Hg.): *Writing culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, S. 98–121.
- CLIFFORD, James (1988): *The predicament of culture. Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Hg.) (1986): *Writing culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley.
- CRAPANZANO, Vincent (1983): *Tuhami. Portrait e. Marokkaners*. Stuttgart.
- DWYER, Kevin (1979): *The dialogic of ethnology*. In: *Dialect Anthropol* 4 (3), S. 205–224.
- EATON, Mick (1979): *Anthropology, reality, cinema. The films of Jean Rouch*. London.
- F. A. BROCKHAUS GMBH (1996-1999): *Brockhaus - die Enzyklopädie. In vierundzwanzig Bänden*. Leipzig.
- FISCHER, Michael M. J. (1986): *Ethnicity and the Post-Modern Arts*. In: CLIFFORD, James und MARCUS, George E. (Hg.): *Writing culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, S. 194–233.
- FREUDENBERGER, Silja (2003): *Repräsentation: Ein Ausweg aus der Krise*. In: FREUDENBERGER, Silja und SANDKÜHLER, Hans Jörg (Hg.): *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel. Ein Forschungsprogramm in Philosophie und Wissenschaften*. Frankfurt/M, S. 71–102.
- GEORGE E. MARCUS (1986): *Ethnography in the Modern World System*. In: CLIFFORD, James und MARCUS, George E. (Hg.): *Writing culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, S. 165–193.
- HEIDER, Karl G. (2006): *Ethnographic film*. Austin.
- KORTE, Helmut (1999): *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. Berlin.
- LECLERC, Gérard (1976): *Anthropologie und Kolonialismus*. Frankfurt/M, Berlin, Wien.

- LEIRIS, Michel (1977): *Die eigene und die fremde Kultur*. Frankfurt/M.
- LEIRIS, Michel (1981): *LAfrique fantôme*. Paris.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1966): *Anthropology: Its Achievements and Future*. In: *Current anthropology* 7 (2), S. 124–127.
- LOIZOS, Peter (1993): *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness, 1955-1985*. Manchester.
- MAJNEP, Ian Saem; BULMER, Ralph (1977): *Birds of my Kalam country*. Auckland.
- MAQUET, Jacques J. (1964): *Objectivity in anthropology*. In: *Current anthropology* 5 (1), S. 47–55.
- MARCUS, G. E.; CUSHMAN, D. (1982): *Ethnographies as Texts*. In: *Annual Review of Anthropology* 11 (1), S. 25–69.
- PETERMANN, Werner (1984): *Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick*. In: FRIEDRICH, M., HAGEMANN-DOUMBIA, A., KAPFER, R., PETERMANN, W., THOMS, R. und VAN DE LOO, M.-J. (Hg.): *Die Fremden sehen*. München, S. 17–54.
- PRATT, Mary Louise (1986): *Fieldwork in Common Places*. In: CLIFFORD, James und MARCUS, George E. (Hg.): *Writing culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, S. 27–50.
- ROSALDO, Renato (1993): *Culture & truth. The remaking of social analysis*. London.
- ROUCH, Jean (1956): *Migrations au Ghana Gold Coast*.
- ROUCH, Jean; FELD, Steven (2003): *Ciné-ethnography*. Minneapolis.
- SCHUPP, Sabine (1997): *Die Ethnologie und ihr koloniales Erbe. Ältere und neuere Debatten um die Entkolonialisierung einer Wissenschaft*. Hamburg.
- STOLLER, Paul (1992): *The cinematic griot. The ethnography of Jean Rouch*. Chicago.
- STRECKER, IVO (1995): *Ton, Film und polyphone Ethnographie*. In: BALLHAUS, Edmund und ENGELBRECHT, Beate (Hg.): *Der Ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin, S. 81–104.
- TYLER, Stephen A.: *Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document*.
- TYLER, Stephen A.; SEIBERT, Thomas (1991): *Das Unaussprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der postmodernen Welt*. München.
- WORSLEY, Peter (1970): *The End of Anthropology?* In: *The Western Canadian Journal of Anthropology* (1 (3)), S. 1–9.

FILME

- ROUCH, Jean (1955): *Les maîtres fous*. Films de la Pléiade. Ghana; Frankreich, 24 min.

ROUCH, Jean (1957-1967): *Jaguar*. Mit Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Daoudel und Douma Besso. Films de la Pléiade. Niger; Ghana; Frankreich, 92 min.

ROUCH, Jean (1958): *Moi, un Noir*. Mit Oumarou Ganda. Films de la Pléiade. Elfenbeinküste; Frankreich, 73 min.

ROUCH, Jean (1961a): *Chronique d'un été*. Argos Films. Frankreich, 85 min.

ROUCH, Jean (1961b): *La pyramide humaine*. Films de la Pléiade. Elfenbeinküste; Frankreich, 90 min.

ABBILDUNGEN

Abb. 1 Stufen der Repräsentation bei den "Lehnstuhlethnologen": Eigene Abbildung

Abb. 2 Stufen der Repräsentation bei der Feldforschung: Eigene Abbildung

Abb. 3 Realitäten des Textes: Selbst erstellte Abbildung nach Korte 1999: S. 23

Abb. 4 Realitäten im Film: Selbst erstellte Abbildung nach Korte 1999: S. 23

Abb. 5 Von der Feldforschung zur Ethnographie: Eigene Abbildung

Abb. 6 Von der Feldforschung zum Film: Eigene Abbildung

Abb. 7 Gehäuteter Hund beim Ritual der Hauka: Screenshot aus *Les maîtres fous*