



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Ethnographic Film meets TV-Broadcasting

Kollaborative, polyphone, und teilende Aspekte des narrativen ethnografischen Dokumentarfilms und deren Implementierung in ein kommerzielles TV Produkt, dargestellt am Beispiel der 3-sat Dokumentation Fronteira Brasil

Verfasser

Thomas Marschall

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl A 307

lt.Studienblatt:

Studienrichtung Kultur-und Sozialanthropologie

lt. Studienblatt:

Betreuerin / Betreuer: a.o.Univ. Prof. Dr. Manfred Kremser

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	6
2	THEORETISCHE ASPEKTE.....	10
2.1	Die Ethnografie – Definitionen	10
2.2	Der ethnografische Dokumentarfilm: Definitionsversuche	13
2.2.1	Positivistische und empiristische Perspektiven	14
2.2.1.1	Der ethnowissenschaftliche Film	15
2.2.1.2	Ethnomethodologische Filme	16
2.2.2	Die konstruktivistische Perspektive	16
2.2.3	Einteilungen des ethnografischen Filmes nach Haller	17
2.2.3.1	Die ethische Perspektive	17
2.2.3.2	Die emische Perspektive	18
2.2.3.3	Die interaktive Perspektive	19
2.3	Dokumentarische Formen der Repräsentation.....	21
2.3.1	Die erklärende Form	21
2.3.2	Die beobachtende Form.....	21
2.3.3	Die interaktive Form	22
2.3.4	Die reflexive Form	22
2.3.5	Klassifizierung nach Crawford.....	23
2.3.5.1	Ethnografisches Footage.....	23
2.3.5.2	Forschungsfilme	23
2.3.5.3	Der ethnografische Dokumentarfilm	24
2.3.5.4	Die ethnografische Fernsehdokumentation	24
2.3.5.5	Bildungs- und Informationsfilme.....	24
2.3.5.6	Andere nicht-fiktionale Filme	24
2.3.5.7	Fiktionale Filme und Dokudramen	24
3	DER ETHNOGRAFISCHE DOKUMENTARFILM - EIN GESCHICHTLICHER ABRISS	26

3.1 Der frühe ethnografische Film	26
3.1.1 Thomas Alva Edison	27
3.1.2 Felix Louis Regnault.....	27
3.1.3 Alfred Cord Haddon	29
3.1.4 Rudolf Pöch	30
3.1.5 Zusammenfassung.....	30
3.2 Der erste Weltkrieg und die Trennung von wissenschaftlicher Ethnografie und Dokumentarfilm.....	31
3.3 Der kollaborative Dokumentarfilm des Robert Flaherty	32
3.4 Der teilhabende Dokumentarfilm Jean Rouchs	37
3.4.1 Die Idee von der Ethnologie.....	41
3.4.2 Die Idee von der Verwandlung der Ethnologie durch den Film	41
3.4.3 Die Idee von der Provokation der Wahrheit	42
3.4.4 Die Idee von der Verwandlung der Person des Filmemachers	42
3.4.5 Zusammenfassung.....	43
4 DER ETHNOGRAFISCHE FILM UND DAS FERNSEHEN	46
4.1 Das <i>observational cinema</i>	46
4.1.1 Vergleich von <i>participatory</i> vs. <i>shared cinema</i>	48
4.1.2 Die Disappearing World-Serien des Senders ITV	50
4.1.3 Das Granada Centre for Visual Anthropology	52
4.2 Probleme TV / visuelle Anthropologie.....	52
5 FRONTEIRA BRASIL - DIE THEORIE DER PRAXIS UND DIE PRAXIS DER THEORIE.....	61
5.1 Thema und Inhalt der Dokumentation <i>Fronteira Brasil</i>.....	61
5.1.1 Reiseroute.....	66
5.1.2 Konzept.....	68

5.1.2.1 Interview mit Nikolaus Braunshör (NB) vom 18.01.2010, durchgeführt von Thomas Marschall (TM)	69
5.1.2.2 Zusammenfassung	76
5.2 Fronteira Brasil 52. min	79
5.2.1 Zusammenfassung.....	112
5.3 Kamera	112
5.3.1 Zusammenfassend.....	117
5.4 Montage	118
5.5 Interview.....	123
5.6 Voice over versus Untertitelung	126
5.6.1 Untertitelung und Übersetzung	131
5.7 Ausstrahlung	133
5.8 Kategorisierung der Filme <i>Fronteira Brasil</i> und <i>Faces of the Frontier</i>..	134
5.8.1 Definitorische Festlegung des Filmes <i>Fronteira Brasil</i>	138
5.9 Verwendung und Verwertung	140
5.9.1 Interview mit Marianne Künzle	141
6 WIE UND WARUM IST <i>FRONTEIRA BRASIL</i> POLYPHON, KOLLABORATIV UND TEILEND/TEILNEHMEND?.....	144
7 SCHLUSSWORT UND AUSBLICK	149
7.1 Gebundene Werke.....	152
7.2 Internetquellen	157
7.3 Abbildungen	159

[...] „If I am to understand this sociocultural system properly, I must not adopt the indigenous view; but if I do not adopt the indigenous view I cannot understand it properly“ (Mac Dougall 1995: 222).

1 Einleitung

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Frage, in wie weit geteilte bzw. teilhabende, teilnehmende, kollaborative und polyphone Entnahmen aus dem ethnografischen Dokumentarfilm in einem kommerziellen TV-Produkt integrierbar sind. Dies soll mittels theoretischer Fragestellungen und deren Implementierung an Hand eines empirischen Beispiels nachvollziehbar werden: der von Nikolaus Braunshör und mir realisierten 3sat-TV-Produktion *Fronteira Brasil/Grilagem*. Um die theoretischen wie praktischen Fragestellungen in einem breiteren Kontext zu diskutieren, unterteilt sich vorliegende Arbeit in fünf Teile.

Die ersten beiden Kapitel widmen sich theoretischen und historischen Aspekten, um Definition, Gattungsgeschichte und Entwicklung des ethnografischen Dokumentarfilmes darzustellen. Das zweite Kapitel wird im Groben auf die unterschiedlichen Strömungen und Bewegungen des ethnografischen Filmes eingehen, welcher in seiner Entwicklung unmöglich getrennt von der Entwicklung des Dokumentarfilmes als Kunstform und als journalistisches Medium betrachtet werden kann. Im Detail werden ausgewählte VertreterInnen und Strömungen des ethnografischen Dokumentarfilmes vertiefend behandelt. Hierbei gilt allein VertreterInnen des narrativen ethnografischen Dokumentarfilmes und in dieser Gruppe ausgewählten VertreterInnen der beobachtenden, teilnehmenden, teilenden und polyphonen Theorien und Praktiken meine vermehrte Aufmerksamkeit - aus dem einfachen Grund, weil deskriptive ethnografische Filme einem historischen Wissenschaftsbild verhaftet sind, dem ich mich nicht verpflichtet fühle. Weiters bedienen sich deskriptive Konzepte meist keiner Erzählstrukturen, die sich für den Vergleich und die Übernahme, in einen die weitere Öffentlichkeit betreffenden Informationskontext eignen, da sie ursprünglich nur für den reinen Wissenschaftsbetrieb gedacht waren. Aus Gründen der Eingrenzung wird sich diese Arbeit auch nicht den, durchaus anregenden, und die Disziplin des ethnografischen Filmes inspirierenden, neueren experimentellen und dekonstruktiven ethnografischen Filmen und FilmemacherInnen widmen. In diesem Zusammenhang sei auf die hervorragende Diplomarbeit von Isabell Grill *Doing Theory: Experimentell-Ethnografisches Filmschaffen als Beitrag zur Dokumentarfilmtheorie* (Grill: 2008)

verwiesen. Ich habe mich vor allem für die kollaborativen, teilhabenden, teilnehmenden und polyphonen Strömungen des ethnografischen Dokumentarfilmes entschieden, weil sie in ihrer Entwicklung interagieren und ihre VertreterInnen wie Flaherty und Jean Rouch äußerst prägende Persönlichkeiten für den Dokumentarfilm als solchen, wie auch für seine Untergattung den ethnografischen Dokumentarfilm darstellen. Weiters lässt sich an Hand ihrer Filme und Texte, bzw. der sie beeinflussenden Filme, Texte und Konzepte die Interaktion zwischen kulturanthropologischen Theorien, und Kunst von den Anfängen des (ethnografischen) Dokumentarfilmes bis zur Gegenwart nachvollziehen. Ein anderer wichtiger Faktor, der zur Auswahl dieser Filmemacher beigetragen hat, ist jener, dass wichtige Aspekte ihrer Theorien und ihrer filmischen Praxis die Basis für das dokumentarische Konzept des, im vierten Kapitel dieser Diplomarbeit, besprochenen Filmes *Fronteira Brasil* darstellen. Abgesehen davon sind Robert Flaherty und vermehrt Jean Rouch als theoretisierende, ethnografische Filmemacher, sowie als filmemachende Theoretiker des Ethnografischen zu begreifen. Dies trifft in derart ausgeprägtem Maße nicht unbedingt auf viele visuell anthropologische Theoretikerinnen zu, ist aber für einen adäquaten Diskurs über den Austausch von visuell anthropologischer Praxis und Theorie als wichtiger Faktor nicht zu unterschätzen. Das Werk dieser ethnografischen FilmemacherInnen versteht sich als der textuellen Kulturanthropologie ebenbürtig und stellt eine kritische Position zu jenen filmischen und textuellen Ansätzen dar, in welchen sich einseitige, unhinterfragte Machtverhältnisse und erkenntnistheoretische Prädispositionen finden. Seit der beginnenden Postmoderne und der mit ihr Hand in Hand gehenden interpretativen Krise fanden die von diesen kritischen Stimmen vertretenen Konzepte der visuellen Anthropologie wieder mehr Gehör in einem breiteren Feld. „Heute geht man davon aus, dass sich der ethnografische Film in derselben Vermittlungskonstellation befindet wie der ethnografische Text“ (Haller 2005: 153) - sicher nicht zuletzt durch die postmoderne Infragestellung der Autorität und Authentizität von Prozessen der Erkenntnisgewinnung und deren Interpretation. Im Rahmen dieser Entwicklungen wurde die Ethnografie zu einem zentralen Punkt des Interesses und der Kritik. Interessanterweise scheinen die postmodernen TheoretikerInnen in ihrer Textfixierung wenig bis gar nicht an den Fragestellungen des ethnografischen Filmes interessiert gewesen zu sein, obwohl es doch sehr viele Überschneidungspunkte inhaltlicher Art gab - nicht zuletzt in den theoretischen und

praktischen Veröffentlichungen von Jean Rouch, welche durchaus auch einen wichtigen Einfluss auf die Entstehung historischer und zeitgenössischer TV-Formate ausübten, und sich für die angewandte Fragestellung dieser Diplomarbeit besonders eignen.

Dies führt zum dritten Teil dieser Arbeit, zum Kapitel **Der ethnografische Film und das Fernsehen**, in welchem Gemeinsamkeiten und Unvereinbarkeiten ergründet werden. Weiters wird exemplarisch eines der wenigen, positiven Beispiele der Zusammenarbeit zwischen KulturanthropologInnen und TV-Sendern thematisiert.

Im vierten Kapitel dieser Arbeit werden praktische Fragestellungen des (ethnografischen) Dokumentarfilmes, dessen theoretischen Ansätze und deren Implementierung in die TV-Doku *Fronteira Brasil* behandelt. Dazu zählen vor allem die Unterkapitel **Kamera, Montage, Interview**, sowie das Unterkapitel **Voice over versus Untertitel**. In diesen Subkapiteln wird an Hand von Beispielen der filmischen Umsetzung geklärt werden, wie es in der Praxis des Filmemachens möglich war, polyphone, partizipierende (teilhabende und teilnehmende) und kollaborative Elemente der ethnografischen Theorie formal, technisch und inhaltlich einzubringen. Im zweiten Abschnitt des vierten Kapitels wird das Projekt *Fronteira Brasil* und seine spezifische Orientierung im Lichte der vorherigen Kapitel dargestellt, es wird vertiefend auf die Wechselwirkung zwischen erfolgter Praxis und theoretischen Einflüssen eingegangen. Mittels der theoretischen Kriterien, die im ersten Abschnitt dieser Arbeit festgelegt wurden, wird geklärt werden, um welches filmisches Format es sich bei *Fronteira Brasil* handelt, welche Zielgruppen es anspricht und warum sich die Filmemacher für eben jene Entnahmen aus der Theorie für die Praxis entschieden haben, welche in den Subkapiteln **Kamera, Montage Interview** und **Voice over versus Untertitel** nachgewiesen wurden. Weiters wird eine abschließende Feststellung klären, wo die Filmemacher ihren Film, der in hybrider Form und Machart mit Entnahmen und Techniken aus diversen polyphonen, kollaborativen und teilenden Schulen des ethnografischen Filmes arbeitet, verorten.

Im Kapitel fünf wird abschließend, zusammenfassend und rückblickend erklärt und hinterfragt werden, warum die Doku *Fronteira Brasil* ausgesuchte polyphone, teilhabende, teilnehmende und kollaborative Elemente integriert. Das Schlusswort und der Ausblick sind der Frage gewidmet, welche Auswirkungen diese Integration

und die Rückschlüsse derselbigen auf die weitere inhaltliche und theoretische Positionierung des Verfassers der vorliegenden Arbeit hat.

2 Theoretische Aspekte

2.1 Die Ethnografie – Definitionen

Die Ethnografie ist ein aus dem lateinischen und griechischen gebildeter Kunstbegriff, der landläufig die Disziplin beschreibt, in der der Ethnograf ohne ausgeprägte theoretische Erkenntnisinteressen sich der Beschreibung primitiver Gesellschaften widmet (vgl. Duden 1990: 231). Wie aus dieser, selbst für das Jahr 1990 nicht wirklich adäquaten Formulierung eines populären Nachschlagewerkes hervorgeht, scheint der Ethnograf ein außerordentliches Geschöpf zu sein: ein Mann, reinen Geistes ohne ausgeprägtes Erkenntnisinteresse, annähernd frei von Prägungen und Erwartungen, inmitten der primitiven Gesellschaften verharrend, und sie unbeeinflusst von eigenen Vorstellungen beschreibend, ein Realist.

Das neue Wörterbuch der Völkerkunde von Walter Hirschberg beschreibt die Ethnografie (griech. Ethnos = Volk; grafein = schreiben) als Völkerbeschreibung, als Begriff vermutlich 1770 nach dem Wort Geografie an der Universität Göttingen gebildet (vgl. Hirschberg 1988: 129). Als Vater der Ethnografie betrachtet Hirschberg Herodot (480-430 v. Chr.), denn Beschreibungen der Sitten von fremden Völkern habe es seit den Anfängen der Schrift gegeben. Hirschberg bemerkte, dass unter Ethnografie auch die beschreibende Darstellung selbst verstanden wurde und wird (im Sinne von ethnografischer Monografie). Die Ethnografie galt vielen älteren Autoren als der beschreibende Teil der Völkerkunde, in Gegenüberstellung zur Ethnologie als dem vergleichenden Teil. Für Hirschberg ist wichtig, dass die Ethnografie nicht vor dem vergleichenden oder theoretischen Arbeiten liegt, sondern dass sich Beschreibung und Theorie in dauernder Wechselwirkung befinden. Wissenschaftliche Ethnografie ist deshalb nicht bloße Beschreibung, sondern systematische, theoriebezogene Darstellung auf Grund methodischer Datengewinnung. Dies ändert nach Hirschberg aber nichts an der großen Bedeutung, welche die unwissenschaftliche Ethnografie (wie z.B. Herodot) für die Ethnografie hat. Ethnografie wird manchmal auch als Oberbegriff zu Feldforschung verstanden, obwohl für Hirschberg der Wortbedeutung nach die Ethnografie eher mehr die Darstellung der Kultur eines fremden Volkes beschreibt als die Datengewinnung (vgl. Hirschberg 1988: 129).

Bei Roger Sanjek in der *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology* hat die Ethnografie als Begriff eine doppelte Bedeutung: Sanjek unterscheidet Ethnografie als Produkt (product) und Ethnografie als Prozess (process) (vgl. Sanjek 1998: 193ff). Unter Ethnografie als Produkt versteht Sanjek Artikel und Bücher, die von Anthropologen verfasst wurden. Unter Ethnografie als Prozess versteht er teilnehmende Beobachtung (participant observation) oder Feldforschung (fieldwork). Im Unterschied zu früher geläufigen Definitionen wird in diesem prominenten kulturanthropologischen Nachschlagewerk die Ethnografie zuerst als teilnehmend-beobachtend betrachtet und nicht einfach nur als beschreibend, der Prozess der „Rohdatengewinnung“ wird nicht mehr als einseitiger, linearer von A nach B gerichteter gedeutet, sondern als ein mit den theoretischen Produkten der Forschung interdependenter Prozess.

If ethnographies can be seen as the building blocks and testing grounds of anthropological theory, ethnographies and the ethnographic process from which they derive are also shaped and moulded by theory (Sanjek 1998: 193).

Die Ethnografie nimmt damit bei Sanjek einen Punkt des anthropologischen Dreiecks (*anthropological triangle*) ein, die anderen beiden Punkte werden durch Vergleich (*comparison*) und Kontextualisierung (*contextualisation*) gebildet. Zusammen bilden sie das operative System, mittels welchem AnthropologInnen ethnografische Daten gewinnen. Mit Hilfe interdependenter Theorie/Ethnografie, und einer auf Vergleich und Kontextualisierung abzielenden Arbeitsweise sollen somit Vergleiche zwischen Kulturen gezogen werden, die aber nicht nur auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten abzielen, sondern auch auf Trends und Übergänge. Die Ergebnisse dieser Vergleiche und ihre theoretischen Ableitungen (*product*) werden wiederum im Feld durch ethnografische Feldforschung überprüft und adaptiert (*process*). Diese Definition ist als komparativer Ansatz zu verstehen (vgl. Sanjek 1998: 193ff.).

Sarah Pink definiert in ihrem Buch *Doing Visual Ethnography* die Ethnografie als Methodologie, als Schritt Kultur und Gesellschaft zu erfahren, zu interpretieren, und darzustellen - eine Methodologie, welche disziplinimmanente Vorgänge und Theorien beeinflusst und von ihnen beeinflusst wird (vgl. Pink 2007: 23ff). Bei dieser Form der Definition scheint, bis zu diesem Punkt, eine Übereinstimmung mit Hirschberg und

Sanjek vorzuherrschen. Pink betrachtet die Ethnografie weniger als Methode, um Daten zu sammeln, sondern vielmehr als Prozess der Generierung und Repräsentation von Wissen über Gesellschaft, Kultur und Individuen, welcher vornehmlich auf den Erfahrungen des Ethnografen/der Ethnografin beruht. Diese Form der Ethnografie hegt keinen Anspruch eine *objektive* oder *wahrhaftige* Betrachtung der Realität vermitteln zu wollen.

It does not claim to produce an objective or `truthful` account of reality, but should aim to offer versions of ethnographers' experiences of reality that are as loyal as possible to the context, negotiations and intersubjectivities through which the knowledge was produced. This may entail reflexive, collaborative or participatory methods (Pink 2007: 25ff).

Obwohl ein explizit objektiver oder Wahrheit beanspruchender Ansatz bei dem von Sanjek definierten Konzept der Ethnografie keineswegs behauptet werden soll und durch die geforderte Kontextualisierung, wie der Überprüfung der ethnografischen Produkte durch die ethnografische Feldforschung, auch eine durchaus reflexive Komponente in diesem komparativen Ansatz vorherrscht, geht es in dem von Pink vertretenen Zugang viel eindeutiger als bei Sanjek um die Kenntlichmachung des Ethnografen/der Ethnografin als ein deutendes, erfahrendes Subjekt von vielen, sowie um die subjektive Erfahrung und die daraus entstehenden Fragestellungen als ein eigentliches Hauptmotiv der Ethnografie.

If the researcher is the channel through which all ethnographic knowledge is produced and represented, then the only way reality and representation can interpenetrate in ethnographic work is through the ethnographer's textual constructions of ethnographic fictions. Rather than existing objectively and being accessible and recordable through 'scientific' research methods, reality is subjective and is known only as it is experienced by individuals (Pink 2007: 25ff.).

Pinks eindeutig als postmoderner Ansatz zu verstehender und hier im harten Kontrast zu einem reflexiv modifizierten, komparativen Konzept montiert, soll an dieser Stelle erstens klarlegen, dass es unterschiedliche Zugänge und gültige Definitionen von Ethnografie gibt und zweitens darauf hinweisen, dass in dieser Arbeit vermehrt Konzepte betrachtet werden, die eine inhaltliche Nähe und ähnliche

Fragestellungen wie die der kulturanthropologischen Postmoderne vertreten. Dies soll mit Hauptaugenmerk auf die Theorie und Praxis des narrativen ethnografischen Dokumentarfilmes geschehen. Hierbei gilt das Interesse des Verfassers den kollaborativen, partizipierenden teilhabenden und polyphonen Aspekten.

2.2 Der ethnografische Dokumentarfilm: Definitionsversuche

Nachfolgend sollen einige der gängigsten Definitionen des ethnografischen Dokumentarfilms angeführt werden, um die Unterschiedlichkeit der Positionen besser zu verdeutlichen.

It is usual to define ethnographic film as film that reveals cultural patterning. From this definition it follows that all films are ethnographic, by reason of their content or form or both. Some films, however, are clearly more revealing than others (Brigard 1995: 14).

Den ethnografischen Film gibt es nicht. Im Bereich der Ethnologie gibt es zahlreiche Einsatzmöglichkeiten von Film und noch weitaus mehr Möglichkeiten der filmischen Umsetzung (Engelbrecht 1995: 147).

Der ethnografische Film ist ein Genre des Dokumentarfilmes, zwischen dessen vor- und nachfilmischer Realität eine kulturelle Differenz besteht [...] er soll Analysematerial bereitstellen, Datensammlung sein, der Verifikation ethnologischer Hypothesen dienen und Feldforschungersatz für Studenten sein (Hohenberger 1988: 146).

As used here ethnographic film will refer to films [...] that accept as a primary task the representation, or self-representation of one culture for another (Nichols 1994: 66).

So-called ethnographic films thus have two aspects, the documentary or ethnographic and the artistic and cinematographic (Banks 1998: 232).

Wie soll man den vorherrschenden ethnographischen Film charakterisieren? Er ist aufgrund seines Objektes der einzige Film, von dem man sagen kann, er sei wesentlich westlich (Bensmaia 1978: 28).

Wie aus den angeführten Zitaten ersichtlich ist, divergieren die fachlichen Meinungen darüber, ob es einen ethnografischen Film gibt und was es braucht, um das Prädikat ethnografisch mit einem Film zu verbinden. Im 2005 erschienenen Sammelband *dtv-Atlas-Ethnologie* von Dieter Haller wird der *ethnografische Film* dem weiten Feld der visuellen Anthropologie zugerechnet, welche sich unter anderem mit den Darstellungsmöglichkeiten von Kultur durch Film und Fotografie beschäftigt. Visuelle Anthropologie basiert auf der Grundannahme, dass sich Kultur durch sichtbare Symbole ausdrückt. Diese finden sich laut Haller sowohl in der Nutzung der natürlichen Umwelt als auch im artefaktischen Ausdruck und in Handlungsmustern der Menschen wieder (Haller 2005: 153). Haller hebt hervor, dass sich in der Debatte um die ethnografische Nutzung von Fotografie und Film weitgehend die unterschiedlichen Zugänge von Positivisten und Konstruktivisten widerspiegeln.

2.2.1 Positivistische und empiristische Perspektiven

Aus klassisch positivistischer Perspektive können Filmaufnahmen eine objektive Abbildung der Realität darstellen, aus dieser Sichtweise dienen Filmaufnahmen als Dokumente fremder Realitäten und liefern damit Material für deren Analyse (vgl. Haller 2005: 153). Dabei gilt es aber spezielle Herangehensweisen zu berücksichtigen, die eine streng objektive Form des Films überhaupt erst ermöglichen.

Im Interesse ‚wissenschaftlicher‘ Beobachtung muß die Kamera eine ‚objektive‘ Haltung einnehmen, deren Basis die Unsichtbarkeit ist (Arthur 1973: 70).

Dies führte gewollt oder ungewollt dazu, einen Nimbus des wissenschaftlichen zu bilden, der dazu diente, über ästhetische und normative Reglements, den Schein oder das Sein von wissenschaftlicher Realität zu erschaffen.

[...] und nichts vermag eben eine größere Beweiskraft zu entfalten als der Film. Das genau ist seine Aufgabe im Rahmen der Wissenschaft: Beweise zu liefern,

und diese Beweise darf der Wissenschaftler natürlich nicht selbst hergestellt haben. Daher muß sein Film als ungetrübter Kamera-Blick auf das Reale inszeniert sein, damit das Reale selbst zum Beweis wird (Hohenberger 1988: 152).

Hohenberger definiert diese von Haller unter positivistisch subsumierte Herangehensweise als empiristisch.

Die wissenschaftstheoretische Auffassung, wonach das Reale selbst eine Erkenntnis in sich trägt, nennt man empiristisch: als Gegenstand der Wissenschaft kommt danach nur das Gegebene in Betracht. Diesem ‚entzieht‘ der Forscher mit Hilfe bestimmter Methoden die Erkenntnis, ohne dabei direkt auf das Objekt einzuwirken, da jeder Eingriff in den zu beobachtenden Zustand des Objekts nach dieser Auffassung die Objektivität der Erkenntnis verfälscht. Da jene dem Objekt zukommt, muß ihre Darstellung entsprechend subjektlos sein [...] (Hohenberger 1988: 153).

Hohenberger sieht den empiristischen Zugang in zwei Gattungen des ethnografischen Filmes besonders ausgeprägt, wobei sie sich wiederum auf eine Definition von Kuhn (vgl. Kuhn 1985: 231 ff.) bezieht.

2.2.1.1 Der ethnowissenschaftliche Film

Diese Filme sind geleitet von einem empiristischen Wissenschaftsverständnis, das nur das materiell Gegebene als Objekt gelten läßt, aus dem dann induktiv Erkenntnisse gewonnen werden sollen (Hohenberger 1988: 154 ff.).

Ethnowissenschaftliche Filme orientieren sich am Vergleich von materiellen Fakten, welche im Film dokumentiert werden und lassen jeglichen diskursiven Charakter vermissen. Die Kommentarstimmen sind rein deskriptiv und stellen sich laut Hohenberger als neutrale Instanz des Wissens dar.

Der Zuschauer wird hier mit einer filmischen Realität konfrontiert, die ihm als ‚objektive Wirklichkeit‘ nahe gebracht wird (vgl. Hohenberger 1988: 154).

2.2.1.2 Ethnomethodologische Filme

Hierbei hat die Idee Vorrang, empiristischen Problemstellungen durch den Versuch beizukommen, Kameraauge und Beobachteraue zur Deckung zu bringen und damit ein größeres Maß an Objektivität durch ein verstärktes Maß an Authentizität zu erzeugen, indem man davon ausgeht, dass es für die wissenschaftliche Auswertung von Vorteil wäre, wenn die betreffenden Kulturen mit technischer Unterstützung der Ethnografen selbst ihr Leben dokumentieren und der Ethnograf sich auf die Auswertung der Daten konzentrierte.

Gegenüber dem objektiven Blick des ethnowissenschaftlichen Films ist der ethnomethodologische durch den subjektiven, an der vorfilmischen Realität teilnehmenden Blick des Beobachters gekennzeichnet (Hohenberger 1988: 156).

Diese ethnomethodologische Art des ethnografischen Films kann nach Hohenberger in ihren unzureichenden Varianten eine Spielform des ethnowissenschaftlichen Empirismus darstellen, wie z.B. die von Sol Worth und John Adair veranlassten Filme der Navajos über die Navajos verdeutlichen (vgl. Heider 1976: 43), da diese Filme letztendlich doch wieder durch die Augen der Anthropologen zielorientiert initiiert, ausgewertet und gedeutet werden (vgl. Hohenberger 1988: 55ff.). Ethnomethodologische Filme in ihren diskursiven Ausformungen können durchaus, wenn sie sich als Gegenpraxis zur empirischen Sozialforschung verstehen, mittels Einbeziehung des Wissens, das die AkteurInnen von ihren Handlungen haben, einen wichtigen Beitrag zum Wissensgewinn leisten. Dies ist aber nur solange möglich, solange sich die Forscherin oder der Forscher als integralen Bestandteil der untersuchten Situation wahrnimmt und dadurch die Trennung von Subjekt und Objekt teilweise aufhebt, was wiederum dazu führt, den Standpunkt/die Standpunkte der Beteiligten zur Geltung zu bringen und darzustellen und von einer beschreibenden zu einer indirekt diskursiven Form der Repräsentation überzuführen.

2.2.2 Die konstruktivistische Perspektive

Aus konstruktivistischer Perspektive werden Filme und Fotografie, laut Haller, von der kulturellen Prägung der Filmenden und Gefilmten beeinflusst, somit stellen

filmische oder fotografische Aufnahmen eine Zugangsform zur interkulturellen Produktion von Bildern und von Diskursen her (vgl. Haller 2005: 153). Unter der konstruktivistischen Perspektive lassen sich des Weiteren die meisten kollaborativen, selbstreflexiven, teilnehmenden, teilhabenden und polyphonen Ansätze im ethnografischen Filmschaffen verorten. Bedeutet doch die Annahme, dass Realität, Wirklichkeit und Wahrheit soziale Konstruktionen sind, sowie von den Faktoren Kultur, Geschlecht, Klasse und von den jeweiligen Verhältnissen der sozialen AkteurInnen zueinander abhängig sein können, für die/den ethnografischen FilmemacherIn, den Wandel der Definition und der Bedeutung der Prädikate *realistisch* und *authentisch*, von der zuschreibenden, unilinearen und beweisführenden Objektivierung des positivistischen ethnowissenschaftlichen Filmes zur multipolaren Relativität einer konstruktivistischen Position. Hierbei handelt es sich um eine multipolare, multiglossale und polyzentrische Positionierung, in welcher der/die FilmemacherIn sich der Bedeutung seiner/ihrer Subjektivität bewusst ist. Der Umgang mit der Bewusstheit dieser Subjektivität hat zu den unterschiedlichsten Repräsentationsformen geführt und zu einer Verschiebung des Hauptaugenmerks von der Thematik der *realistischen* Beschreibung hin zu *diskursiven*, explizit subjektiven, polyphonen, politisch inspirierten oder experimentellen Fragestellungen.

Bei der Differenzierung dieser unterschiedlichen Bereiche kann die Einteilung von Haller bis zu einem gewissen Grad von Nutzen sein.

2.2.3 Einteilungen des ethnografischen Filmes nach Haller

Haller unterteilt den ethnografischen Film in drei historische Phasen: *die ethische, die emische und die interaktive Perspektive*, die Haller an Hand von Blickwinkel und Ausrichtung festmacht. Zentral in der Verfahrensweise dieser drei Richtungen scheint immer das Ziel zu sein, zu einer möglichst *authentischen* Repräsentation zu kommen.

2.2.3.1 Die ethische Perspektive

Die ethische Perspektive ist dadurch gekennzeichnet, dass das Geschehen z.B. ein Ritual, mit einem Minimum an Kamerabewegungen in Realzeit gefilmt werden sollte,

ohne den Handlungsablauf wie im nichtwissenschaftlichen Film (z.B. durch Schnitt) in einzelne, signifikante Szenen zu gliedern. Weiters war man der Meinung, dass Filmen ein neutraler und objektiver Vorgang sei, der den Handlungsablauf vor der Kamera nicht weiters beeinflusst (vgl. Haller 2005: 153) (Diese Definition der ethischen Perspektive ist weitgehend deckungsgleich mit der Definition Hohenbergers den empiristischen Film betreffend).

2.2.3.2 Die emische Perspektive

Der Wunsch nach einer authentischen Darstellung fremder Welten führte mitunter dazu, Eingeborene in der Technik des Filmens auszubilden, in der Annahme, dass diese ohne den Ballast westlicher Sichtweisen die emische Perspektive auf die eigene Kultur zu liefern vermöchten (Haller 2005: 153).

Zu diesem Zitat von Haller sei angemerkt, dass er in seiner Unterteilung ein wenig zu kurz und anscheinend nur auf Literatur, die ziemlich veraltet anmutet, zurückgreift. Obwohl die Einteilung in die drei im Text erwähnten Phasen sehr hilfreich ist, beinhaltet die emische Perspektive doch einiges mehr als *Eingeborene* (sic) im Film auszubilden, wie dies z.B. von Sol Worth und John Adair in ihrem *Navajo filmmakers project* 1966 versucht wurde, um die Sapir Whorf'sche These von Sprache in Sehweise umzusetzen (siehe hierzu Banks (1998: 234) und Heider (2006: 43) sowie Hohenberger (1988: 155ff.). In den letzten 20 Jahren geht es zumindest im Mainstream des ethnografischen Films doch vermehrt um Perspektiven, die nicht der Erkundung der Strukturen „Wilden Denkens“ dienen, sondern dem Diskurs auf gleicher Augenhöhe, oder der Organisation der eigenen ethnischen Community - in letzterem Fall also durchaus emisch sein können. Hohenberger empfiehlt überhaupt, im Fall der indigenen Filmproduktion, diese Filme nicht als ethnografische Filme zu bezeichnen, da sich der ethnografische Film nach Hohenbergers Definition gerade durch die kulturelle Differenz auszeichnet. Dies sei hier vermerkt, weil auch in der Definition der *interaktiven Perspektive* von Haller nur marginal auf zeitgenössische Definitionen wie selbstreflexive, dekonstruktive, polyphone, kollaborative oder experimentelle Strömungen im ethnografischen Film eingegangen wird, obwohl sich unter den Begriffen emisch oder interaktiv bei

adäquater begrifflicher Ausdehnung die meisten dieser Richtungen einordnen könnten (vgl. Haller 2005: 152).

Diese definitorischen Unzulänglichkeiten lassen sich darauf zurückführen, dass es bis zum heutigen Tag keine einheitliche Theorie des ethnografischen Filmes gibt (vgl. Haller 2005: 153), was zu generellen Ungereimtheiten bei Begriffeingrenzungen führt und zu einer Vielfalt an Definitionen und Unterteilungen. Ein Beispiel dieser unterschiedlichen Definitionen bietet der Vergleich der Hallerschen Definitionsformen mit den Parametern Hohenbergers. Hohenberger subsumiert die Parameter, die Haller für ethische und emische Sichtweisen definiert, unter ethno-wissenschaftlich und unter ethno-methodologisch, führt sie letztendlich aber auf das gleiche Dilemma einer empiristischen Beweisführungsstrategie zurück (vgl. Hohenberger 1988: 155ff.). Hohenberger geht diesbezüglich noch einen Schritt weiter als Haller, indem sie behauptet, dass ethnomethodologische Filme, die sich unreflektiert kulturell interner Sichtweisen bedienen, welche damit einer Hallerschen Definition von emisch entsprechen (wie die Navajofilme von Worth/Adair), wiederum nur Filme sind, die den Betrachteten und Beschriebenen keinen Austausch mit den Betrachtern und Deutenden erlauben, da sie zwar von den *Beforschten* gedreht wurden, aber unter Regie, Vorgabe und Deutungshoheit des westlich wissenschaftlichen Blickes. Die Gefilmten bleiben dadurch Beschriebene und Erklärte. Diese Form der filmischen Beschreibung ist somit, streng genommen, dem deskriptiven wissenschaftlichen Film zuzuordnen - oder nach Hallerschen Parametern dem ethischen Film, obwohl sich diese Beschreibungsform in ein emisches Kleid hüllt und von Haller leider auch als emisch verstanden wird, bei genauer Betrachtung aber nicht einmal Hallers eigenen Parametern von ethisch entspricht (vgl. Hohenberger 1988: 155 und Haller 2005: 152). Diese Ausführungen zeigen, dass in der Literatur keine definitorische Klarheit den ethnografischen Film betreffend gibt.

2.2.3.3 Die interaktive Perspektive

Da das Filmen sehr wohl die Handlung des Gefilmten beeinflusst und auch Eingeborene immer nur eine individuelle Partikularperspektive ihrer Kultur liefern, muss der Prozess des Filmens selbst zum Gegenstand werden (vgl. Haller 2005: 153).

Der Begriff des Interaktiven scheint hier bei Haller viel zu knapp formuliert und nicht ausführlich erklärt, erscheint es in den Darstellungen Hallers doch eher so, dass es nur aus der Evidenz einer singularen Abbildung von Realität in gemischten Filmen zur Weiterentwicklung von interaktiven Prozessen kam, was meiner Meinung nach, bei eingehender Betrachtung der Arbeitsweisen von Jean Rouch oder Douglas Mac Dougall, nicht zu erkennen ist.

Der wichtigste Aspekt wird dann dennoch thematisiert, nämlich jener, dass aus einer interaktiven Perspektive der Prozess des Filmens selbst zum Gegenstand wird. Damit wird im Idealfall der Prozess zum Stellvertreter des inneren Bildes oder der Vorstellungen, die FilmemacherInnen von anderen Kulturen, von Interaktion mit ihnen und deren Repräsentation haben und vice versa. Damit rückt das Bild der Anderen, des „Fremden“ und dessen Konstruktion in den Mittelpunkt und das Medium Film wird von einem deskriptiven und „Realität“ produzierenden Medium zu einem diskursiven, selbstreflexiven. Der Film wechselt dadurch von einem Medium, das *reale* Beweise und einseitige Zuschreibungen produziert, zu einer Kommunikationsform, die sich in den Dienst von Diskurs und Repräsentationskritik stellt. Dieser Perspektive und den ihr verwandten Strömungen soll in dieser Arbeit vermehrte Aufmerksamkeit entgegengebracht werden.

Da eine verbindliche Theorie des ethnografischen Filmes bis zum heutigen Tag nicht zu Verfügung steht und die Kriterien der Klassifizierung von Autor zu Autor wechseln, möchte ich, neben den Klassifikationen von Haller und Hohenberger, zusätzlich zwei weitere Klassifikationen in dieser Arbeit verwenden. Die Klassifikation von Bill Nichols, einem Theoretiker des Dokumentarfilmes und profunden Kenner des ethnografischen Filmes, soll zusammen mit den Definitionen von Haller und Hohenberger die verschiedenen Modi der ethnografisch-dokumentarischen Repräsentation erklären. Die Klassifizierung von Peter Ian Crawford benützt wiederum einen sehr nützlichen Zugang, der ethnografische Filme nach dem Kontext beurteilt, für den sie gefertigt wurden und damit auf die Form der Filme und das Publikum abzielt, für das die Filme generiert wurden, der jedoch weniger auf die Arten der Repräsentation, die ausreichend durch die Klassifizierungen von Haller, Hohenberger und Nichols erklärt werden, fokussiert.

2.3 Dokumentarische Formen der Repräsentation

Bei der Definition der Repräsentationsformen des dokumentarischen durch Bill Nichols gilt es festzuhalten, dass Nichols Film als Text versteht und vor allem, dass er ethnografische Filme als Subgenre des Dokumentarfilmes betrachtet. Wenn in der Definition der Formen der dokumentarischen Repräsentation die Formulierung „Dokumentarfilm“ verwendet wird, ist diese gleichzusetzen mit den möglichen Formen des ethnografischen (Dokumentar)-Films.

In documentary film, four modes of representation stand out as the dominant organizational patterns around which most texts are structured: expository, observational, interactive and reflexive (Nichols 1991: 32).

2.3.1 Die erklärende Form

Die erklärende Form oder der *expository mode* adressiert den Betrachter direkt mittels Titeln oder *voice over*. Filme, die ein *voice of God*-Kommentar verwenden (was im Filmemacherjargon eine Stimme bezeichnet, die meist nicht näher vorgestellt, Allgemeingültigkeit beanspruchend die Vorgänge im Film deutet und kommentiert) und TV-Dokumentationen älteren Zuschnitts sind typische Vertreter dieses Genres. Oder aber News-Programme von Fernsehsendern mit Feldreportagen von Reportern verkörpern nach Nichols ebenfalls klassische Vertreter der erklärenden Form (vgl. Nichols 1991: 34). Ein wichtiges Kriterium für den *expository mode* ist sein Anspruch oder sein Erscheinen als Objektivität. „The expository mode emphasizes the impression of objectivity and of well substantiated judgment“ (Nichols 1991: 35). Dieser unhinterfragte oder tendenziöse Zugang zur Repräsentation von Realität kann von poetischen Zugängen über journalistische bis zu Formen der Propaganda reichen (vgl. Nichols 1991: 34 ff).

2.3.2 Die beobachtende Form

Die beobachtende Form oder der *observational mode* bezeichnet nach Nichols die Formen die entweder als *direct cinema* oder als *cinema direct* bekannt sind (vgl. Nichols 1991: 38ff).

Wegen der ungenauen Unterscheidung der Begriffe *direct cinema* und *cinema direct* in der Fachliteratur zieht Nichols als Ersatz für *direct cinema* den Begriff *observational* und für das vor allem durch die Person Jean Rouch geprägte *cinema direct* den Begriff *interactive* vor. Die beobachtenden Formen dokumentarischer Repräsentation zeichnen sich durch strikte Nonintervention des Filmemachers aus. Bei beobachtenden Filmen dient die Montage dazu, den Eindruck von Echtzeit zu verstärken. In seiner reinen Form verzichtet der beobachtende Film auf jegliche *voice over*-Kommentare, Musik, Untertitel, Reinszenisierungen und Interviews. Was den oft missinterpretierten Unterschied zwischen *direct cinema* und *cinema verite* betrifft, scheint dieses Zitat von Erik Barnouw um Klarheit bemüht:

The direct cinema documentarist took his camera to a situation of tension and waited hopefully for a crisis; the Rouch version of cinema verite tried to precipitate one. The direct cinema artist aspired to invisibility; the Rouch cinema verite artist was often an avowed participant. The direct cinema artist played the role of uninvolved bystander, the cinema verite artist espoused that of provocateur (Barnouw: 1983, zit. nach Nichols 1991: 39).

2.3.3 Die interaktive Form

In der interaktiven Form wandern die textuelle Autorität und die Argumentationskette des filmischen Inhaltes zu den sozialen AkteurInnen des Filmes. Dies steht im Gegensatz zur erklärenden Form, wo die textuelle Autorität noch bei der objektiven Stimme eines Sprechers lag (vgl. Nichols 1991: 44ff.). Der Unterschied zu beobachtenden Ansätzen liegt in der Interaktion, als Mentor, Partizipant oder Provokateur der Geschehnisse. Die Filmemacher stellen Fragen über das (Macht)Verhältnis zwischen Filmemachern und Gefilmten. Die historische Welt wird als Treffpunkt für diverse Prozesse des sozialen Austauschs und deren Repräsentation verstanden (vgl. Nichols 1991: 56).

2.3.4 Die reflexive Form

In der reflexiven Form (*reflexive mode*) wird die Repräsentation der historischen Welt selbst Thema der cinematografischen Meditation.

Whereas the great preponderance of documentary production concerns itself with talking about the historical world, the reflexive mode addresses the question of how we talk about the historical world (Nichols 1991: 57).

In der reflexiven Form geht es darum, wie wir über die Welt reden, wie wir sie beschreiben und warum wir dies tun, ein (selbst)-reflexiver und hinterfragender Ansatz, der sich mit Entstehung und Beeinflussung von filmischer Wahrnehmung, Weltdeutung und deren Konstruktion auseinandersetzt.

Es folgt die Klassifizierung von Crawford (vgl. Crawford 1992: 74), die sich verstärkt mit der Verwendung und Verwertung der unterschiedlichen Filmformen auseinandersetzt und darüber gewisse definitorische Kategorien abzuleiten versucht. Diese und die vorhergehende Kategorisierung von Nichols dienen im ersten Abschnitt dieser Diplomarbeit der Aufschlüsselung grundlegender definitorischer Kategorien des (ethnografischen) Dokumentarfilmes, im vierten Kapitel der Diplomarbeit werden diese Kategorien dafür benützt, über Form und Konstruktion der 3-sat Doku *Fronteira Brasil* Klarheit zu schaffen (siehe **Kapitel 5. Die Theorie der Praxis und die Praxis der Theorie** vgl. dazu Abschnitt 5.8)

2.3.5 Klassifizierung nach Crawford

2.3.5.1 Ethnografisches Footage

Ethnografisches footage ist ungeschnittenes Material, welches in seiner Rohform für Forschungszwecke verwendet wird.

2.3.5.2 Forschungsfilme

Forschungsfilme sind geschnittene Filme, speziell für Forschungszwecke generiert, sie dienen nur dem Zweck, einem spezialisierten akademischen Publikum vorgeführt zu werden und sind nicht für eine weitere Öffentlichkeit bestimmt.

2.3.5.3 Der ethnografische Dokumentarfilm

Der ethnografische Dokumentarfilm ist ein Film, der einerseits eine spezielle Relevanz für die Anthropologie aufweist und auf der anderen Seite Teil des Dokumentarfilmschaffens im Generellen darstellt. Crawford bezeichnet diese Sorte Film als *large format films* (Crawford 1992: 74). Diese Filme sind für das Kino gemacht und für ein spezialisiertes sowie für ein nichtspezialisiertes Publikum geeignet.

2.3.5.4 Die ethnografische Fernsehdokumentation

Die ethnografische Fernsehdokumentation ist ein sehr oft für und von Fernsehsendern hergestellter Film, mit der Intention, ein großes nichtspezialisiertes Publikum zu erreichen.

2.3.5.5 Bildungs- und Informationsfilme

Erziehungs- und Informationsfilme werden für Bildungszwecke im schulischen oder breiteren Feld hergestellt. Dies kann Informationszwecke in Richtung Entwicklung, kommunale oder andere Kontexte umfassen.

2.3.5.6 Andere nicht-fiktionale Filme

Unter „andere nicht-fiktionale Filme“ versteht Crawford journalistische Reportagen, Newsbeiträge, Reisereportagen etc.

2.3.5.7 Fiktionale Filme und Dokudramen

Fiktionale Filme und Dokudramen können durch ihr Thema ebenfalls den Titel ethnografisch verliehen bekommen. In den vergangenen Jahren haben unterschiedliche Filme mit „anthropologischen“ Themen gearbeitet.

Nach dieser eingehenden Klarstellung der Definitionsungenauigkeiten und Betrachtung möglicher Definitionsangebote und den daraus resultierenden

Überlappungen definitorischer Ansätze soll im nächsten Teil dieser Arbeit den historischen Aspekten und dem Wandel des ethnografischen Dokumentarfilms im Laufe der Zeit vermehrte Aufmerksamkeit gebühren.

3 Der ethnografische Dokumentarfilm - ein geschichtlicher Abriss

3.1 Der frühe ethnografische Film

Die frühesten ethnografischen Filmemacher an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert waren fasziniert von der damals revolutionären, neuen Filmtechnologie und deren Versprechen einer unanfechtbaren Augenzeugenschaft (vgl. Ruby 2000: 07ff.) - galt doch das, was eine Filmkamera aufzeichnete, als die blanke objektive Realität. Diese Eigenschaft als Beweisapparat machte das Medium Film für die damalige Feldforschung als Lieferant für Primärquellen äußerst attraktiv, nicht zuletzt deswegen, weil dadurch für die Wissenschaft die Hoffnung bestand, mittels Einsatz von unfehlbarer Technik die subjektiven und fehlerhaften Beschreibungen menschlicher Wahrnehmung mit hartem positiven Film-Datenmaterial zu ersetzen.

Policing the subjective was an intellectual, practical and moral problem; and in a Victorian world of self-restraint and technological innovation, machines offered to minimise intervention. Moreover, they worked more effectively and efficiently than fallible human observers (Grimshaw 2007: 21).

Ein anderer Zugang war der, dass die Forschung davon ausging, dass viele der *entdeckten* Kulturen in ihrer *ursprünglichen* Art und Weise bald nicht mehr existieren würden. Man wollte deskriptive Dokumente schaffen, die ein möglichst *realistisches* Bild des „vanishing savage“ wiedergeben (vgl. Grimshaw 2007: 23) - ein Ansatz wie ihn das IWF (Institut für wissenschaftlichen Film) in Göttingen noch bis in die frühen 90er Jahre des 20. Jahrhunderts verfolgte. Hierzu Hohenberger:

Vor allem unter diesem Gesichtspunkt wird die ethnografische Filmarbeit betrieben, die historische Dokumente jener schnell dahinschwindenden Kulturen erstellen, d.h. zeigen soll, wie diese Kulturen zu einer bestimmten historischen Zeit waren (Hohenberger 1988: 161).

Nachfolgend soll ein kurzer historischer Überblick über die wichtigsten VertreterInnen des frühen ethnografischen Filmes gezeichnet werden.

3.1.1 Thomas Alva Edison

Einer der ersten Filme, die kurze Episoden *of non Western human behavior* (vgl. Ruby 2000: 07) enthalten, war Thomas Edisons *Sioux Ghost and Buffalo Dance* von 1894 (vgl. URL1). Edisons Film galt aber nicht der Erforschung fremder Kulturen, sondern diente im Gespann mit anderen Filmen der Bewerbung des von ihm erfundenen Cinematografen. Er unterschied sich somit im Zweck, aber nicht unbedingt in der Machart von späteren explizit ethnografischen Filmen.

3.1.2 Felix Louis Regnault

Film preserves forever all human behaviors for the needs of our studies (Regnault 1931: 306, zit. nach Brigard 2003: 15).

Der erste Anthropologe, der sich des Mediums Film bediente, war der französische Anthropologe Felix-Louis Regnault (vgl. Brigard 2003: 15), der schon 1900 vorschlug, dass alle Museen „sich bewegende Artefakte“, wie Regnault die ersten Filme und Diashows nannte, sammeln sollten (vgl. Ruby 2000: 07). Unterstützt durch Charles Comte, dem Partner von Jules Etienne Marey, dem Erfinder der Chronofotografie, filmte Regnault Frauen der Wolof beim Töpfern auf der *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale* (vgl. Brigard 2003: 15ff.). Der Film zeigt die spezielle Wolof-Methode des Töpferns. Regnault beanspruchte damit zu beweisen, dass er der erste Wissenschaftler war, der diese spezielle Methode beobachtet hatte - eine Methode, welche seiner Auffassung nach, den Übergang von jenen Töpfermethoden, die ohne Töpferscheibe auskommen, zu denen der einfachen horizontalen Töpferscheibe darstellte, welche im antiken Ägypten, Indien oder Griechenland benutzt wurden. Regnault publizierte seinen Versuch im Dezember des Jahres 1895, im selben Monat, als die Gebrüder Lumiere die erste öffentliche Projektion der Aufnahmen ihres Cinematografen vorstellten. Seine folgenden Filme in den Jahren 1896 und 1897 waren dem kulturübergreifenden Studium der Körperbewegung bei den Wolof, Fulani und Diola gewidmet. Er war zeitlebens ein Verfechter des systematischen Einsatzes von Film in der Anthropologie und er vertrat die Idee der Gründung eines anthropologischen Filmarchivs (vgl. Brigard 2003: 15). Wie von Brigard belegt (vgl. Brigard 1995: 21ff.), haben der frühe

ethnografische Film und der Film als Spektakel eine nahe Geburtsstunde und eine gemeinsame Kinderstube. Was aber bei Brigard nicht wirklich Beachtung fand, ist die Tatsache, dass die frühesten publizierten dokumentarisch-ethnografischen Aufnahmen wie Edisons *Sioux Ghost and Buffalo Dance* von 1894 oder die ersten filmischen Aufnahmen durch einen Ethnografen, 1895 von Regnault durchgeführt, extra für die Kamera inszeniert wurden. Sie galten im Falle Thomas Edisons als Test und Bewerbung einer von Edison erfundenen neuen Technik. Bei Edison wurde der *Sioux Ghost and Buffalo Dance* in Edisons Studio durch indigene Mitglieder von *Buffalo Bills Wild West Show* vorgeführt. Die Sioux Filme von Edison können deshalb durchaus als Fortführung der damals geläufigen und beliebten Völkerschauen und Jahrmarktinszenierungen und als frühes public relations Projekt betrachtet werden, um mittels exotischer Personen den Verkauf seiner patentierten Filmkamera anzukurbeln. Im Fall von Regnault wurden die Wolof-Frauen bei einer ethnografischen Ausstellung in Paris gefilmt. Die mit Hilfe der Filmpioniere Marey und Comte und ihrer Technik der Chronofotografie gefilmten töpfernden Woloffrauen (vgl. Brigard 1995: 15 ff.) wurden bei einer ethnografischen Ausstellung der oben erwähnten *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale* höchstwahrscheinlich als eine Art „Liveact“ betrachtet. Regnault filmte - genauer formuliert: chronografisierte - die Woloffrauen und benützte ihre Handlungen als Beweis seiner These. Regnault ging es also um den Nutzen der bewegten Fotografie im Zuge seiner Beweisführung. In seinen späteren, visuell untermauerten Arbeiten beschäftigte er sich mit Bewegungsabläufen, für deren Dokumentierung das spezielle Verfahren der Chronofotografie, eine Art Vorläufer der Hochgeschwindigkeitsfotografie, ideal war.

Diese beiden sehr frühen filmischen ethnografischen Dokumente, die neben der Bewerbung und Austestung der Technik, mit der sie erzeugt wurden, so unterschiedlichen Beweggründen wie der Beweisführung wissenschaftlicher Thesen, und im Falle von Edison auch eindeutig dem Spektakel¹ dienten, weisen noch eine

¹ Vergleicht man die Sioux Filme mit den anderen filmischen Dokumenten, die Edison hinterließ, wird der Gesamteindruck einer Art Varieteeserie vermittelt (siehe hierzu bei youtube (**Url 2: Japanese Village/Unknown Singer 1905**) oder (**Url3: To Your Health Waltz-Edison Military Band -1905**) oder (Url4: Trick Bears-1899/Teddy Bear's Picnic-Edison Orch)). Betrachtet man diese 3 Kostproben neben *Sioux Ghost and Buffalo Dance*, ergibt sich das Bild eines Zirkusprogramms, welches die wichtigsten Ingredientien für eine gelungene Show enthält: gefährliche Tiere, nackte Frauen und *exotische Wilde*.

andere Gemeinsamkeit auf: Beide Ereignisse wurden für die Kamera inszeniert und dargestellt, von Personen aus fremden Kulturen, die sich, für die wissenschaftliche Kamera oder für die Kamera der beginnenden Unterhaltungsindustrie, selber spielten.

3.1.3 Alfred Cord Haddon

Ein weiterer früher Vertreter des ethnografischen Filmes war Alfred Cort Haddon. Er war der Initiator der ersten anthropologischen Feldforschungsexpedition in die Torres Straße. Als Haddon 1898 die Expedition begann, hatte er eine Lumiere Kamera im Gepäck, von der er extensiven Gebrauch machte. Haddon, von Anna Grimshaw in *The Ethnographer's Eye* als viktorianischer Gentleman mit Affinität zu modernen Techniken gezeichnet (vgl. Grimshaw 2007: 19), vertrat die Position, dass mittels technischer Instrumente die Fehlbarkeit menschlichen Handelns weitgehend eliminiert werden könne. Haddon verfolgte die wissenschaftliche Meinung, dass durch den Einsatz von Chronometern, Fotografen, Dynamometern und weiteren Gerätschaften, wie einem Cinematografen, die Welt vermessbarer und damit objektiver werden würde. Weiters war Haddon ein Vertreter der *Salvage Anthropology*, welcher die Idee zugrunde lag, dass durch die beginnende Moderne und den unaufhaltsamen Fortschritt die „primitiven“ Kulturen in ihrer Ursprünglichkeit nicht mehr lange existieren würden. Es galt möglichst authentische Dokumente dieser verschwindenden Kulturen zu erschaffen. Ein ideales Mittel dafür stellte nach Meinung Haddons der Film dar.

Haddon was essentially a salvage anthropologist. He shared the widely held nineteenth-century view of the inevitability of progress; but inseparable from this perspective was an acknowledgement that valuable aspects of mankind's history were being destroyed with the advance of civilization (...). The ideas which underpinned Haddon's salvage anthropology influenced in important ways his use of technologies, and especially visual technologies in the field (Grimshaw 2007: 23).

3.1.4 Rudolf Pöch

Der Wiener Ethnologe Rudolf Pöch war einer der ersten internationalen und wohl der erste österreichische Vertreter des frühen ethnografischen Filmes (vgl. Brigard 2003: 16ff. und Wohlmuth 1996: 54). Pöch sah die Filme Haddons 1902 in Cambridge und verwendete daraufhin Film und stereoskopische Kameras auf seinen Feldforschungen 1904 in Neuguinea und 1907 in Südwestafrika. Pöch's Filmaufnahmen beschäftigten sich vor allem mit Situationen des täglichen Lebens wie z.B. spielenden Kindern und Wasser tragenden Frauen.

3.1.5 Zusammenfassung

Der frühe ethnografische Dokumentarfilm diente nicht selten der seriösen Wissenschaft und dem öffentlichen voyeuristischen und exotistischen Spektakel zugleich. (vgl. Grimshaw 2007: 23). Der frühe von Ethnografen praktizierte Dokumentarfilm ist meist *deskriptiv*, seine Motive sind oft einfache Handlungsabläufe des täglichen Lebens und diese sind nicht selten für die Kamera inszeniert. Der frühe Dokumentarfilm gilt als objektives, Realität konservierendes Medium. Hauptinteresse des frühen professionellen ethnografischen Dokumentarfilmes war es, Dokumente von verschwindenden Kulturen zu schaffen und dies möglichst realitätsgetreu. Zweck dieser Dokumente war es, der Wissenschaft und den kommenden Generationen von Forschern ein möglichst *realistisches* Bild von diesen Kulturen zu überliefern. Hauptaugenmerk dieser frühen Filmaufnahmen war die materielle Kultur der Gefilmten. Die zugrunde liegende Idee der Rettung und Konservierung verschwindender Kulturen mittels *realistischer wissenschaftlicher Kameraführung* hatte in diesen Jahren ihren Anfang und bestimmte für längere Zeit den Mainstream des ethnografischen Filmes. Die letzten Ausläufer dieser Geistesschule finden sich im ethnografischen Film des Institutes für wissenschaftlichen Film in Göttingen (IWF), welches noch bis in die 1990er Jahre Filme nach einer „objektiven“, wissenschaftlich standardisierenden und mit dem Auftrag der Konservierung verbrämten Machart produzierte - Filme, die hauptsächlich auf die materielle Kultur orientiert waren und den Anspruch hatten, wissenschaftliches Rohmaterial festzuhalten, mit dem sich für die künftigen Generationen von Anthropologen seriöse Forschung betreiben ließe (vgl. Hohenberger 1988: 161).

3.2 Der erste Weltkrieg und die Trennung von wissenschaftlicher Ethnografie und Dokumentarfilm

Die Jahre zwischen 1895 und dem Beginn des ersten Weltkrieges waren gekennzeichnet von einem naiven, aber experimentellen und unverkrampften Umgang mit dem neuen Medium Film, welches sowohl im Dienste der Wissenschaft, als auch im Varietee seine ersten Gehversuche machte. Der Sicht Anna Grimshaws folgend hatte der erste Weltkrieg schwerwiegende Auswirkungen auf den Umgang mit dem Medium Film (Grimshaw 2007: 16ff.). Als Konsequenz auf die Verwendung als kriegswichtiges und meinungsbildendes Instrument entwickelten sich auf der einen Seite die *scientific ethnography* und auf der anderen der *documentary film*. Dies war zu verstehen als Abkehr von der Idee, dass Film automatisch Realität aufzeichnet und alles, was filmisch festgehalten wurde, als Realität zu verstehen sei. Spätestens die um Meinungshegemonie ringenden Propagandafilme des ersten Weltkrieges belehrten diesbezüglich eines Besseren. Die junge, um wissenschaftliche Seriosität und Anerkennung ringende Disziplin der Anthropologie war bemüht, sich mittels *ethnographic authority* von einer „*Cinderella science*“ (vgl. Grimshaw 2007: 29) zu einer voll anerkannten Sozialwissenschaft zu etablieren. In dieser konsolidierenden und um wissenschaftliche Ernsthaftigkeit bemühten Phase ihrer Entwicklung nahm die Anthropologie Distanz zu den visualisierenden Techniken, denen seit den Erfahrungen des ersten Weltkrieges weitaus weniger Vertrauen entgegengebracht wurde, als davor. Diese Entwicklung führte zu einer Spezialisierung. Damit Aufzeichnungen aber auch Bilder oder Filmaufnahmen von fremden Kulturen als Quellen wissenschaftlicher Erkenntnis dienen konnten, mussten diese von Fachleuten angefertigt werden. Diese speziell geschulten und mit der nötigen *ethnografischen Autorität* ausgestatteten Wissenschaftler produzierten Material nach streng wissenschaftlicher Methodik. Die Ethnografen und mit ihnen der professionelle, standardisierte ethnografische Film waren geboren.

Was das Wesen dieser *ethnografischen Autorität* betrifft, kann man - betrachtet man den Wandel der letzten Jahrzehnte - die Bewegung von essentialistisch, positivistisch, empiristisch oder phänomenologisch inspirierten Ansätzen zu konstruktivistischen Positionierungen oder komparativen Methoden mittlerer Reichweite im Mainstream der Wissenschaftsfamilie verfolgen. Eine

Begleiterscheinung dieses Richtungswechsels, der mit den postmodernen und dekonstruktiven Strömungen in der Ethnologie seinen Höhepunkt fand, war die Relativierung der besagten *ethnografischen Autorität* und der Benennung des deutenden wissenschaftlichen Subjektes als blinden oder parteiischen Fleck des wissenschaftlichen Wahrnehmungsapparates. In Folge, der mit diesem Thema verbundenen wahrnehmungspsychologischen Grundsatzdebatten, stellten sich auch neue Fragen, von denen eine für den ethnografischen Film lauten könnte: Wenn es nicht darum, geht die „eine“ verbindliche, faktische für alle wahrnehmbare Realität, zu entschlüsseln und zu porträtieren, weil es diese zu einer hohen Wahrscheinlichkeit nicht gibt, sondern es viel mehr um die Verhandlung von Ideen und von Diskursivität geht und um die Fragestellung der adäquatesten Beschreibung eines dialogischen Austauschs, dann lohnt es sich im Speziellen für den ethnografischen Dokumentarfilm dort Ahnenforschung zu betreiben, wo sich dieser von seinen nicht-wissenschaftlichen Verwandten, dem Dokumentarfilm, abgespalten hat - nicht zuletzt deswegen, weil kollaborative, polyphone, diskursive sowie teilnehmende und selbstreflexive Ansätze, die in den letzten Jahren, ausgelöst durch die interpretative Krise, wieder ihren Eingang in der Ethnografie fanden, die letzten 80 Jahre im Feld des wissenschaftlichen ethnografischen Filmes ein Nischendasein geführt haben, oder dort überhaupt keinen Platz fanden, und deswegen in diesem Zeitraum, wenn überhaupt, im nicht-wissenschaftlichen Dokumentarfilm zu suchen sind.

3.3 Der kollaborative Dokumentarfilm des Robert Flaherty

For Flaherty, in 1920, filming the life of the Northern Eskimos meant filming - A particular Eskimo – not filming things, but filming an individual. And the basic honesty of the endeavor meant showing that individual all the footage he had shot. When Flaherty built his developing lab at Hudson Bay and projected his images for Nanook, he had no idea that he was inventing, at the very instant, participant observation' (a concept still used by ethnographers and sociologists fifty years later) and 'feedback' (an idea with which we are just now clumsily experimenting) (Jean Rouch 2003: 31).

Ob Robert Flaherty ein ethnografischer Dokumentarfilmer war, ist genauso umstritten wie die Definition des ethnografischen Filmes. Unbestreitbar war Robert Flaherty einer der ersten, wichtigsten und bis zum heutigen Tag, einflussreichsten Dokumentarfilmer. Sein wohl bedeutendstes und bekanntestes Werk ist *Nanook of the North* aus dem Jahr 1922, im deutschsprachigen Raum auch bekannt als *Nanuk der Eskimo*. Weiters ist Flaherty auch der Begründer einer dokumentarischen Schule, einer Schule des Sehens und Interagierens, welcher sich unter anderem der Ethnologe, und Filmemacher Jean Rouch verpflichtet fühlte. Diesbezüglich ist auch der indirekte Einfluss von Robert Flaherty auf einen wichtigen, experimentellen Strang des ethnografischen Filmes nicht zu leugnen. Hierzu Jay Ruby:

[...] *Nanook* is credited as being the first ethnographic film, and yet, until French anthropologist Jean Rouch acknowledged Flaherty's impact on his work in the late 1950s, the anthropological community virtually ignored the film and the man (Ruby 2000: 69).

Im Rahmen dieses Abschnitts soll dargestellt werden, dass Robert Flaherty wichtige Eigenschaften der gängigen handwerklichen und ethischen Praktiken in den (ethnografischen) Dokumentarfilm eingeführt hat. Diese Techniken, vorrangig parzipatorische, reflexive und kollaborative, durchliefen im ethnografischen Film, wie im Dokumentarfilm generell, durch den postmodernen, hierarchiekritischen und die Situiertheit des/der EthnografIn oder des Filmemachers thematisierenden Diskurs eine Art Renaissance und werden vorrangig auch mit den Forderungen populärer Postmoderner Theoretiker wie Tyler (vgl. Tyler 1986: 123) und Marcus (vgl. Marcus 1995: 46ff.) verbunden - obwohl einzelne von Robert Flaherty inspirierte Personen wie Jean Rouch oder das Ehepaar Mac Dougall (vgl. Grimshaw 2005: 21) diese, stark mit der postmodernen Kritik verbundenen Begriffe in ihren ethnografischen Dokumentarfilmen schon lange vor Einsetzen der postmodernen Kritik in Kulturanthropologie und (ethnografischen) Dokumentarfilm einfließen ließen. Ein aufschlussreiches Dokument für die Erfindung und Anwendung dieser Techniken und Begriffe liefert die Entstehungsgeschichte von *Nanook of the North*.

The urge that I had to make *Nanook* came from the way I felt about these people, my admiration for them; I wanted to tell others about them. [...] In so many travelogues you see, the film-maker looks down on and never up to his subject. He is

always the big man from New York or from London. But I had been dependent on these people, alone with them for months at a time, travelling with them. They had warmed my feet when they were cold, lit my cigarette when my hands were too numb to do it myself; they had taken care of me on three or four expeditions over a period of ten years. My work had been built up along with them; I couldn't have done anything without them. In the end, it is all a question of relationships (Interview mit Robert Flaherty 1950, durchgeführt von Roger Manvell 1950, zit. nach Cousins und Macdonald 2005: 43).

Aus diesem und aus anderen Zitaten von Flaherty lassen sich großer Respekt, Anteilnahme, Bewunderung und Dankbarkeit den Inuit gegenüber ablesen und ein Feststellen des Aufschauens auf sein Subjekt - in Faktor, der Flaherty später noch zum Vorwurf gereichen sollte, konfrontierte man ihn doch mit der Romantisierung und Idealisierung der von ihm porträtierten Gesellschaften. Weitere Vorwürfe waren eine simplifizierende Sicht der Porträtierten und das Re-enactment von Ereignissen für die Kamera, was als unauthentisch und unethisch angeprangert wurde.

Nanook of the North is seen as a film that is deeply flawed and ethically problematic. Indeed the accusations concerning Flaherty's manipulations (his staging of events and re-enactment of long abandoned practices) and his simplistic vision of native society, haunt the documentary project even today (Grimshaw 2005: 17).

Ein Teil dieser Kritik scheint wohl berechtigt und legitim, vor allem der der Idealisierung. Hierbei sollte aber darauf Rücksicht genommen werden, dass Flaherty Sympathie und Anteilnahme für „seine“ Inuit wecken wollte, die weithin im öffentlichen Diskurs der frühen zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts als unzivilisierte Wilde wahrgenommen wurden. Flaherty hatte sich gemeinsam mit seiner Frau Francis zwei Agenden verschrieben: sie wollten erstens einen erfolgreichen Film machen und zweitens dies nicht auf die Kosten ihrer Freunde der Inuit. Hierfür bedienten sie sich mehrerer, für die damalige Zeit revolutionärer Methoden. Dazu gehörte die *narration*, eine Entnahme aus dem Spielfilm, welche mit dramaturgischen Erzählstrukturen operiert. Flaherty ließ sich hierbei von Erzählformen beeinflussen, die in Hollywood erprobt und im Spielfilm angewandt wurden. Ein wichtiges Momen dieser Erzählstrukturen war der Konflikt (vgl.

Hohenberger 1988: 118-119). Flaherty entschied sich für den Konflikt Mensch gegen Natur - im Gegensatz zu seinem Vorbild dem Fotografen und Cinematografen Edward S. Curtis, der mit seinem reißerischen Dokumentarfilm *In the Land of the Head Hunters* (1914), einem Film über die Kwakiutl, auf den Konflikt zwischen Menschen setzte und diesen für seine dramaturgische Erzählstruktur nützte (vgl. Brigard 1995: 19) (vgl. Holm and Quimby 1980). Weiters bediente sich Flaherty gewisser technischer Perfektionierungen, was Kamera und Filmentwicklung betrifft (vgl. Brigard 1995: 19), sowie dem Re-enactment für die Kamera, was bedeutet, dass Flaherty gewisse Szenen und Begebnisse aus dem Leben seiner AkteurInnen von denselben für die speziellen Erfordernisse der Kamera nachstellen ließ. Dies hatte mit Flahertys technischer Limitierung zu tun, und mit seinem Willen zur inhaltlichen Wirklichkeitstreue und zur ästhetischen Homogenität (vgl. Hohenberger 1988: 119.) Das führte dazu, dass Flaherty das Leben der Inuit im Iglu von den Inuit für die Kamera nachstellen ließ. Da die Drehbedingungen für die Kameraführung und für eine adäquate Belichtung des Filmmaterials unmöglich waren, schritt Flaherty unter Mithilfe von Nanook und Verwandten dazu über, ein halbiertes Filmkulissen-Iglu nachzubauen.

Die Ästhetik der rekonstruierten Fakten im Film beschäftigte schon den Regisseur Robert Flaherty, der als Pionier des Dokumentargenres gilt. Um den Dokumentarfilm ‚Nanuk, der Eskimo‘ (1922) über das Leben der Inuit am Nordpol zu drehen, ließ er ein Iglu nachbauen, in dem er die wichtigsten Szenen drehte. In diesem Fall diente die Rekonstruktion, also die Fiktion, dazu, die Realität so wahrheitsgetreu wie möglich darzustellen. Damit war er einer der ersten Regisseure, der dokumentarisches Material auf spielfilmartige Weise verfilmte (URL5).

In diesem Film Iglu schauspielten Nanook und Familie, zu für die Kamera idealen Bedingungen, ihr Leben. Die Besonderheit an Flahertys Arbeitsstil war, dass er mit den Inuit lebte und mit ihnen einen Film über sie drehte. Um zu Ergebnissen zu kommen, die für ihn befriedigend waren, benötigte er dafür die Hilfe und professionelle Kritik seiner AkteurInnen. Sobald einige Szenen gedreht und von Flaherty selbst entwickelt waren, wurde ein Probescreening veranstaltet, bei dem die Inuit als AkteurInnen und Kritiker gefragt waren und gemeinsam mit Flaherty an der,

sicherlich teilweise idealisierten, aber von den Inuit autorisierten Realität des Dokumentarfilmes *Nanuk der Eskimo*, arbeiteten.

It has always been most important for me to see my rushes – it is the only way I can make a film. But another reason for developing the film in the North was to project it to the Eskimos so that they would accept and understand what I was doing and work together with me as partners (Interview von Robert Flaherty 1950, durchgeführt von Roger Manvell 1950, zit. nach Cousins und Macdonald 2005: 43).

Ein weiterer wichtiger Aspekt von Flahertys Arbeit betrifft die *Partizipation* der Inuit beim Entstehungsprozess des Filmes auf allen Ebenen. Das bedeutet neben der Rolle der dokumentierten AkteurInnen und des Filmteams (Bauten, Kameraplatzierung Filmentwicklung) übernahmen die Inuit neben der Manöverkritik von gefilmtem Rohmaterial auch einen gewissen Anteil an der Auswahl und Inszenierung von Szenen des Filmes.

[...] From that day on there was nothing Nanook and the crew would not do for me; Nanook was constantly thinking up new hunting scenes for the film. There was one scene in particular that became an obsession with him. There was a place far in the North, he said, that he knew about, where the she-bear dens in the winter while she gives birth to her cubs. 'That would make a picture' (Interview von Robert Flaherty 1950, durchgeführt von Roger Manvell 1950, zit. nach Cousins und Macdonald 2005: 43).

Flaherty hat in seiner Arbeit zu *Nanuk der Eskimo* kollaborative und partizipatorische Aspekte eingeführt, die in seiner Zeit als revolutionär galten und teilweise erst wieder in den letzten beiden Jahrzehnten von experimentellen Dokumentarfilmern verstärkt angewendet werden und im Rahmen der postmodernen und postkolonialen Hinterfragung von Autorenschaft und Realitätsstandpunkten eine neue Renaissance erfuhren. Diesbezüglich ist an der Arbeitsweise Flahertys festzustellen, dass er, wenn auch indirekt, einen konstruktivistischen Standpunkt von Realität und deren Repräsentation in seine Filme einführte. Flaherty konstruierte oder rekonstruierte Realität für die Kamera, aber unter Einbeziehung der Kritik und Mitarbeit derer, die er dokumentierte. Zur Kritik an der Arbeitsweise Flahertys ist noch anzumerken, dass

sie meist aus deskriptiver und später aus puristisch–phänomenologischer Perspektive inspiriert ist (vgl. Hohenberger 1988: 116) - die Perspektive die im (ethnografischen) Dokumentarfilm lange Zeit die tonangebende Richtung war und im Widerstreit mit konstruktivistischen Positionen sowohl die Diskurse der dokumentarischen Filmtheorie des zwanzigsten Jahrhunderts, als auch die Diskurse in der Ethnografie für längere Zeit dominierte. Außer Streit steht jedoch, dass Flaherty mit seiner von den Inuit autorisierten Sichtweise das Bild des *fremden Wilden*, das in der *zivilisierten Welt* kursierte, nachhaltig beeinflusste und mitgestaltete. Nanook und seine Inuitfamilie wechselten aus der Position der anonymen-gefährlich unkultivierten Wilden in ein Bild des sympathetisch Vertrauten. Als Nanook zwei Jahre nach Erscheinen des Filmes *Nanook the Eskimo* 1924 starb, ging diese Nachricht durch die Weltpresse. Nanook war Teil der öffentlichen Gesellschaft geworden und dadurch auch Subjekt der öffentlichen Anteilnahme.

[...] When Nanook died of starvation two years later, the news of his death came out in the Press all over the world - even as far away as China (URL: 6).

3.4 Der teilhabende Dokumentarfilm Jean Rouchs

Jean Rouch ist wahrscheinlich der bekannteste ethnografische Filmemacher. Jean Rouchs wirken auf die Theorie des ethnografischen Filmes, sowie seine Praxis als Filmemacher an der Grenze von Ethnografie, Kunst und Wahrnehmungstheorie sind nicht zu unterschätzen und haben bis zum heutigen Tag starken Einfluss, sowohl auf den (post)modernen ethnografischen Dokumentarfilm, als auch auf das Schaffen von Filmemachern wie Chris Marker und Jean Luc Godard. Jean Rouch ist weithin als Gründer und Vertreter einer Filmschule bekannt, welche als *cinema direct* in die Filmgeschichte ihren Eingang gefunden hat und gerne wegen ihrer namentlichen Ähnlichkeit mit dem amerikanischen *direct cinema* verwechselt wird. Auf Jean Rouch soll in den nächsten Seiten näher eingegangen werden, weil er seit Beginn seines Schaffens als Filmemacher einen experimentellen, und teilhabenden Ansatz in seinen Filmen verfolgte und dieser Ansatz gemeinsam mit dem Ansatz Robert Flahertys als sinnstiftendes Vorbild für viele Dokumentarfilmer funktionierte. Sowohl Flahertys Schaffen und Jean Rouchs Werk stellen für die Konzeption der Dokumentation *Fronteira Brasil*, welcher der zweite Abschnitt dieser Arbeit gewidmet

ist, wichtige Einflüsse, sowie unverzichtbare theoretische und praktische Grundlagen dar. Aus diesem Grund gilt Flaherty und vermehrt Jean Rouch das Hauptaugenmerk des theoretischen Abschnitts dieser Arbeit.

Zum Verständnis von Rouchs Filmarbeit bleibt wichtig, daß für ihn Objektivität in den Humanwissenschaften nicht über einen quantitativen Abzug von Subjektivität im Forschungsprozeß herstellbar ist. Jeder Forscher beeinflusst, was er untersucht, egal ob er nur zusieht, fragt oder sich einmischt. Daher ist die einzige Lösung gerade die Begegnung fruchtbar werden zu lassen, und gemeinsam die Ethnologie zu teilen. Erst als geteilte, d.h. als endloser Dialog zwischen dem Eigenen und dem Fremden wird die Ethnologie zur Wissenschaft der Zukunft (Hohenberger 1988: 247).

Jean Rouch wurde am 31.05. 1917 in Paris geboren und war ursprünglich ausgebildeter Bauingenieur. 1941 ging Rouch nach Niger in Afrika, um am Straßenbau im Dienst der französischen Kolonialverwaltung zu arbeiten, später studierte er am *Musee de l' Homme* bei Marcel Mauss und Paul Rivet (vgl. Rund1998: 14). Ab 1946 filmte Jean Rouch bei ethnografischen Feldforschungen, ermutigt durch seinen Lehrer Marcel Griaule, mit einer 16mm Kamera. Die meisten von Rouchs filmischen Arbeiten entstanden bei den Songhay im heutigen Staat Niger und bei den Dogon im heutigen Mali (vgl. Hohenberger 1988: 232). Jean Rouchs Werk, das ca. 120 Filme umfasst, lässt sich nach Hohenberger in drei Gruppen einteilen: Die größte Gruppe sind die Songhay-Filme, die sich überwiegend mit Initiations-, Beschneidungs und Totenritualen beschäftigen. Der bekannteste unter ihnen ist *Babatou ou les trois conseils* (1976) (vgl. Hohenberger 1988: 233 ff.) Die zweitgrößte Gruppe befasst sich mit den Dogon in Mali, bei denen Rouch auch seinen ersten Film *Cimetiere dans la falaise* (1951) filmte.

Die dritte Gruppe von Filmen beschäftigt sich mit dem Aspekt der Kulturbegegnung. Die bekanntesten Filme dieser Gruppe sind *Les Maitres Fous* 1955, *Moi un Noir* 1958, *La Pyramide Humaine* 1959-60, *Chronique d'un ete* 1960 und *Petit à Petit* 1971 (vgl. Hohenberger 1988: 234 ff.) In diesen Filmen wird vor allem das Aufeinandertreffen verschiedener afrikanischer Kulturen, oft im afrikanischen urbanen Raum, thematisiert und die Auseinandersetzung mit der weißen Kultur. Die meisten der von einem breiten Publikum rezipierten Filme Jean Rouchs entstammen

dieser dritten Gruppe. Ein herausragendes Beispiel und der wahrscheinlich umstrittenste Film aus Rouchs gesamtem Werk ist *Les Maitres Fous* (1955). *Les Maitres Fous* beschreibt das alljährlich stattfindende Ritual von in Ghana arbeitenden Wanderarbeitern – Mitgliedern des hauka-Kultes - die sich als Straßenarbeiter verdingen und während eines Besessenheitsrituales in die Rollen und Verkleidungen ihrer kolonialen Unterdrücker schlüpfen, einen Hund schlachten und verspeisen und am Ende des Filmes wieder friedlich ihrer Straßenarbeit nachgehen. Der Film wurde zeitweise in einigen Ländern verboten und galt als kolonialistisch, Stereotype festschreibend und ethnozentrisch. Marcel Griaule soll Rouch nach der Premiere des Filmes geraten haben, den Film zu vernichten. Doch wurden der Film und sein Inhalt in seiner Rollenumkehrung - Unterdrückte spielen Unterdrücker, oder Kolonisierte spielen Kolonisatoren - in seiner provokanten Sprengkraft auch von vielen Intellektuellen als wichtiges ambivalentes und antikolonialistisches Werk anerkannt. Dies zeigt sich zum Beispiel am großen Einfluss bei der Konzeption des Stücks *Les Negres* von Jean Genet (vgl. Rund 1998: 15). Mit der Veröffentlichung von *Les Maitres Fous* bekannte sich Rouch zu einer *teilhabenden* oder *geteilten* Filmarbeit. Wichtig waren für Rouch in diesem Zusammenhang die beiden Filme Flahertys - *Nanook the Eskimo* und *Manoa*, welche Rouch in Anwesenheit Flahertys 1938 im Filmtheater des Musee de l'Homme sah (vgl. Stoller1992: 26) und welche einen weitreichenden Eindruck auf Jean Rouchs Werk zeitigen sollten (vgl. Rouch 2003: 31). Teilhabendes Filmen beinhaltete für Rouch wichtige stilistische und moralische Implikationen:

„Grundsätzlich heißt das: nie mit versteckter Kamera drehen, nie Bilder stehlen, sondern den anderen immer in Kenntnis des Vorganges setzen, mit allem was dazugehört. Und eben auch, daß Menschen, die ich gefilmt habe, später diese Filme zu sehen bekommen ...“ (Rouch 1978 zit. nach Friedrich 1985: 23).

Geteilte Ethnologie heißt also im besten Fall den Produktionsprozeß eines Films (im gewissen Grad nämlich das Drehen) zu teilen (Gleichheit vor und hinter der Kamera) und das Ergebnis gemeinsam zu betrachten Hohenberger (1988: 248).

Mit seinem wohl bekanntesten Film *Les Maitres Fous* verließ Rouch damit auch endgültig die deskriptive Aufzeichnungsmethode und eröffnete damit ein neues Feld des ethnografischen Dokumentarfilmes, die *teilhabende* Filmarbeit (vgl.

Friedrich 1985: 23), er etablierte damit den Dokumentarfilm als kommunikativen Akt (vgl. Kiener 1999: 71).

Macht ein Anthropologe eine schriftliche Arbeit, so haben die Leute keinen Zugang dazu. Das Kino ermöglicht es, ihnen diese Arbeit zugänglich zu machen. ‚Feedback‘ heißt den Leuten den Film nicht einfach nur zu zeigen, den man über sie gemacht hat, sondern zu zeigen, welchen Blick wir auf sie haben. Von diesem Moment an ist ein Dialog möglich [...]. Aber nur wenige Anthropologen sind sich dessen bewußt, vielleicht weil sie Angst davor haben (Rouch 1983, zit. nach Friedrich 1985: 11).

Rouch arbeitete mit kollaborativen Elementen, es ging ihm wie Flaherty darum, gemeinsam mit seinen AkteurInnen Filme zu machen und, weiterführender als bei Flaherty, mit diesen Filmen Feedbackdiskurse auf gleicher Augenhöhe auszulösen. Nicht *über* die Gefilmten sondern *mit den Gefilmten gemeinsam* sollte Ethnografie betrieben werden, im Sinne einer *shared anthropology*, die reflexive, kollaborative und partizipatorische Aspekte vereint. Hierbei verließ Rouch die gängigen objektivierenden Macharten des wissenschaftlichen Dokumentarfilmes, der an sichtbaren gesamtgesellschaftlichen Wahrheiten interessiert war, zugunsten unsichtbarer, sich dem deskriptiven wissenschaftlichen Film entziehenden, Wahrheiten. Sein Ziel war es die Standpunkte individueller Personen widerzuspiegeln, durch die wiederum unter der Oberfläche verborgene umfassendere gesellschaftlicher Zustände zugänglich gemacht werden können (vgl. Hohenberger 1988: 252).

Ich betrachte die Humanwissenschaften als poetische Wissenschaften, in denen es keine Objektivität gibt und den Film betrachte ich als nicht objektiv und das *cinema verite* als ein Kino der Lügen, das davon abhängt, wie man sich selbst belügt. Wenn man ein guter Geschichtenerzähler ist, dann ist die Lüge wahrer als die Realität und wenn man ein schlechter Geschichtenerzähler ist, dann ist die Wahrheit schlechter als eine halbe Lüge (Rouch 1971, zit. nach Levin: 131).

Nach dieser ausführlichen Betrachtung der teilhabenden oder geteilten Herangehensweise Jean Rouchs soll auf Rouchs maßgebliche Konzeptionen eingegangen werden, welche für ein umfassendes Verständnis seines teilhabenden

Ansatzes von Interesse erscheinen, aber zum Teil weit darüber hinaus führen. Hierfür wird auf eine Einteilung Eva Hohenbergers zurückgegriffen.

3.4.1 Die Idee von der Ethnologie

Nach Hohenberger vertritt Jean Rouch innerhalb der Ethnologie die Position, den Standpunkt und die Realität der Menschen der beforschten Kultur zu verstehen und danach zu fragen, wie die Menschen dieser Kultur die Welt sehen, ohne in einen westlichen Szientismus und Rationalismus zu verfallen.

Man will um jeden Preis die Realität in eine bestimmte Anzahl von Schubladen stecken. [...] Man darf aber nicht aus den Augen verlieren, daß man menschliche Wesen untersucht, bei denen es so viele Unbekannte gibt, die man nicht in Schubladen stecken kann (Rouch 1971: 94f, zit. nach Hohenberger 1988: 247).

Die Ethnologie hat für Rouch die Aufgabe, die Differenzen des Gelebten wie auch des Gedachten gleichwertig zur Geltung zu bringen und die Vorherrschaft des westlichen Rationalismus in Frage zu stellen (Hohenberger 1988: 246).

3.4.2 Die Idee von der Verwandlung der Ethnologie durch den Film

Der Film als Medium dient bei Rouch dem dialogischen Austausch vor Ort, dadurch muss sich der Anthropologe/die Anthropologin der Kritik der Dargestellten vor Ort Aussetzen. Damit ist der Film nicht das Ziel sondern ein Mittel ethnografischer Forschung und Diskursivität, welche über Feedbackdiskurse von Forschern und Beforschten ausgetragen wird.

Für Rouch liegt die Lösung nun darin, sich eines Mediums zu bedienen, das sofort verstanden werden kann und dem anderen zeigt ‚wie ich ihn sehe‘ (Hohenberger 1988: 248).

3.4.3 Die Idee von der Provokation der Wahrheit

Bei Jean Rouch befindet sich das, was er als Wahrheit versteht, nicht an der Oberfläche sondern im Verborgenen (vgl. Hohenberger 1988: 252ff.). Die Präsenz der Kamera wirkt auf die Gefilmten wie ein psychoanalytischer Auslöser, der die Leute durch gezielte und wohldosierte Provokation veranlasst Dinge zu tun, die sie normalerweise nicht tun. Über zwei Phasen, die die Personen durchlaufen (Selbstbewusstheit, Nachdenklichkeit), kommt es letztendlich zur finalen Phase, der unbewussten Enthüllung der Persönlichkeit und zur Entstehung der Ereignisse und Zustände, die Rouch als Wahrheit bezeichnet, eine Wahrheit, die auf der Aufrichtigkeit des Autors beruht.

Vertrauen in die Evidenz zu haben, dem Zuschauer zu sagen, das ist es, was ich gesehen habe. Ich habe es nicht gefälscht, so war es.[...] Ich habe das, was geschehen ist, mit meinem subjektiven Auge gesehen und so hat es, glaube ich, stattgefunden (Rouch 1971: 135, zit. nach Hohenberger 1988: 254).

3.4.4 Die Idee von der Verwandlung der Person des Filmemachers

Rouch nennt diesen Zustand Cinetrance. Diese setzt nach Rouchs Vorstellung und Erfahrung die Einheit von Filmemacher und Gerät voraus. Rouch bezog sich mit diesem Begriff auf eine Verwandlung des Filmemachers, in der er sich vom Gewicht ethnologischer und filmischer Theorien freimachen und die *Barbarei des Erfinders* wiedererlangen konnte. Hohenberger vergleicht diesen Zustand mit der *écriture automatique* der Surrealisten, denen Rouch einige Zeit nahe stand, oder mit den Besessenheitsritualen der Songhay (vgl. Hohenberger 1988: 254ff.). Ziel dieser Trance war eine von Theorie und Wissen unbeschwerte Verbindung von Filmemacher und Maschine, die zu einem einzigen Organismus verschmelzen und von ihrem Gegenüber auch so wahr genommen werden, womit der Apparat zwischen Filmenden und gefilmten in den Hintergrund tritt und einen unmittelbaren distanzbefreiten Austausch ermöglicht.

3.4.5 Zusammenfassung

Rouch eröffnet in seinem Schaffen, in seinem kreativen Spiel, in seinen teils bizarren und provokanten, teilweise schockierenden Geschichten den Zugang zu individuellen Vorstellungswelten und ermöglicht durch Kunstgriffe Verbindungen zwischen Realismus und Surrealismus und dadurch zwischen Publikum, Filmemacher und Dokumentierten (vgl. Kiener 1999: 73). Oder in den Worten Paul Stollers formuliert:

Rouch`s ethnography is like the talk of a Songhay elder: it carries us off in many directions simultaneously, but in the end it straightens itself out into a wholesale critique of classical humanism, academic imperialism, and intellectualism - all of which fragment rather than reintegrate the experience of social life (Stoller 1992: 201).

Die Erfahrung des individuellen sozialen (Er)-Lebens und deren Reintegration, die individuelle Situiertheit der Menschen und ihre Deutung des Lebens, das Verständnis und die Akzeptanz des Individuums und seiner/ihrer gleichwertigen, kulturell divergenten Deutung von Realität, das sind die großen Verdienste von Jean Rouch. Heutzutage würde man diesen Zugang am ehesten unter dem Begriff *postmodern* subsumieren, nur gab es in der Zeit, in der Rouch mit diesem Ansatz zu arbeiten begann, noch keine Postmoderne und 40 Jahre später kam keiner der maßgeblichen TheoretikerInnen auf die Idee, Rouch als solchen zu bezeichnen, erst in letzter Zeit gibt es vereinzelte Stimmen, wie Paul Stoller und Jay Ruby (vgl. Ruby 2000: 13), die Jean Rouch und das Prädikat „postmodern“ in Verbindung bringen.

Rouch`s films of the 1950s and 1960s embodied themes of ethnographic post-modernity articulated in the well-known works of recent years. His ideas on participatory anthropology are, like poetic truths, embodied in his ethnographic practice, within and between the frames of his films, in his notion of cine-trance. For this reason Rouch`s philosophic contributions have heretofore been underappreciated or ignored (Stoller 1992: 173).

Im Gegensatz zu so vielen seiner postmodernen Nachfolger verharrt Rouch aber nicht in reinen theoretischen Intellektualismen. Rouch nimmt teil und lässt teilhaben, nicht nur in der Theorie oder im Text, sondern in der filmischen und

anthropologischen Praxis und an der Auswertung und Diskussion und Interpretation seiner individuellen, subjektiven Sichtweise. Jean Rouch konfrontiert sich und sein Schaffen mit dem Dilemma divergierender Realitäten, er zeigt sie nicht nur auf. Divergierende gleichberechtigte, individuelle Realitäten, sind die Grundannahme seines Schaffens aber nicht die Conclusio - das ist möglicherweise einer der Unterschiede zur postmodernen Interpretationskritik. Jean Rouch führt seine filmische subjektive Interpretation zurück zu denen, die er porträtiert und stellt damit seine eigene deutende Wahrnehmung zur Disposition. Trance, Psychoanalyse, narratives Kino, phänomenologische Theorie, surrealistische Praktiken, die Erzählkunst des Griault, der Respekt für das Individuum, die Besessenheitsrituale der Songhay und der Mut zur Preisgabe der eigenen Erfahrung und des eigenen Standpunktes, das sind einige der Zutaten des Rouch'schen Filmes. Aber woraus setzt sich Poesie zusammen? Nicht jeder Text ist relativ und somit Dichtung, wie viele der postmodernen Theoretiker meinen, sondern zutreffende Poesie wird, meiner Meinung, nach als *objektiv* verstanden. Diese *poetische Objektivität* ergibt sich aus der geteilten Identifikation der Beschreibenden, Beschriebenen und Betrachtenden mit dem Werk und nicht aus einer wissenschaftlich messbaren Kategorie. Das ist meiner Meinung nach der Standpunkt Jean Rouchs und darin liegt seine Kraft für den ethnografischen Dokumentarfilm, für die Kulturanthropologie und für die anderen Künste.

Insofern scheint Jean Rouchs Werk noch längere Zeit für die Theorie und Praxis des ethnografischen Dokumentarfilms von Wert und Aktualität, wie ein Zitat von Martha Cecilia Dietrich, zurzeit Master Student am Grenada Center for Visual Anthropology, veranschaulicht.

However, I hold that ethnography in post modern terms should be as (self-) reflexive as polyphonic. It is not about translating, but rather a try to understand the self / other relation through a conscious involvement and collaboration, which may prove Rouch's foresight of a 'shared anthropology' (Dietrich 2009: 16).

Wie aus diesem Zitat erfassbar, ist die Idee einer geteilten oder teilhabenden Anthropologie und Ethnografie in den Diskursen der Studentinnen und Studenten der visuellen Anthropology anscheinend eine sehr aktuelle Sache. Wie ist es aber möglich, so wohlklingende Begriffe wie collaboration/Zusammenarbeit, Polyphonie/

Mehrstimmigkeit und shared/geteilte bzw. teilhabende Anthropologie oder Ethnografie in die Praxis einfließen zu lassen? Wie lassen sich emanzipatorische, demokratische, reflexive, multiinterpretative und multidiskursive Standpunkte in einen kommerziellen Fernsehfilm überführen? Diesen Fragen werden die nächsten beiden Kapitel nachgehen. Hat sich der erste Teil dieser Diplomarbeit ausführlich den historischen Ursprüngen und einigen ausgesuchten Vertretern des ethnografischen Filmes gewidmet und weiters für die Definition gewisser Aspekte und Begriffe gesorgt, wird der Schwerpunkt des zweiten und dritten Teils verstärkt der Praxis gewidmet sein. Dies soll dadurch erreicht werden, dass an Hand der von Nikolaus Braunshör und mir geplanten und gefilmten TV-Dokumentation *Fronteira Brasil* dargestellt und analysiert wird, welche theoretischen und praktischen Überlegungen in der Vorbereitung und Ausführung dieser Dokumentation ausschlaggebend waren. Ein weiterer Punkt soll sich mit der Frage auseinandersetzen, inwieweit für dieses Vorhaben polyphone, teilhabende und kollaborative und bis zu einem gewissen Anteil auch beobachtende Aspekte aus der Praxis und Theorie des ethnografischen Dokumentarfilmes hilfreich waren, und ob es möglich war, diese theoretischen Ausgangsideen in das, nach kommerziellen Erwägungen finanzierte, TV-Produkt *Fronteira Brasil* einfließen zu lassen. Vorab und als Überführung vom ersten Teil dieser Arbeit zum dritten Teil wird sich das Kapitel **Der ethnografische Film und das Fernsehen** mit dem schwierigen Verhältnis ethnografischer Film vs. TV-Broadcasting befassen.

4 Der ethnografische Film und das Fernsehen

Studiert man zum Zweck der Recherche die durchaus überschaubare Menge der aussagekräftigen neueren Literatur zum Verhältnis visuelle Anthropologie versus TV, fällt auf, dass bei den meisten Beiträgen die Begriffe *visual anthropology*, *observational cinema*, *TV*, *disappearing world* und *Granada Centre for Visual Anthropology* gebündelt vorkommen. Das modifizierte *observational cinema* oder *participatory cinema*, als dessen bekanntester Vertreter und Reformator Douglas Mac Dougall genannt werden soll, ist meines Erachtens, nach wie vor die vorherrschende Stilrichtung in großen Teilen der ethnografischen Filmproduktionen. Am Granada Centre for Visual Anthropology wird die Schule des *observational cinema* in Form des modifizierten *participatory cinema* forciert. Die Disappearing World Serien, die eine Zusammenarbeit zwischen Anthropologinnen und dem in Granada und Manchester domizilierten TV-Sender ITV darstellen, atmen partiell den Geist des *observational cinema* und sind eines der raren gelungenen Beispiele der Zusammenarbeit von akademischer, visueller Anthropologie und einem TV-Sender. Weiters gibt es bis auf die Gründung des *Granada Centre for Visual Anthropology* zurückreichende Verbindungen zwischen dem Sender ITV und dem *Granada Centre for Visual Anthropology* in Manchester. Aus diesem Grund soll vor allem dem *observational cinema* als wichtiger historischer und zeitgenössischer anthropologischer Filmtechnik nähere Aufmerksamkeit zukommen.

Da das gegenwärtige Verhältnis, und das damit verbundene publizierte Problempotential, von ethnografischem Film und TV weitgehend gleichzusetzen ist mit dem Verhältnis der VertreterInnen des *observational cinemas* (und der ExponentInnen des *Granada Centre for Visual Anthropology*) zum Fernsehen, soll auf das Verhältnis TV–Broadcasting versus *observational cinema/participatory cinema* näher eingegangen werden.

4.1 Das *observational cinema*

Observational cinema is based on the fundamental premise that films should arise out of the film maker's intimate, sensitive and sympathetic relationship with his/her subjects – with the filmmaker watching 'as much as possible' from the in-

side, rather than operating in an aloof and detached manner. This sensitivity is reflected in the fact that the mandate for the film comes from the subjects. The film-maker does not impose direction, but instead allows the space for the film to be heavily shaped by its protagonists. Rather than constructing the film around preconceptions and what is already known, the film-maker approaches film-making as a process of discovery (Moggan 2005: 31).

Das *observational cinema*, das in seinen Wurzeln ein Verwandter des *direct cinemas* und in seinen unterschiedlichen Spielformen eher einem phänomenologischen Zugang des Erkennens verschrieben ist, wurde bis zu seiner derzeitigen Form über Jahrzehnte durch Douglas Mac Dougall theoretisch und praktisch adaptiert und zu einem der fixen, ethisch und wahrnehmungstheoretisch vertretbaren Werkzeuge des ethnografischen Filmes gemacht. Das *observational cinema*, in seiner aktuellen Form auch als *participatory cinema* bekannt, verschreibt sich einem langsamen, gemeinsam geteilten Entdeckungsprozess von Realität durch die gefilmten AkteurInnen und die filmenden EthnografInnen - ein Prozess, der zeitintensiv ist und in dessen Mittelpunkt den BetrachterInnen wie den AkteurInnen möglichst viel Raum für Aktion und Interpretation gestattet werden soll. Im Fokus der Vermittlung durch die FilmemacherIn steht die Erfahrung von Inhalten und weniger die explizite Kommunikation von Information.

In observational film emphasis is placed on following action in the context of people's everyday lives. This approach is cinematic – words are not necessarily privileged over images and informal conversation between film-maker and subject takes the place of interviews. In this way the audience is given a great deal of space to form their own conclusions on what they are viewing. They are shown something rather than told something and the evocation of experience takes precedence over the communication of information (Moggan 2005: 32).

Ein weiterer bezeichnender Aspekt des *observational cinema* ist eine explizit ethische, von Respekt und dem Wunsch nach gegenseitigem gleichberechtigtem Austausch gezeichnete Position, die das Verhältnis von FilmemacherIn und AkteurInnen prägt.

This approach is underpinned by a strong ethical stance of respect for the film subjects and reciprocal exchange between film-maker and subject. The kind of relationship on which observational cinema is based takes time to build (Moggan 2005: 32).

Ein Verhältnis, das es zu etablieren gilt und für welches neben grundsätzlichen Respekt und Fairness auch der Aufbau von gegenseitigem Vertrauen gehört. Ein Gegenseitiges vertrautes Einschätzen der Handlungen und Deutungen von Ethnografinnen und AkteurInnen macht es den ethnografischen FilmemacherInnen der *participatory/observational* Schule möglich eine Form von Grundkonsens mit ihren AkteurInnen zu etablieren. Über Filmaufnahmen von signifikanten Handlungen und Interaktionen der AkteurInnen eine beobachtbare, gemeinsam gefundene und autorisierte Form von filmisch repräsentierter Realität zu finden, ist das Ziel des *beobachtenden/teilnehmenden* ethnografischen Filmes.

Observational cinema assumes that possibility that film-maker and subject exist in shared physical and imaginative space, one that encompasses but is not necessarily synonymous with the events that are filmed. In such a context, the withholding and giving of permission is an ongoing two-way process. The telling of a coherent story depends on filming significant moments at the point of their emergence from the 'intersubjective' space between film-maker and subject (Grimshaw and Ravetz 2005: 07).

4.1.1 Vergleich von *participatory* vs. *shared cinema*

Dieser Abschnitt wird einer Klarstellung gewidmet sein, welche sich mit der Frage befasst, was *shared cinema*, sowie *observational*, beziehungsweise *participatory cinema* verbindet und trennt. Die Klärung dieser Frage ist an dieser Stelle deswegen von Nöten, weil sowohl *shared* als auch *participatory cinema* gemeinsam einen starken Einfluss auf die ethnografischen Disappearing World–Serien des britischen Senders ITV hatten, welche auf den kommenden Seiten besprochen werden. Dafür sollte vorab das Verhältnis von *observational/participatory cinema* und *shared cinema* ausreichend geklärt sein: *Teilnehmendes* oder *participatory cinema*, welches historisch aus dem *observational cinema* hervorgegangen ist, und *shared cinema*

d.h. *geteiltes oder teilhabendes* Kino, führen nicht selten durch ihre ähnliche Benennung zu Missverständnissen. Das *shared cinema* ist begrifflich annähernd deckungsgleich mit der geläufigeren Benennung *cinema direct*, aber nicht zu verwechseln mit der Benennung *direct cinema*, welche wiederum ein Verwandtschaftsverhältnis zum *observational cinema* hat. Wichtig ist, dass das *participatory/observational* und *direct cinema* eine phänomenologische Grundeinstellung verfolgen und das *shared cinema/cinema direct* keinen explizit phänomenologischen Zugang verfolgt. Wie im Abschnitt **Der narrative, teilhabende Dokumentarfilm Jean Rouchs** beschrieben, ist der Einfluss von Robert Flaherty bei Jean Rouch stark ausgeprägt und erstreckt sich auf ethische (kollaborative) Aspekte wie Feedback und Einbindung der AkteurInnen auf allen Ebenen des Entstehungsprozesses, sowie auf konstruktivistische und inszenatorische Ansätze in der Umsetzung des Filmes *les metres fous*. Auch das von Douglas Mac Dougall modifizierte und in *participatory cinema* umgetaufte *observational cinema*, hat sich durch Implementierung ethisch kollaborativer Aspekte aus dem Werk Flahertys begrifflich sehr stark, inhaltlich aber nur bedingt, dem *shared cinema* von Jean Rouch angenähert (vgl. Grimshaw 2005: 20). Beide Stilrichtungen verbindet auf jeden Fall das Engagement und der Wunsch des teilens, in unterschiedlicher Gewichtung und Ausprägung, mit den AkteurInnen der Filme. Aus diesem Grund, werden die beiden Schulen so unterschiedlich sie auch sind an ihrer Übereinstimmung des teilens zusammengefasst und zeitweise in dieser Arbeit als *teilend* subsummiert.

Wie auf den ersten Blick ersichtlich, gibt es in den Programmen des *participatory cinema*, vertreten durch Douglas Mac Dougall und des *shared cinema* eines Jean Rouch auf inhaltlicher Ebene viele ethische und Wahrnehmungs- sowie Repräsentationstheoretische Überschneidungspunkte - jedoch nur auf den ersten Blick. Obwohl in der ethischen Position einer Begegnung auf gleicher Augenhöhe und in dem Wunsch nach reflexiver und aktiver Kooperation und Kollaboration von AkteurInnen und Filmemachern eine fast idente Position festgestellt werden kann, in Wahl und Form der Erklärungs- und Beschreibungsmodelle gibt es zwischen *shared* und *participatory cinema* fundamentale Unterschiede.

The Mac Dougalls shared with Rouch a commitment to embodied technology [...] and to the development of close relationships with subjects through a long-term

immersion in field work situations. The resulting films, however, could not be more different. [...] The contrast reflects fundamentally different conceptions of anthropological cinema. One grows out of an interest in the imaginative as a transformative agent in social life, while the other is rooted in a phenomenologically oriented exploration of lived experience (Grimshaw 2005: 21).

Einer der wichtigsten Vorbilder und die integrale Persönlichkeit für die Schöpfer des *shared* und des *participatory cinemas*, war Robert Flaherty. Der Mann, der die empathische, kollaborative und geteilte Arbeitsweise im ethnografischen Dokumentarfilm als erstes thematisierte, der Mann, der weithin als der erste ethnografische Filmemacher bekannt ist, war auch der Mensch, der die wichtigsten Vertreter des neueren ethnografischen Filmes maßgeblich beeinflusste. Flaherty kommt dadurch indirekt ein nicht unerheblicher Einfluss auf die Konzeption einer der wichtigsten neueren ethnografischen TV-Dokuserien zu, der *Disappearing World*-Reihe des Senders ITV.

Rouch and the Mac Dougalls, however, claimed Flaherty as their totemic ancestor for his commitment to empathic connection as the principle of anthropological film. In important ways, *Disappearing World*, the television series in which the Granada Centre's origins are to be found, attempted to fuse these different impulses, explanation and empathy, at the same time as its film-makers struggled to work within the conventions of television programme-making (Grimshaw 2005: 21).

4.1.2 Die *Disappearing World*-Serien des Senders ITV

The origin story of *Disappearing World* is a tale of the union between the vision of Brian Moser, series editor from 1970 to 1971, and the support of Sir Denis Forman, Chairman of Granada Television. Forman had been inspired early on by the films of Robert Flaherty and Jean Rouch (Ginsburg 1995: 377).

Aufbauend auf die von Flahertys Werk beeinflussten, ethnografischen Stile von Jean Rouch und Douglas Mac Dougalls, kam es ab dem Jahr 1970 zur Zusammenarbeit zwischen dem Vorsitzenden des TV-Senders Granada Television, Sir Denis Forman

und dem Anthropologen Brian Moser (vgl. Ginsburg 1995: 377), deren Ziel es war, speziell die Bereiche Modernisierung und Kulturwandel bei den indigenen Bewohnern des südamerikanischen Kontinents zu thematisieren (vgl. Grimshaw 2005: 19ff.). Theoretisch und praktisch sollte eine Fusion gewisser Aspekte des *observational cinemas* unter besonders ausgeprägter Beeinflussung durch die Arbeit Douglas Mac Dougalls und des *participatory cinema*, wie spezielles Augenmerk auf empathischen Umgang und erklärende Information, ein ganz neues Format und eine ganz neue Begegnung zwischen AkteurInnen, Ethnografinnen, TV-Sendern und Publikum ermöglichen.

The influence of the Mac Dougalls' work – their unprivileged camera style and their reliance on native subjects to explain themselves through conversations – is apparent in the number of productions which minimize formal narration as an explanatory vehicle in favor of conversation with and among natives (Ginsburg 1995: 379).

While Moser's bent was toward social documentary, the series was to be distinctly anthropological in the Malinowskian tradition of showing the non-Western world from the native's point of view (Ginsburg 1995: 377).

Weitere Attribute, die die Dokumentarfilme der *Disappearing World*-Serien auszeichnen, sind ein entspannter Kamerastil, ein flüssiger Schnitt und ein Kommentar in der ersten Person, welcher sowohl eine größere Nähe zu den Dokumentierten als auch die Subjektivität und Situiertheit der Kommentierenden unterstreicht (vgl. Moggan 2005: 21ff.) Die *Disappearing World*-Serie und deren zugrunde liegende, bis dato beispiellose, Zusammenarbeit von Anthropologen, waren beim Publikum äußerst erfolgreich. Im Jahr 1974 gewann die Serie sogar den prestigeträchtigen Preis der *British Academy of Film and Television Arts*. Im Jahr 1978 wurde *Disappearing World* von den britischen SeherInnen zur besten Serie des Jahres gekürt. Mit kurzen Unterbrechungen war die *Disappearing World*-Serie bis 1986 ein fixer und sehr erfolgreicher Programmpunkt des Senders ITV und führte indirekt auch zur Gründung des *Granada Centre for Visual Anthropology*, einem der weltweit wichtigsten Institute für die Zusammenführung und Lehre von visuell anthropologischen Techniken, mit einem historisch gewachsenen Schwerpunkt, welcher sich mit dem Verhältnis ethnografischer Film und TV auseinandersetzt.

4.1.3 Das Granada Centre for Visual Anthropology

The Granada Centre for Visual Anthropology exists within the University of Manchester; and yet it does not strictly inhabit an academic context. Though its origins lie in television and its students are undoubtedly influenced by a broader media context [...] (Moggan 2005: 31).

*Im Granada Centre for Visual Anthropology an der Universität Manchester steht neben anderen Techniken des ethnografischen Films nach wie vor die Schule des *participatory cinemas* im Vordergrund (vgl. Moggan 2005: 31). Das Granada Centre for Visual Anthropology ist eine Institution, die sich in den letzten Jahrzehnten sehr verdient gemacht hat um den ethnografischen Film und um die Zusammenarbeit und Ausbildung junger Ethnografinnen, deren spezieller Fokus auf einer mögliche Zusammenarbeit mit TV-Sendern liegt. Den StudentInnen wird dort nicht nur, aber vermehrt und mit Vorliebe, die Technik des *participatory cinema*, welches aus dem *observational cinema* hervorgegangen ist (vgl. Hohenberger 1988: 156), nahegebracht - eine Technik, die viel dazu beigetragen hat, überhaupt eine Zusammenarbeit von TV und Anthropologie zu ermöglichen, aber gleichzeitig, wie ich meine, eine gewisse Standardisierung geschaffen hat, wie und unter welchen Umständen es für visuelle AnthropologInnen möglich oder unmöglich ist, für und mit dem Fernsehen zu arbeiten. Dem problematischen Verhältnis TV/Fernsehen und diesen zu hinterfragenden Standardisierungen sind die nächsten Seiten dieser Arbeit gewidmet.*

4.2 Probleme TV / visuelle Anthropologie

Das traditionelle Verhältnis zwischen AnthropologInnen und DokumentaristInnen ist, wie es scheint, ein von krassen Gegensätzen geprägtes und bis auf Ausnahmen eher von Geringschätzung gezeichnetes.

The anthropologist's ignorance of film technique is paralleled by the documentarians ignorance of anthropology considered usually by him a purely academic and inaccessible discipline (Balicki 1988: 38).

On the whole anthropologists are sceptical as to the *anthropological* value of working with visual media, while film-makers are dubious about the *filmic* value of anthropological documentary (Grimshaw 2005: 17).

Diesem Verhältnis nahezu gleichzusetzen ist das Verhältnis zwischen TV und EthnografInnen, sind doch die Beweggründe von TV-Sendern und von visuellen AnthropologInnen im Regelfall sehr unterschiedlich gewichtet. Im Vordergrund für einen kommerziellen Broadcastingbetrieb steht die Quote als ein prozentuell messbarer Wert für Erfolg, der für den Sender wiederum als Aushängeschild für die Akquirierung von Werbesendungen und damit zur Erwirtschaftung von Kapital führt. Für EthnografInnen wiederum steht, je nach wissenschaftlicher Schule, entweder der reine Erkenntnisgewinn oder der Diskurs im Mittelpunkt. Falls es sich um eine Zusammenarbeit mit einem TV-Sender handelt, wird für den/die EthnografIn wahrscheinlich der Wunsch, das Massenmedium Fernsehen zum Zweck der Information einer breiteren Öffentlichkeit zu nutzen, an erster Stelle stehen.

Anthropology has always had a complex relationship with broadcast media. While anthropological knowledge, approaches and expertise have frequently been used in the production of television documentaries, many anthropologists have sought to use television as a way to engage a wider audience with their work (Robertson 2005: 42).

Dieses Engagement kann unterschiedliche Gründe haben, wie zum Beispiel die Beseitigung medialer Legenden und Verzerrungen von fremden oder fernen Kulturen, oder aber auch die Instrumentalisierung des Fernsehens für die empathische Reflexion von kulturellen Unterschieden oder Gemeinsamkeiten jeglicher Art. In den letzten Jahren sind die klassischen ethnografisch inspirierten Dokumentationen, welche sich mit der Vorstellung der Kultur „*der letzten wie noch vor 10.000 Jahren lebenden von der westlichen Zivilisation unberührten Kulturen im Dschungel von XY*“ beschäftigen eher selten geworden (vgl. Pink 2006: 138), und das Interesse von TV-KonsumentInnen, FilmemacherInnen und Sendern hat sich verstärkt auf die Faktoren Kulturkontakt, Globalisierung, Umweltschutz oder Menschenrechte verlagert. Dies bedeutet, dass Kultur- und SozialanthropologInnen vermehrt Filme machen, oder bei der Produktion von Filmen dienlich sind, die sehr oft einer ethischen Agenda dienen: der Sensibilisierung von Öffentlichkeit für die

Belange von marginalisierten Kulturen. Hierfür macht die Zusammenarbeit von EthnologInnen und TV-Sendern durchaus Sinn, gibt es in Europa und den USA doch eine mittels Quote erfassbare TV-KonsumentInnen-Gruppe, die Anteil nimmt an den Lebensweisen und Problemen fremder Kulturen. Die Belange von marginalisierten Kulturen, für die sich KulturanthropologInnen aus moralischen Gründen einsetzen (vgl. Pink 2006: 137), überschneiden sich nicht selten auch mit denen von NGO`S und NPO`S aus dem Bereich der Menschenrechte oder dem Umweltschutzbereich. Organisationen wie z.B. Amnesty International, Human Rights Watch, Global 2000, Greenpeace, WWF oder Fairtrade, um nur einige der bekanntesten zu nennen, sind durch ihre unermüdliche mediale Arbeit, Verursacher und Nutznießer eines breiteren Interesses von Sendern, KonsumentInnen und FilmemacherInnen. Dieses Interesse macht es wiederum erst möglich, dass bis zu einem gewissen Grad anspruchsvollere Sendungen produziert werden können und auch gesendet werden - Sendungen, für die sich die Agenden und Expertisen visueller AnthropologInnen wahrscheinlich vortrefflich eignen, aber seltener die unter Ethnografinnen häufig vorherrschenden Meinungen von adäquater filmischer Repräsentation. Bei nicht wenigen Ethnografinnen lag und liegt im Speziellen der Fokus auf der *wahren* und die *wirklichen* Darstellung der Gefilmten, wobei, durch die unter ethnografischen Filmemacherinnen vorherrschende Schule des *participatory cinema* nicht gerade selten geltend gemacht wird, dass *filmische Wahrheit* nur über besonders lange gemeinsame *Wahrheitsfindung*, durch visuelle AnthropologInnen und ihre AkteurInnen erarbeitet werden könne und dies durch das schnelle Fernsehgeschäft verunmöglicht werde.

Fundamental to the difference between anthropological approaches and those used in television is the process through which the representation of people's realities is arrived at. Anthropologists have always spent a long time in the field because of the particular kind of understanding this enables. It is an understanding based on experience and willingness to try and imaginatively enter other people's lives. A particular kind of ethnographic reality emerges through the encounter between subject and anthropological film-maker. Truth is not predetermined. It is something attained together (Robertson 2005: 53).

Diesen treffenden Sätzen gilt es nichts hinzuzufügen, außer dass kein Sender auf der Welt einen ethnografischen Filmemacher daran hindert, viel Zeit mit seinen

DarstellerInnen zu verbringen, solange der Sender dies nicht bezahlen muss. Auch steht es außer Frage, dass medial repräsentierte Wirklichkeit mit der Wirklichkeit derer, die man beschreibt, kommunizieren sollte, aber muss man die gleiche Wirklichkeit teilen? Denn wenn ich die Wirklichkeit meiner AkteurInnen verstehe und ernsthaft und mit aller gebotener Seriosität und Anteilnahme auf diese, ihre Realitätsdeutung eingehe, heißt das noch lange nicht, dass ich als FilmemacherIn oder Ethnografin ihre Einstellung zur Realität zu hundert Prozent teilen muss oder teilen sollte. Ich sollte die Realitätsdeutung meiner AkteurInnen, nach meinem Verständnis von Teilnahme und Anteilnahme, als seriöse/r Ethnografin/JournalistIn/DokumentarfilmerIn, so weit mir dies möglich ist, empathisch erfassen, verstehen, transportieren, kenntlich machen und kommunizieren können.

Ein weiteres Problemfeld, das sich, nach meiner Sicht der Dinge, zwischen TV und kulturanthropologischem Film entspinnt, ist eine gewisse „Narratophobie“, die ihren Ursprung anscheinend in der scheinbaren Erkenntnis hat, dass Narration wiederum eine tendenziöse Vereinnahmung einer filmisch entdeckbaren aber nicht erzählbaren sozialen Totalität in sich trägt - eine Meinung, mit der ich mich als Filmemacher nicht identifizieren kann, weil jegliche Form von Beschreibung eine narrative Struktur in sich trägt, egal ob diese Beschreibung enthüllt oder gebaut wird, sie wird eine narrative Struktur haben. Hierzu Hohenberger:

Im Bereich des Dokumentarfilmes wird der Begriff der Erzählung entweder mit Fiktion gleichgesetzt und daher abgelehnt, oder es wird, [...] mit der im realen selbst gefundenen Geschichte argumentiert. Das Reale jedoch erzählt keine Geschichten, nur der Mensch eignet sich das Reale in Form von Geschichten an, [...]. Die Erzählung ist gegenüber dem Geschehen die grundlegendere und dominante Kategorie, weil sie mit der Produktion eines Sinnes für das erzählte Geschehen zu tun hat (Hohenberger 1988: 79f.).

Im Gegensatz dazu steht die Meinung von VertreterInnen des *participatory cinemas*, die meiner Meinung nach die tendenziöse Ansicht vertreten, dass die meisten Medienvertreter den Glauben huldigen, dass die Story von außen kommt und dass Broadcast Produktionen anscheinend mit nichtkommunizierenden Monaden besetzt sind. Indirekt steht darin aber wieder der alte phänomenologische Vorwurf, dass eine

Geschichte, die konstruiert ist, eine übergestülpte Geschichte ist, und keinen Identifikationsfaktor für die porträtierten offen lässt.

Diese Geschichte stellt somit eine Art Projektion auf die Akteure dar, die nichts mit der Realität zu tun hat und damit inhaltlich und ethisch verwerflich ist.

By contrast, one key assumption underlying broadcast production values is the belief that stories exist *outside* subjects. A story does not grow from within the spaces of intersubjective exchange. Instead it is constructed by the filmmaker from separate 'takes', each of which must be obtained and fitted in place (Grimshaw and Ravetz 2005: 07).

Viele VertreterInnen des ethnografischen Films, vor allem die des *participatory cinemas* finden, eine filmische Realität, die mittels genehmigter Beobachtung der AkteurInnen durch die FilmemacherInnen in ein *gemeinsames Enthüllen* oder *Entdecken*, einer für alle Beteiligten vertretbaren Realität mündet. Andere Formen der Beschreibung von Realität werden, wie in dem vorangegangenen Zitat von Grimshaw und Ravetz, als Überstülpung oder Fremdprojektion von Realität wahrgenommen. Für die VertreterInnen des *participatory cinema*-Ansatzes stehen vielmehr signifikante Momente des Erlebten im Mittelpunkt. Diese signifikanten Ereignisse gilt es im Moment ihres Erscheinens zu erkennen, zu filmen und in Beziehung zu setzen und damit eine Geschichte zu erzählen.

The telling of a coherent story depends on filming significant moments at the point of their emergence from the 'intersubjective' space between film-maker and subject (Grimshaw and Ravetz 2005: 07).

Ist das *observational cinema* als phänomenologischer Versuch der Enthüllung aufgebrochen und durch Douglas Mac Dougall in ein phänomenologisches Projekt transformiert worden, das nicht mehr nur einseitig enthüllen will, sondern mittels Genehmigung, Übereinkunft, Feedback und Teilnahme der AkteurInnen eine Demokratisierung erlebt hat (*participatory cinema*), sollte ebenfalls festgehalten werden, dass das große Vorbild und der Ideengeber für diese partizipatorischen Adaptionen des *observational cinema*, Robert Flaherty, ganz klar ein Konstruktivist war.

Aber bedeutet ethnografische FilmemacherIn zu sein, dass wir die Wirklichkeit alleine oder gemeinsam enthüllen oder entdecken, oder dass wir sie bauen? Eigentlich geht es doch eher darum, dass wir egal, ob wir uns konstruktivistischer oder phänomenologischer Techniken bedienen, ethisch vertretbare Maßstäbe ansetzen. Ein/e JournalistIn, DokumentarfilmerIn, KünstlerIn oder EthnografIn kann auch kurz bei seinen AkteurInnen und KlientInnen verweilen und eine TV-Doku über sie drehen, eine Geschichte aus allen anderen Geschichten, die vor Ort vorkommen konstruieren, aussuchen, rekonstruieren, dekonstruieren, oder sogar erfinden und diese Narration, diese Geschichte denjenigen, über die sie handelt, präsentieren. Sollten sich die dokumentierten Menschen mit dieser Geschichte identifizieren und diese somit authentisieren und autorisieren, ist sie meiner Meinung nach genauso realitätsnah oder realitätsfern, beziehungsweise genauso ethnografisch oder unethnografisch, wie die Narration des *observational/participatory cinema*, das mit seinen speziellen Techniken Wahrheit zu destillieren versucht.

Anthropologists have noted the absence of concrete boundaries between ethnographic and fictional texts and between ethnographic, documentary and fictional film (Pink 2006: 18).

Wenn Grimshaw und Ravetz postulieren, dass nur über langzeitige observierende Techniken den AkteurInnen eines ethnografischen Dokumentarfilmes genüge getan werden kann, dann arbeiten sie eindeutig mit Zuschreibungen, die sicher ihre Begründung haben, aber nicht auf das Fernsehen in seiner Gesamtheit anwendbar sind. Der zeitliche Faktor spielt sicher eine Rolle, wie und ob eine intersubjektive Form von geteilter Wirklichkeit im Film entstehen kann, weil mit der Zeit die Erkenntnis von Zusammenhängen und der Aufbau einer Vertrauensbasis mit den AkteurInnen besser gelingen werden. Doch enthebt der Faktor Zeit und die fundierte Kenntnis ihrer AkteurInnen, die Filme machenden AnthropologInnen nicht der selbst auferlegten Problematik der filmischen Narration. Diese Problematik wird im *participatory cinema* dadurch zu lösen versucht, dass man der phänomenologischen Technik und herangehensweise des *observational cinemas* einige demokratisierende Faktoren, konsensualer und kollaborativer Natur hinzugesellt und darauf hofft, dass damit ein von allen AkteurInnen und den Filmemachern konsensual gebildeter interdependenter und phänomenologisch generierter Realitätsbildungsprozess etabliert werden kann. Was dabei, meiner Meinung nach, vollständig ausgeklammert

wird, ist, dass Menschen Interessen haben und unterschiedliche AkteurInnen unterschiedliche Interessen generieren, und möglicherweise stehen diese Erkenntnisse und Interessen der AkteurInnen und ihre daraus resultierenden Realitätsdeutungen auch noch in Konkurrenz zueinander?! Was dann? Weiters ist anzuzweifeln, dass nur der observierende Ethnograf gemeinsam mit seinen AkteurInnen Wirklichkeit finden kann und der oder die engagierte FernsehjournalistIn nur kurzfristig arbeitet, nur erfundene Geschichten über existierende Kulturen überstülpt und damit nur Unwirkliches erfinden kann, anstatt wie die engagierte EthnografIn, Wirklichkeit zu finden. Das Problem für die EthnografInnen, im Bezug auf das Fernsehen, liegt wahrscheinlich darin, dass Narration nach Maßstäben der Unterhaltungsdramaturgie des Fernsehens mit Spannungsbögen, mit Gut und Böse, mit HeldInnen arbeitet und mit einem „unterhaltsamen“, „mitreißenden“ Konflikt - narrative Faktoren also, die den AnthropologInnen eher aus der Mythologie derer, die sie beschreiben, bekannt sein werden und weniger aus den Ausdrucksformen der Wissenschaft, mit der sie ihre AkteurInnen *beforschen*. Meiner Meinung nach sollte den für TV-Sender produzierenden oder mit TV-Sendern kooperierenden AnthropologInnen klar sein, für welche Belange sich eine TV-Sendung eignet und für welche nicht. Dafür gilt es aber nicht nur zu bedauern, dass öffentlich rechtliche Sender immer weniger ihrem Bildungsauftrag nachkommen und dass das gute alte *observational cinema* der EthnografInnen jetzt im Reality-TV, mit umgekehrten Vorzeichen nicht der Erkenntnis sondern dem Entertainment der Gesellschaft dient (vgl. Robertson 2005: 42ff.; Moggan 2005: 31ff.). Es geht meiner Meinung nach viel mehr darum zu erkennen, dass das Fernsehen hauptsächlich der Information, der Unterhaltung und der Bewerbung dient und somit aus medienkritischer Perspektive dem „Verkauf“ von Meinungen und Produkten.

The nature of the television image is ephemeral (and, in major contrast to ethnographic film, is not to be constructed to be viewed over and over again) nor can it fully be divorced from its major purpose-entertainment (Singer 1992: 265).

Weiters sollten sich Kulturanthropologinnen, die Filme machen, auch klar darüber sein, dass die Arbeit und die Fragen, die sie verfolgen, nur bis zu einem bestimmten Grad von Interesse für eine breitere, nicht spezialisierte Öffentlichkeit sind.

[...] In contrast, the main importance of television is of transitory communication to a non-specialist public (Singer 1992: 265).

Wenn man die Diskurse näher betrachtet, die die visuelle Anthropologie beherrschen, kann man es den quotenfixierten Programmintendanten der privaten und öffentlichen Sender auch schwer verdenken, ein aus ihrer Perspektive wohlbegründetes Misstrauen zu hegen. Wer möchte schon besten Sendeplatz für 50-90 Minuten unkommentiertes *participatory/observational cinema* zur Verfügung stellen, das sich möglicherweise mit den schwer verdaulichen zentralen Fragen befasst, die nicht selten lauten: *Was ist die Realität, die wir vorfinden? Was ist die Realität, die wir in unseren Köpfen mitbringen, was ist die Realität, die wir filmen, schneiden und präsentieren und wird sie den beschriebenen gerecht?* Abgesehen davon, dass diese Fragen essentiell sind für jeden dokumentarischen Filmemacher, geht es weiterführend, meiner Meinung nach, auch darum zu verstehen, dass die meisten Ethnografinnen mit ihren Filmen aufklären, gehoben informieren und Vorurteile abbauen wollen, oder das Ziel verfolgen, die mediale Öffentlichkeit zur Teilnahme an einer weiteren ethischen oder politischen Agenda zu animieren. Dies kann zum Beispiel der Appell zur aktiven Unterstützung einer Ethnie oder Kultur sein, die von der filmemachenden KulturanthropologIn, beschrieben, gefilmt und verständlich gemacht wird (vgl. Pink 2006: 138). Deshalb geht es bei der Präsentation eines ethnografischen, oder ethnografisch inspirierten Filmes für das interessierte TV-Massenpublikum, meiner Meinung nach, nicht vorrangig darum, wichtige wahrnehmungstheoretische und ethische Fragen der Repräsentationskritik zu thematisieren. Das sollte von Seite der EthnografInnen und Filmemacher im Vorfeld eines Unterfangens passieren, denn im zentralen Fokus einer TV-Dokumentation, die dem Anspruch der gehobenen Massentauglichkeit folgt, sind solche Fragen meistens fehl am Platz. Die Erkenntnis der filmenden KulturanthropologInnen, dass das Fernsehen ein politisch ökonomisches Medium ist und nicht ein wissenschaftlich-künstlerisches, steht meiner Meinung nach noch weitgehend aus, und wird aus der, ein wenig dogmatischen Fokussierung vieler ethnografischer FilmemacherInnen mit dem *participatory cinema* verständlich. Im Fokus der Fragestellung für FilmtheoretikerInnen, EthnografInnen oder FernsehjournalistInnen sollte eigentlich die Frage der *Authentizität* ein verstärktes Augenmerk verdienen, weniger die Frage der „richtigen“ *Realität*. Geht es doch eher

um die Frage des: *Wie zeige ich repräsentierte Realität und wer steht hinter dieser Sichtweise und warum?!* Ob bei dieser Erfassung, Konstruktion oder Rekonstruktion von Realitäten phänomenologische oder konstruktivistische Praktiken eingesetzt werden, ist eher eine Frage des Geschmacks und der Vorliebe, als eine Frage des Primates um Realitätsnähe. Insofern gilt es primär bei der Planung jedes Filmes, die individuell adäquate Form und Technik zu bestimmen, als sich einer der unterschiedlichen, rivalisierenden Formen von Techniken der filmischen Realitätsbeschreibung unhinterfragt an den Hals zu werfen.

Diesen und anderen Fragestellungen der Praxis soll im nächsten Kapitel ***Fronteira Brasil - Die Theorie der Praxis und die Praxis der Theorie*** nachgegangen werden.

5 *Fronteira Brasil* - Die Theorie der Praxis und die Praxis der Theorie

Fronteira Brasil ist der Titel einer TV-Dokumentation, die der Regisseur Nikolaus Braunshör und der Regisseur Thomas Marschall im Jahr 2009, nach insgesamt dreijähriger Arbeit, fertig gestellt haben. Der Film wurde mehrmals bei 3sat ausgestrahlt, eine Kinoversion des Filmes unter dem Titel *Faces of the Frontier* wurde auf den Filmfestivals Sao Paolo, Madrid, Vancouver und Quito gezeigt. Weiters erfreut sich der Film regen Interesses bei interessierten Spezialisten aus dem universitären Bereich, aber auch bei Umweltschutz-, und Menschenrechtsorganisationen. Zum näheren Verständnis des Filmes und seiner thematischen Verortung soll auf den folgenden Seiten dargestellt werden, warum dieser Film entstanden ist, welche Themen er behandelt, wo er spielt und wer seine AkteurInnen sind.

5.1 Thema und Inhalt der Dokumentation *Fronteira Brasil*

Die brasilianische Verfassung gewährt ihren Bürgern das Recht, Regierungsland, das nicht ausreichend wirtschaftlich genutzt wird, für sich zu beanspruchen und zu bewirtschaften. Die Regierung verteilte aus diesem Grund *unkultiviertes* Amazonasland an Siedler.

Der brasilianische Mittelwesten war bis vor Beginn der Kolonisierung, Anfang des 18. Jhs. ausschließlich von indigenen Völkern besiedelt. Die erste Zuwanderung nach Mato Grosso durch Bandeirantes aus Sao Paolo und Sklaven afrikanischer Abstammung kam als Folge von Goldfunden. Das Land wurde ohne Rücksichtnahme auf die einheimische Bevölkerung von der portugiesischen Krone in sogenannte *Sesmarias* aufgeteilt und zur landwirtschaftlichen Nutzung vergeben (Gutberlet 2002: 24).

Diese Siedler zogen aus den bevölkerungsreichen Küstengebieten, in der Hoffnung auf eine eigenständige Existenz, in den weitgehend unberührten brasilianischen Westen. Die in der Region seit Jahrhunderten lebende indigene Bevölkerung wurde im Laufe dieser Landnahme in Reservate zurückgedrängt, vertrieben, oder

vernichtet. Ein großer Teil dieser riesigen Landflächen befindet sich heute in der Hand einiger weniger Großgrundbesitzer. Seit den 1990ern partizipiert der Großgrundbesitz Brasiliens an der globalen Nachfragesteigerung nach Soja, Fleisch und Biodiesel. Diese, für globale Märkte produzierende, Agrarindustrie ist im Begriff alle anderen Produktions- und Arbeitsweisen in der Region zu marginalisieren. Die Großgrundbesitzer Mato Grossos bedienen sich zum Zwecke ihrer Expansion teilweise illegaler und gewalttätiger Methoden. Der daraus resultierende Rechtsstatus vieler agroindustrieller Landwirtschaften ist daher strittig und Anlass zahlloser Konflikte um Grund und Boden.

Ein permanentes Konfliktpotenzial stellt im Tiefland von Cuiaba die illegale Ausdehnung des Großgrundbesitzes dar (*Grilagem*). Dabei ist es durchaus gebräuchlich, dass der Großgrundbesitz bei der Grenzziehung bevorzugt wird. [...] Eine ähnliche Situation spielt sich zwischen Cuiaba und Acorizal ab, wo 21 Familien (posseiros) auf der Gleba Salgado von der illegalen Ausdehnung eines Großbetriebes betroffen sind. In der Regel spielen sich Landkonflikte zwar ohne direkte Gewaltausübung ab, doch die Betroffenen leben oft unter ständiger Angst das Land verlassen zu müssen (Gutberlet 25: 2002).

Der im Südwesten Brasiliens gelegene zur Region Centro-Oeste zählende Bundesstaat Mato Grosso gilt als *tropical Texas with room to grow* (URL7).



Abb.1

Mato Grosso steht als größter Agrarexporteur des Landes mit einer riesigen Fläche von 906.806,9 Quadratkilometern und einer äußerst geringen und weiterhin

schrumpfenden Einwohnerzahl von 2.500.000 Menschen, im Zentrum einer, alle Lebensbereiche und Gesellschaftsschichten betreffenden Auseinandersetzung um Boden, Ressourcen und Lebensraum, welche vorwiegend zwischen wohlhabenden Großgrundbesitzern, verarmten Landlosen, Kleinbauern und indigenen Gruppierungen ausgetragen wird. Mato Grosso ist die begehrte Kornkammer Brasiliens, es exportiert größtenteils und in riesigen Mengen Soja und andere Cash Crops auf den Weltmarkt.

Soja macht 80% des Exportes von Mato Grosso aus [...] Brasilien deckt derzeit 65% der Sojaimporte Europas (Tönjes 2005: 19).

Durch die Erschließung und Anbindung Mato Grossos an den Weltmarkt wird Boden in diesem Teil Brasiliens ein speziell umkämpftes Gut und die Landbesitzproblematik, die sich in vielen Teilen Brasiliens findet, spitzt sich gerade in Mato Grosso durch die rasante agroindustrielle Erschließung dieser Region besonders zu.

Der Mechanismus ist immer derselbe: Wald wird besetzt, Holzfäller roden den Regenwald, verkaufen das Land an Viehzüchter, diese ziehen mit ihren Herden nach Norden und verkaufen das zurückgelassene Land im Süden an die expandierende Sojaindustrie, die neue großflächige Felder anlegt, um sie maschinell bearbeiten zu können. 90% der Landrechte sollen ungeklärt sein, was professionellen Landräubern das Geschäft leicht macht (Tönjes 2005: 19).

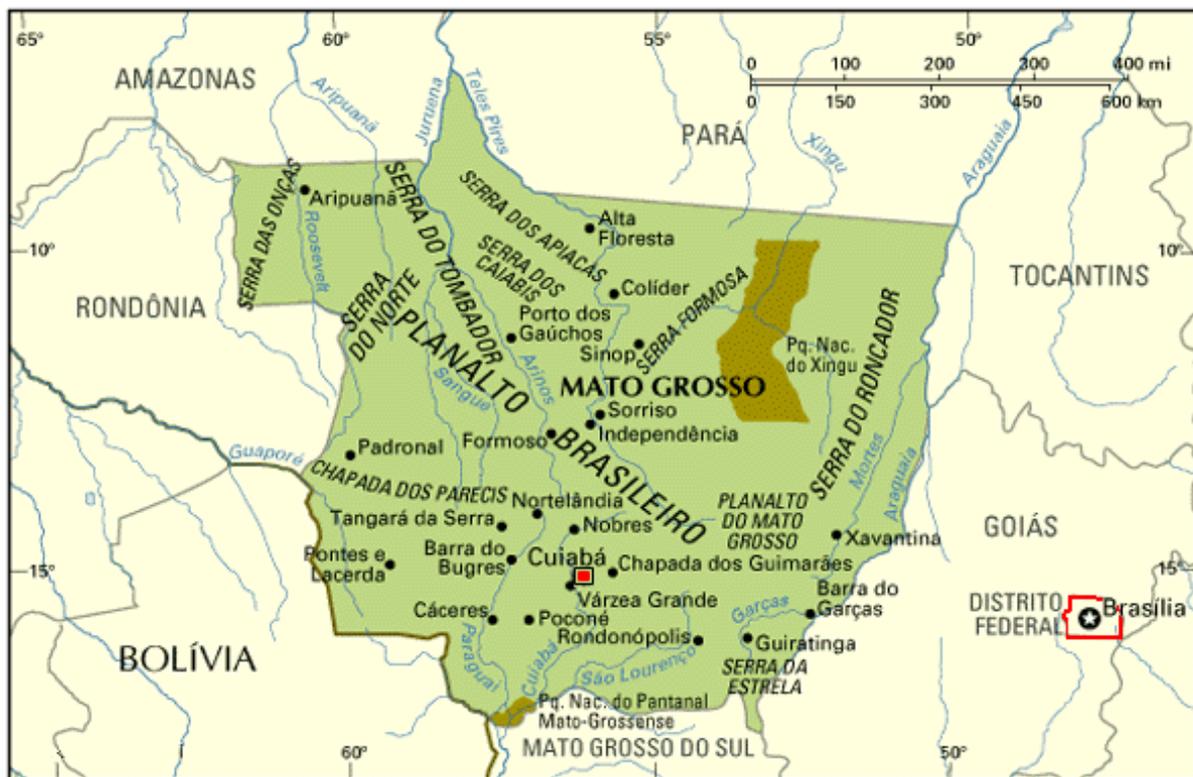


Abb.2

Im Speziellen entlang der BR163, der Hauptverkehrsader durch den Bundesstaat Mato Grosso, kommt es wegen Landkonflikten in den letzten Jahren vermehrt zu Spannungen zwischen Indigenen Gruppen, Landlosen Bio- oder Kleinbauern auf der einen Seite und Großgrundbesitzern, Konzernen und Banken auf der anderen Seite.

In den letzten Jahren sind große Teile des Regenwaldes in Mato Grosso dem Sojaanbau gewichen. Brasilien ist heute mit fast 24 % der Weltproduktion der zweitgrößte Produzent von Sojabohnen; die USA produzieren 39 %. Die räumliche Expansion des Sojaanbaus spiegelt die zunehmende Bedeutung der Sojabohne wider [...] (URL8).

Durch die Koalition von Großgrundbesitzern, Konzernen und aus der Wirtschaft Mato Grossos operierender Lokalpolitiker (vgl. Tönjes 2005: 19), kommt es durch die Verbindung von weitflächiger Abholzung, Monokultur, exzessivem Einsatz von Pestiziden, und Landraub zur Verwüstung und Verelendung großer Teile eines Bundesstaates und zur Vertreibung von Kleinbauern und Landbesetzern (vgl. Paasch 2004: 19) sowie zu begierlichen Avancen der Großgrundbesitzer auf die letzten verbliebenen indigenen Reservationen und den damit verbundenen

großflächigen Regenwaldreserven. Der Film *Fronteira Brasil* widmet sich genau diesen Konfliktherden. Im Fokus des Filmes stehen dabei die divergierenden Standpunkte von Großgrundbesitzern, indigenen Gruppen, Kleinbauern und Landlosen, deren unterschiedlicher Bezug zu Natur, Gesellschaft und Bodennutzung debattiert wird. Ein Hauptkonfliktpunkt in dem Film *Fronteira Brasil* ist die Auseinandersetzung, die die Großgrundbesitzer auf der einen Seite und die Kleinbauern, Landlosen und Indigenen Gruppen auf der anderen Seite, sowohl um die strittige Frage des Landbesitzes, als auch um die Nutzung des Bodens führen. Auf Seiten der Großgrundbesitzer besteht die Auffassung, dass der Boden in Mato Grosso nur mittels Hilfe von Pestiziden, Fungiziden, Herbiziden und unter Zuhilfenahme von genmanipuliertem Saatgut, in reiner Monokultur, wirtschaftlichen Ertrag abwerfen kann (vgl. Otaviano Pivetta, Seite 80, still Nr.12 TC: 00: 09: 40: 00). Weiters besteht die Meinung, dass Indigene das Land nicht nützen und Landlose sowie Bio- oder Kleinbauern das Land falsch und unrentabel bewirtschaften. Auf Seiten der indigenen Gruppen herrscht Unverständnis für die Philosophie des Kapitalismus und der den Lebensraum der indigenen Ethnien vernichtenden Monokultur. Auf Seiten der Biobauern und Landbesetzer werden die teilweise kriminellen Methoden beklagt, wie die Großgrundbesitzer zu Boden kommen und wie sie die Lebensgrundlagen von in ihrer Nachbarschaft lebenden Bio- und Kleinbauern durch den gezielten Einsatz von Schädlingsvertilgungsmitteln zunichte machen. Der Film *Fronteira Brasil* versucht die unterschiedlichen Positionen der Konfliktparteien zu verhandeln und aus den unterschiedlichen Philosophien der Beteiligten alle Positionen verständlich und nachvollziehbar zu machen, aber nicht ohne auf der Ebene der Regie eindeutig Position für die Partei der marginalisierten indigenen Gruppen, Kleinbauern oder Landlosen zu beziehen.

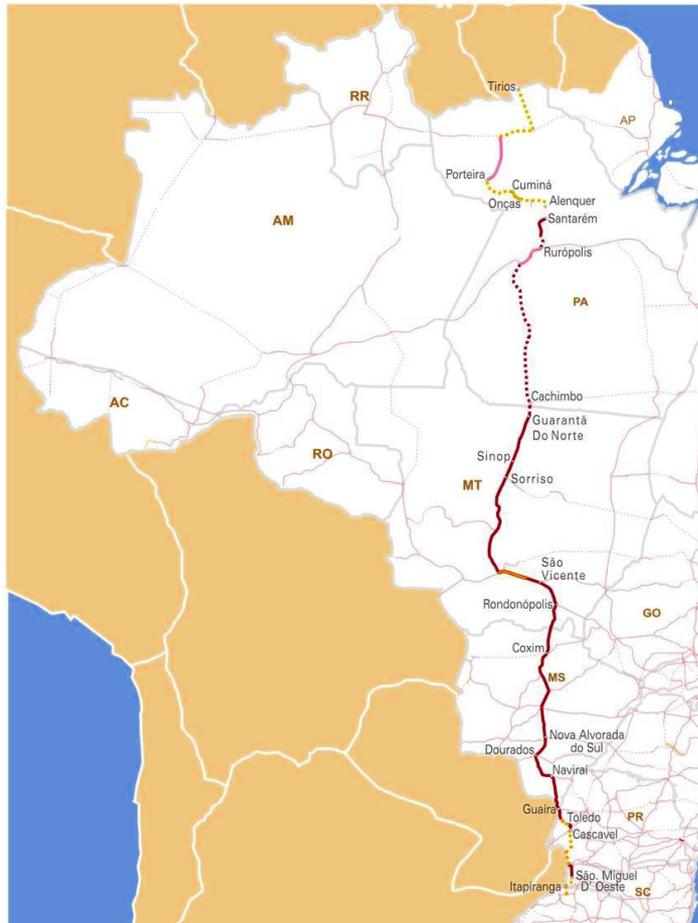
Die Konzeption und spätere Realisation der Dokumentation *Fronteira Brasil* wurde gemeinsam von dem Regisseur Nikolaus Braunshör und von mir, dem Regisseur, Kameramann und Studenten der Kulturanthropologie, Thomas Marschall ausgeführt. Zentral war die Idee, einen Dokumentarfilm über den Wandel einer Region in Brasilien, in unserem Fall Mato Grosso, zu machen und mit diesem Film ein Dokument über die sozialen, ökologischen und ökonomischen Folgen der agroindustriellen Urbarmachung des brasilianischen Amazonasgebietes zu erzeugen. Im Rahmen unserer einjährigen Recherchen zu dem Thema

Urbarmachung des Amazonasgebietes kamen wir überein, dass die Problemzonen dieser, in mehreren Wellen geschehenen Urbarmachung des Amazonasgebietes von Mato Grosso aus unterschiedlich gewichteten Faktoren bestanden - Faktoren, die unserer Meinung nach, alle mit der Frage des Besitzes und der Nutzung von Land zu tun haben. Der nächste Schritt war die Festlegung und Absteckung der Handlung und des Inhaltes des Filmes, was ein sehr schwieriges Unterfangen war, da wir einerseits ein breiteres Publikum ansprechen, aber andererseits nicht in unzureichenden Verallgemeinerungen oder oberflächlichen Betrachtungen verweilen wollten. Schlussendlich entschieden wir uns, einen Film zu produzieren, der seinen ProtagonistInnen explizit die Möglichkeit gibt, prononciert und ausführlich Stellung zu ihrer Situiertheit und der damit Hand in Hand gehenden Weltsicht zu beziehen. Wir wollten einen Film machen, der möglichst wenig über seine AkteurInnen sprechen sollte, sondern durch sie und mit ihnen. Diese Stellungnahmen und Situiertheiten unserer AkteurInnen wollten wir verhandeln, gegenüber stellen und ihre divergierenden Ansichten in einen polyphonen Austausch treten lassen. Wir entschlossen uns weiters, beispielhafte VertreterInnen der sozialen Hauptkonfliktparteien in Mato Grosso zu besuchen und sie vor Beginn der Dreharbeiten zu dem Dokumentarfilm *Fronteira Brasil* von der Richtigkeit und Wichtigkeit des Projektes zu überzeugen.

5.1.1 Reiseroute

Als Reiseroute wählten wir die BR163, eine Transportstraße, die 1800 Kilometer durch Mato Grosso und Para führt. An dieser Hauptverkehrsader des brasilianischen Südwestens werden alle wichtigen Handelsgüter wie Soja oder Baumwolle transportiert und die BR 163 zeigt wie keine andere Straße in Amazonien die unterschiedlichen Formen von Lebensweisen auf, die entlang ihres Verlaufs zu finden sind. Hier kreuzt der Jaguar die Dschungelstraße am helllichten Tag, während einige Kilometer weiter für den Weltmarkt auf riesigen, anscheinend niemals endenden Feldern, welche sich nicht selten im Besitz von Großgrundbesitzern oder von Konzernen wie Bungee oder Cargill befinden, Soja, Baumwolle, Reis, Mais und Sonnenblumen in Monokultur gepflanzt werden, um damit entweder den Bedarf an Rohstoffen auf dem Weltmarkt zu decken, oder direkt aus dem Soja Biodiesel herzustellen.

Fast 1.800 Kilometer führt die Sojastraße BR 163 von Cuiabá in Mato Grosso nach Santarém im Bundesstaat Pará. Jährlich werden auf diesem Weg Tausende Tonnen Soja an den Flusshafen von Santarém gekarrt und dort auf Frachter verladen, die nach Rotterdam segeln. Von Holland aus wird das Soja aus Brasilien als Tierfutter an die Fleischfabriken der EU verteilt (URL9: WWF).



Aber nicht nur der Jaguar, ebenfalls ein eindeutiger Verlierer der agroindustriellen Urbarmachung, kreuzt die BR163, sondern auch eine Unmenge an Landlosen, oder durch die unsichere Rechtslage von ihrem Land vertriebenen Kleinbauern und indigenen Gruppen lebt in Siedlungen in der Nähe dieser Straße. Teilweise leben die Menschen, in Ermangelung an anderen leistbaren Grundflächen, sogar direkt in den Straßengraben der BR163.

5.1.2 Konzept

Aus diesen ursächlichen, alle AkteurInnen und Gruppen betreffenden und verbindenden Faktoren resultierend wurde die BR 163 zum roten Faden in unserem Dokumentarfilmkonzept, welches ich, gemeinsam mit Nikolaus Braunschör, nach längerer Recherche ausgearbeitet habe. Wenn man das ursprüngliche Einreichkonzept welches Grundvoraussetzung für Fördergelder und Sendergenehmigungen darstellte, nach Fertigstellung des Filmes betrachtet, und mit

dem fertigen Film *Fronteira Brasil* vergleichen würde wird auffallen, dass beide von der Grundidee übereinstimmen, aber dass die formalen Vorstellungen, die Wahl der AkteurInnen, der dramaturgische Aufbau und die Auswahl der Drehorte sich bis zu einem gewissen Grad radikal geändert haben. Sogar der ursprüngliche Arbeitstitel des Filmes *Grilagem* hat sich in *Fronteira Brasil* gewandelt. Über den Entstehungsprozess des Filmes und dem damit verbundenen permanenten Wandel seiner Erscheinungsform wird das letzte Kapitel dieser Arbeit berichten.

Vorab, um die Geschichte des primären Entstehungsprozesses des Filmes ausführlich zu beschreiben und wichtige konzeptionelle Fragen verständlich zu machen, folgt die verkürzte Form eines Interviews mit Nikolaus Braunschör, dem Co-Autor und Co-Regisseur des Filmes *Fronteira Brasil*.

5.1.2.1 Interview mit Nikolaus Braunschör (NB) vom 18.01.2010, durchgeführt von Thomas Marschall (TM)

TM: Wie bist du auf das Thema zu der Doku *Fronteira Brasil* gekommen?

NB: Ich bin 2005 bei einer Reise, als ich mich in Bell Terra südlich von Santa Rem befand, auf eine Kautschukplantage gestoßen, die in den 30er Jahren von Ford gegründet wurde, sich aber industriell als unrentabel erwiesen hat und in der Folge von einer kleinen bäuerlichen Genossenschaft übernommen wurde. Da fiel mir auch auf, dass in dieses Gebiet der industrielle Sojaanbau vordringt, 2005 konnte ich da beobachten, wie abgeholzt wird und wie Sojaplantagen entstehen, und da habe ich dann ein Interview mit einem Sojabauern geführt. Kurz darauf bin ich auf Bischof Casaldaliga (einer der späteren Akteure des Filmes *Fronteira Brasil*) gestoßen. Ich habe diese beiden Punkte verknüpft und bin darauf gekommen, dass es eine 15-jährige Geschichte des Eindringens der, für den Weltmarkt produzierenden, Sojaindustrie in diese Region gibt. So ist die Idee entstanden, noch mal hinzufahren, diese Straße (BR163) entlangzufahren und sich des Themas anzunehmen.

TM: Was sind die Hauptaussagen des Filmes *Fronteira Brasil*?

NB: Was mich betrifft, möchte ich das auf 2 Themen eingrenzen - erstens auf das Eindringen der „Zivilisation“ in die „Wildnis“ und dies orientiert an der marxistischen

Deutung der kapitalistischen Arbeit/Geld Relation, welche meiner Meinung nach alle anderen Relationen ersetzt. Ich wollte das an den Rändern unserer Produktionsgesellschaft zeigen, dort wo es ausfranst, dort wo die Leute teilweise noch anderen traditionellen Gesellschaftsmodellen verhaftet sind. Gesellschaftsmodelle wie sie teilweise von der indigenen Bevölkerung, aber auch den Landarbeitern oder Kleinbauern betrieben werden. Das zweite Thema war für mich ein allgemeineres, hier stellte sich die Frage *Wie läuft so ein Besiedlungsprozess ab? Wie stehen die AkteurInnen zueinander im Konflikt? und Wie stehen sie zu uns über die Produkte von dort, die über den Weltmarkt zu uns kommen und dadurch in Relation zu einem gesamten zivilisatorisch-ökonomischen Prozess.* Diese Fragen galt es zu untersuchen, an Hand von Leuten, die tatsächlich dort leben, an der *Grenze*, an der *fronteira*, wie das schon der Titel der Doku *Fronteira Brasil* im Namen trägt.

TM: Wer sind die Hauptakteure des Films *Fronteira Brasil*?

NB: Wir haben die Akteure in drei Gruppen geteilt, das ist erstens die indigene Bevölkerung, wobei wir uns bei dieser Gruppe auf zwei Untergruppen beschränkt haben. Die erste Gruppe (Yawalapiti – XINGU) lebt seit der Militärdiktatur in einem Nationalpark und ist dadurch ökonomisch relativ abgesichert, aber dafür haben sie mit den ökologischen Konsequenzen der intensiven Soja und Rinderlandwirtschaft zu kämpfen (Wasserknappheit, illegales Holzfällen, illegales Goldschürfen, oder die Gesundheit bedrohende Schadstoffkonzentrationen in Wasser und traditionellen Grundnahrungsmitteln). Die zweite Gruppe, die indigene Gruppe der Xavante, wurde während der Militärdiktatur deportiert, die Situation der Xavante ist viel fragiler, sie versuchen sich das Land, von dem sie vertrieben wurden, wieder zurückzuholen, sie leben marginalisiert und durch das Agrarbusiness an den Rand gedrängt, sie haben mit fast Apartheid-ähnlichen Zuständen zu kämpfen.

Die zweite Akteursgruppe wird durch zwei großindustrielle Großgrundbesitzer repräsentiert, wobei der eine von beiden (Ottaviano Pivetta) auch eine wichtige politische Funktion in Mato Grosso inne hat und mit großen Chancen auf die Nachfolge des derzeitigen Gouverneurs von Mato Grosso, selbst ein Konzerninhaber und Großgrundbesitzer, rechnen kann.

Der zweite Großgrundbesitzer, der in unserem Film vorkommt, ist Luiz Vigolo, ein sehr konservativer Mann, der, anders als der politisch geübte als liberal auftretende Ottaviano Pivetta, mit seinen teilweise radikalen Meinungen nicht hinter dem Berg hält. Allerdings ist die Arbeitsstrategie der beiden die gleiche: sie sind in relativ kurzer Zeit auf nicht ganz erklärbaren Wegen zu riesigen Landflächen gekommen und pflanzen dort auf agroindustriellem Weg mittels Pestiziden, Fungiziden und Herbiziden in gigantischem Ausmaß Cash Crops wie Soja, Baumwolle und Sonnenblume für den Weltmarkt an.

Die dritte Gruppe ist die arme oder verarmte Landbevölkerung, die sich wiederum aus verschiedenen kleineren Sektoren zusammensetzt. Manche davon sind Landbesitzer, andere sind Bio- und Kleinbauern, wieder andere sind noch nicht einmal dazu gekommen, ein Stück Land zu bekommen, oder zu besetzen. Sie leben in Zelten am Straßenrand. Das sind die Übergebliebenen, die die niemand wirklich braucht, die, sobald sie aber Bio- oder Kleinbauern sind, für die Lokalmärkte produzieren. Das sind die Leute, die immer wegdiskutiert werden im innerbrasilianischen Diskurs, die aber im Gegensatz zur rein exportorientierten Agrarindustrie überaus wichtig sind für die brasilianische Binnenversorgung. Diese Leute werden zusätzlich auch ein wenig durch Bischof Casaldaliga repräsentiert, der als kapitalismuskritischer, befreiungstheologischer Geistlicher versucht, die Situation der Kleinbauern darzustellen.

TM: In dem Film *Fronteira Brasil* werden unterschiedliche Meinungen und Standpunkte verhandelt. Was sind die Hauptaussagen und wie wird dieses Verhandeln der Meinungen dargestellt?

NB: Das Große Thema ist das des Landbesitzes und die Frage, wie das Land genützt wird. Auf der einen Seite stehen ganz starke Interessen, das gesamte Land (Mato Grosso) für die industrielle Landwirtschaft zu nutzen. Das sind meiner Meinung nach keine Entwicklungsinteressen, wie es so oft dargestellt wird, sondern da geht es um Besitzinteressen. Auf der anderen Seite steht das Gefühl bei Kleinbauern, Landlosen und ganz besonders bei den Indigenen in den eigenen Rechten beschnitten zu werden. Filmisch dargestellt wird das ganze in einem polyphonen, polyzentrischen Dialog, in dem die Leute mittels Filmschnitt miteinander sprechen, ohne sich zu kennen. Teilweise prallen aber die Argumentationen der Leute direkt

aufeinander, weil sie genau denselben Sachverhalt diametral unterschiedlich darstellen. Zum Beispiel, wenn die Indigenen und die Großgrundbesitzer einander vorwerfen, das Land falsch zu bewirtschaften. Interessanterweise geht es da weniger um Besitz sondern um das richtige Bewirtschaften als mögliche Voraussetzung und Rechtfertigung von Besitzansprüchen. Gleichzeitig sind aber auch die Positionen der Kleinbauern, Biobauern und Landlosen zu vernehmen, die mit ihren Stellungnahmen inhaltlich und philosophisch zwischen den Positionen der Großgrundbesitzer und Indigenen verortet sind und damit einen polyphonen, multizentrischen, multiglossalen Dialog ermöglichen.

TM: In welchem Gebiet spielt der Film und wo leben welche AkteurInnen?

NB: Der Film spielt in Mato Grosso entlang der BR163 und entlang der BR151. Diese Straßen gehen bis zum Amazonas und zwischen ihnen befindet sich der Parque do XINGU, in dem die Yawalapiti leben, deren Katzike Aritana und sein Sprecher für äußere Angelegenheiten Pirakuma, sowie seine Tochter Watatakalu uns für die Position der XINGU-Yawalapiti Auskunft gaben. Der Parque do Xingu ist ein zusammenhängendes Gebiet von der Größe Belgiens, das nur von indigenen Ethnien bewohnt ist und das Menschen von außerhalb nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Stammesvertreter und der FUNAI (bras. Behörde für indigene Angelegenheiten) betreten dürfen. Die zweite indigene Ethnie, die wir besuchten, waren die Xavante, die in Marawatsede in der Nähe des Rio Araguaia siedeln, ein Gebiet das von großen Landkonflikten geplagt ist, vor allem zwischen den Xavante und den Rinderzüchtern und Sojafarmern. Von Marawatsede wurden die Xavante Ende der 60ziger Jahre des 20ten Jahrhunderts zwangsdeportiert und hierher sind sie zurückgekehrt, um ihren Landbesitz einzufordern. Die zweite wichtige Gegend ist südlich von Cuiaba bei Rondonopolis, eines der Sojazentren Brasiliens. Wir haben hier auf einer Farm in der Sierra de Roncadello gedreht. Von hier nahm der brasilianische Sojaboom seinen Ausgang Ende der 70er Jahre. Hier wurden die Verfahren und Techniken getestet, die in den folgenden Jahrzehnten in ganz Mato Grosso angewendet wurden, hier sind die brasilianischen Sojapioniere zu Hause und die Firma unseres Akteurs Luiz Vigolo mit dem klingenden Namen BOM JESUS hat dort ebenfalls ihren Hauptsitz. Auch der MAGGI Konzern des derzeitigen Gouverneurs von Mato Grosso - Blairo Maggi - hat dort seinen Sitz. Interessanterweise sind die meisten Sojatycoons in Mato Grosso wie die Maggis,

Vigolos und Pivettas italienischer Deszendenz und in den letzten Jahrzehnten größtenteils aus der Gegend um Santa Catarina zugewandert. Ein weiterer Drehort war das direkt an der BR 163 gelegene Lucas do Rio Verde, weil dort der Firmensitz unseres zweiten Großgrundbesitzers, Konzernlenkers und Politikers Ottaviano Pivetta liegt, sein Konzern heißt VANGUARDA.

Die Siedlungen der dritten großen Gruppe unseres Filmes, die Landlosen und Kleinbauern, befinden sich größtenteils im Hinterland der BR163, in der Gegend um Sao Felix do Araguaia. Die Reise selber hat sich bis nach Santa Rem am Amazonas im Bundesstaat Para erstreckt, aber aus Gründen der thematischen Eingrenzung haben wir uns, was den Film betrifft, nur auf den Bundesstaat Mato Grosso konzentriert.

TM: Kannst du noch einmal die wichtigsten Stationen der filmischen Reise chronologisch aufzählen?

NB: Ja, das waren Sao Felix do Araguaia – Sitz des Bischofs Casaldaliga, der Parque do XINGU - der Lebensraum der Yawalapiti, Marawatsede – das Land der Xavante, Rondonopolis - die Zentrale der Firma, Bom Jesus von Luiz Vigolo, Lucas do Rio Verde und Nova Mutum - dort waren die Niederlassungen und die Fabriken des Vanguardia Konzerns von Ottaviano Pivetta und Peixoto do Acevedo und Gleba Riberao – dort waren die Siedlungen der Biobauern und Landlosen.

TM: Was haben eigentlich die Leute, die da bei dem Film mitmachen, davon?

NB: Es kommt da total auf die Leute an ... jeder der Menschen hatte die Möglichkeit, ihre/seine Position darzustellen, die Leute, die da mitmachen erhoffen sich eine Möglichkeit ihre Situation einer breiteren Öffentlichkeit bewusst zu machen und die geben wir ihnen, so weit das von unserem Zutun abhängt, ja auch. Interessanterweise bei der Kontaktaufnahme mit den indigenen Gruppen im Parque do XINGU kamen die Leute mit eindeutigen und hohen finanziellen Forderungen auf mich zu. Das hat mich im ersten Moment schon erstaunt, aber im zweiten dann eigentlich nicht besonders, ist ja irgendwie klar ...

Dann hat sich eine Gruppe herauskristallisiert, die in der Kollaboration mit uns die Möglichkeit gesehen hat, ihre drückende Situation, insbesondere die Frage des

negativen Einflusses der Agrargifte zu thematisieren. Weil sie eine Plattform gesehen haben, sich verständlich zu machen, und sich als Leute darzustellen, die sehr wohl verstehen, was mit ihnen passiert und denen es auch wichtig war, dass sie uns verständlich machen, dass es sie gibt und dass die Wahl der Produkte, die wir in Europa im Supermarkt kaufen, einen großen Einfluss darauf hat, ob bei ihnen am Rio Xingu die Fische sterben oder nicht. Für die Großgrundbesitzer, vor allem für Otaviano Pivetta, der ja auch Politiker ist, ist es wiederum einfach Routine, sich selbst darzustellen, da gab es auch kein näheres Interesse am Endprodukt Dokumentarfilm. Nur die Vigolos von BOM JESUS wollten einige Aufnahme von ihren Erntemaschinen, die bekamen sie auch. Bei den Landbesetzern und bei den Indigenen gab es großes Interesse und Anteilnahme, da wurde sehr wohl auch das Endergebnis kritisch beäugt. Als ich für einen Nachdreh wieder in Mato Grosso war, habe ich mir gemeinsam mit den Landlosen und an einem anderen Tag mit den Yawalapiti und mit den Xavante, die mittlerweile schon fertig gestellte, aber noch nicht ausgestrahlte Rohschnittfassung der 52 min. Fernsehversion *Fronteira Brasil* angeschaut und an allen, die wollten, auch ein Exemplar verteilt. Da gab es reichlich Feedback und durchwegs positives - glücklicherweise...

Pirakuma, der zuständige Vertreter der Yawalapiti für auswärtige Angelegenheiten, hat mir später noch ein Mail geschrieben und noch mal betont, dass er den Film für sehr gelungen hält. Meiner Meinung nach war es für die Yawalapiti wichtig, in dem Film zu sehen, dass die Botschaft, die sie transportieren wollten, rüberkam, welche lautet: *Kauft bei euch daheim keine Produkte, die bei uns diese schrecklichen Dinge auslösen, wenn ihr uns unterstützen wollt.*

Pirakuma, der uns viel bei der Ermöglichung der Dreharbeiten im Xingu-Reservat half, war im Rahmen von Kongressen und Austausch schon öfters in Europa, er wusste, was ihn und seine Leute erwartet, wenn sie bei einem Dokumentarfilm mitmachen. Sie wussten, dass der Film nicht im Hauptabendprogramm auf und ab gespielt wird, sondern dass der von einer gewissen Schicht von Leuten gesehen werden wird, die die Yawalapiti aber gezielt ansprechen wollten.

TM: Wenn man einen Dokumentarfilm macht, liegt es nahe, dass man unterschiedliche Realitäten der AkteurInnen beschreibt, verhandelt oder gegenüberstellt und dadurch thematisiert, aber wie ist es um den eigenen

Standpunkt des Regisseurs bestellt, welchen Standpunkt beziehst du als Regisseur im Bezug auf die Realität, die du in der Dokumentation *Fronteira Brasil* darstellst?

NB: Ich glaube, dass man den Film nicht direkt als politischen Agitationsfilm lesen kann, aber es gibt sehr starke Elemente im Film, die eine Sensibilität der Autoren des Filmes für einen gewissen Problembereich zeigen. Im Film versuche ich durch Aneinanderreihung von Interviews und durch die Wahl der Schnitte zu kommunizieren, dass eine naturnähere Art und Weise von Landwirtschaft und Bodennutzung von Vorteil wäre. Obwohl es sich dabei um eine Utopie handelt.

Weiters war es mir sehr wichtig, wenn wir das einmal so schwarz/weiß formulieren, dass beide Parteien gleichberechtigt zu Wort kommen und ihre Sicht der Dinge argumentieren können. Es ist in unserem Film, um bei der Metapher zu bleiben, Schwarz/Weiß-Malerei aber auf Dauer gar nicht möglich, da die im Film vorkommenden Charaktere und Problematiken doch in einem differenzierteren Gewand erscheinen und sich durch ihr individuelles Auftreten einer reduktiven Argumentation entziehen.

Ich glaube das war und ist auch eine der inhaltlichen Hauptmotivationen, die Charaktere und AkteurInnen des Filmes für sich selbst sprechen zu lassen, durchaus diese Polyphonie zuzulassen, und mittels dieser vermitteln zu können, dass für die verschiedenen AkteurInnen auf Grund ihrer unterschiedlichen kulturellen, Klassen und ökonomischen Positionen verschiedene Wahrheiten und unterschiedliche Realitäten gelten. Ich verschließe mich da auch gar nicht, ich glaube nicht, nur weil ich dort (in Mato Grosso) einen Film gemacht habe, über diese unterschiedlichen divergierenden Realitäten, dass ich eine Lösung für die Probleme habe, die ich beschreibe. Das will ich mir nicht anmaßen und das war auch gar nicht Zweck oder Idee unseres Unterfangens.

TM: Das bedeutet, du stellst Standpunkte dar, aber lässt auch deinen durchscheinen?

NB: Ich habe einen Standpunkt und stelle einige andere in den Raum und dar, ich versuche aber nicht letztgültig zusammenfassend eine Conclusio zu präsentieren.

TM: Die beiden Fassungen des Filmes *Faces of the Frontier* (Kinofassung 72 min.) und die Fernsehfassung *Fronteira Brasil* (52 min.) haben beide in ihrem Namen den Begriff oder das Wort *fronteira* beziehungsweise *frontier* enthalten, was bedeutet dieses Wort und warum kommt es in beiden Titeln vor?

Fronteira bedeutet *Grenze*, aber keine zwischen zwei Staaten, sondern zwischen der *Wildnis* und der *Zivilisation* - wie auch immer diese Begriffe zu bewerten sind, eigentlich geht es um die Grenze zwischen erschlossenem Land und *mata nativa*, virgin rainforest, unberührtem Regenwald; das ist eine Grenze, die keine klare Linie darstellt sondern ein breites Gebiet, in dem es verschiedene Besitzverhältnisse, Urbarmachungsformen und Besiedlungsformen gibt. Diese *fronteira* und die dort vorhandenen Konfliktzonen haben wir ausgewählt, um unsere Filme zu machen. Zentraler alle unsere Akteure verbindender Faktor ist, dass alle unsere AkteurInnen aus dieser *fronteira* stammen, das Thema zieht sich durch den ganzen Film, vielleicht sogar noch stärker als das Soja.

TM: Jeder, der einen Film macht oder machen will, hat schon andere Filme gesehen, kannst du mir beantworten, ob es gewisse Filme oder Werke gab, an denen du dich bei der Planung und Umsetzung der Filme *Fronteira Brasil* und *Faces of the Frontier* orientiert hast.

NB: Ja, da gab es einige unterschiedliche Einflüsse, aber wichtig war für uns thematisch und inhaltlich auf jeden Fall der Film *la guerre de la pacificacion de la amazonie* von Yves Bilon, und was gewisse Aspekte der Planung und Umsetzung betraf, spielten die Werke von Robert Flaherty, Jean Rouch und Douglas Mac Dougall eine wichtige Rolle.

TM: Danke für das Interview.

5.1.2.2 Zusammenfassung

Aufbauend auf die Informationen dieses Interviews mit Nikolaus Braunshör und auf die mittlerweile geklärten Fragen des Themas, der Orte und der AkteurInnen von *Fronteira Brasil*, wird im nächsten Abschnitt ***Fronteira Brasil - der Film*** der Frage nachgegangen, wie und warum, welche Themenkomplexe in dem Film *Fronteira*

Brasil gegenübergestellt werden. Aus diesem Grund werden vorab ausgesuchte Text und Bildpassagen von *Fronteira Brasil* gezeigt und anschließend in dieser schriftlichen Arbeit daraufhin thematisiert, welchem Zweck sie gedient haben. Dies schließt unterschiedliche Fragen der Kameraführung, der Assemblage, der Narration, der Verwendung von Re-Enactment und die Frage eines Sprechers oder einer Untertitelung ein. All diese Fragen sollen mit je einem praktischen Beispiel aus dem Film *Fronteira Brasil* behandelt werden. Die in dieser Arbeit verwendeten Filmpassagen finden sich mit dem dazugehörigen Timecode versehen, welcher einen direkten Vergleich mit der DVD *Fronteira Brasil* (52 min.-Fassung siehe Anhang) ermöglicht. Wird im zweiten Abschnitt des folgenden Kapitels auf eine Textstelle des vorangegangenen Filmes referenziert, wird dies mittels Namen der Person, Seitennummer, Stillnummer und Timecode getan.

Beispielsweise *Aritana Katzike der Yawalapiti, Abschnitt XX, Still. Nr.1 TC: 00: 00: 15: 00*

Weiters dienen die in der ersten Hälfte des folgenden Abschnitts gereihten Entnahmen aus dem Film *Fronteira Brasil* auch als Verschriftlichung und Bebilderung der wichtigsten Personen, ihrer Positionen und deren Situiertheit und sie ermöglichen in Reihe gelesen eine Art verkürztes auf die essentiellen Positionen und Konflikte reduziertes „Daumenkino“ des eigentlichen Filmes. Dies erlaubt es dem interessierten Leser dieser Arbeit, auf recht unkomplizierte Weise, den verkürzten Inhalt des Filmes zu studieren und bei Bedarf Vergleiche zwischen Text und originalem Filmmaterial an Hand der Timecodes und der zugehörigen Stills und Textstellen vorzunehmen. Durch die teilweise Verschriftlichung und Bebilderung der zentralen Stellen und Positionen des Filmes ist es dem Leser/der Leserin ebenso möglich, auch gänzlich ohne Sichtung der DVD *Fronteira Brasil* die wichtigsten inhaltlichen Details des Filmes erfassen zu können und dadurch einen wichtigen Einblick in die Konstruktion und Erzählung dieser Diplomarbeit zu bekommen. Aufbauend auf dieses „Daumenkino“ *Fronteira Brasil* und einer darauf folgenden und korrespondierenden partiellen Auseinandersetzung mit Fragen der Montage, Kameraführung, Untertitelung und *voice over*, wird sich das folgende Kapitel mit der Frage beschäftigen, welcher Sorte Dokumentarfilm oder Dokumentation *Faces of the Frontier* und *Fronteira Brasil* zugerechnet werden können, und inwieweit es möglich war, ausgesuchte Aspekte der kollaborativen, teilhabenden, teilnehmenden und

polyphonen Theorien und Praxen des ethnografischen Dokumentarfilmes in ein kommerzielles TV-Produkt umzusetzen. Diesbezüglich wird weiters zu klären sein, inwieweit die Finanzierung und daraus resultierende rechtliche Vereinbarungen auf die finale Form der in Kooperation mit 3sat finanzierten und umgesetzten TV-Dokumentation *Fronteira Brasil* Einfluss genommen haben.

5.2 Fronteira Brasil 52. min

SPRECHER:

Peter Gruber

Fritz von Friedl

Flo Tröbinger

Manuel Witting

Claudia Kottal

Susanne Grohma



still Nr.1

Aritana, Häuptling der Yawalapiti, TC: 00: 00: 15: 00

Der Urwald ist fast weg ... die Soja-Plantagen kommen jedes Jahr ein Stück näher.



still Nr.2

TC: 00: 00: 28: 00

Das einzige Interesse der Großgrundbesitzer ist das Geld. Deshalb vergessen sie auf den Wald. Sie glauben man darf ihn abholzen, man darf anpflanzen und alles, was ihnen sonst noch so einfällt.



still Nr.3, **Text 01 TC: 00: 00: 49: 00**

Mato Grosso, mit einer Gesamtfläche von 900.000 Quadratkilometern Brasiliens drittgrößter Bundesstaat, war einst bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts mit weitläufiger Savanne und dichtem Regenwald überzogen. Erst die steigende Nachfrage nach Soja als Futtermittel in den Ländern Europas und Asiens verwandelte den Bundesstaat über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren in den größten Agrarexporteur des Landes. Die industrielle Landwirtschaft wirft heute enorme Profite für die großen Agrarkonzerne ab, während die lokale Bevölkerung mit den ökologischen und sozialen Folgen des Sojabooms konfrontiert ist.

Großgrundbesitzer, indigene Urbevölkerung und landlose Kleinbauern stehen einander auf *Mato Grossos* roter Erde mit stark konträren Interessen gegenüber ...



still Nr.4, **Aritana, *Katzike der Yawalapiti***, TC: 00: 02: 17: 00

Hier in dieser Region, am oberen Lauf des Flusses *Xingu*, ernähren wir uns hauptsächlich von Fisch und Maniok, das wir *beju* nennen. So leben wir hier am oberen *Xingu*.

TC: 00: 02: 37: 00

Durch den Einsatz verschiedener Agrargifte durch die Sojabauern sind schon viele Fische gestorben. Andere Tiere auch. Einen riesigen Alligator sahen wir schon im Wasser treiben. So darf das nicht sein. Wie können wir denn so noch fischen?!

TC: 00: 03: 07: 00

Während der Regenzeit werden die ganzen Gifte in den Fluss geschwemmt.

TC: 00: 03: 18: 00

Was sollen wir denn trinken, während wir fischen? Das bereitet mir große Sorgen.



still Nr.5, **Text 02 TC: 00: 03: 35: 00**

Der Nationalpark *Parque do Xingu*, am oberen Lauf des Flusses *Xingu*, ist ein staatlich geschütztes Reservat, das der indigenen Bevölkerung *Mato Grossos* ein Rückzugsgebiet bieten soll. Das Volk der *Yawalapiti* versucht hier seine traditionelle Lebensweise aufrecht zu erhalten, doch erste Anzeichen der fortschreitenden Urbarmachung rund um den Nationalpark machen sich seit einigen Jahren bemerkbar ...



still Nr.6



still Nr.7

Unser Wald ist unsere Lunge. Er ist unser Leben. Das Gleiche sagen wir vom Wasser: Es ist unser Leben, dieses Wasser.



still Nr.8

TC: 00: 04: 27: 00

Die ganze Abholzung, das viele Soja ... die Leute hier essen aber gar kein Soja.



still Nr.9

TC: 00: 04: 37: 00

Ich glaube, die schicken das alles nach außerhalb. Ich habe noch nie Soja im Essen gesehen. Also ich verstehe es nicht. Ich kann nicht erklären, was dieses Soja eigentlich ist. Wir sehen überall diese großen Plantagen. So viel Land nur für Soja ...



still Nr.10, **Luiz, Biobauer, TC: 00: 06: 52: 00**

Ich beteilige mich seit etwa sieben Jahren am Kampf um dieses Land. Damals fand sich eine Gruppe von Leuten zusammen, um es zu besetzen; ich schloss mich an, weil ich schon immer in der Landwirtschaft tätig war. Seit zwei Jahren sind wir nun hier angesiedelt.

Luiz, Biobauer, TC: 00: 07: 27: 00

Wir würden gerne organische Produkte erzeugen. Aber die Erde an sich ... wenn wir sie bebauen ist ... ist schon mit Gift verseucht. Als dieser Mais hier zu trocknen begann, habe ich diesen Mais hier gepflanzt, um noch eine weitere Ernte zu haben. Zwei Ernten: eine frühe und eine späte. Bei dieser späten Ernte haben die Sojabauern um uns herum Gift gesprüht und das hat auch unseren Mais erwischt. Es hat alle Blätter erwischt.

TC: 00: 08: 05: 00

Wenn das Soja am Reifen ist, kommen die Sojabauern mit dem Traktor oder mit dem Flugzeug und verteilen ihr Gift.



still Nr.11, **Leonardo, *Biobauer*, TC: 00: 08: 30: 00**

Diese Region ist eines der größten Produktionszentren für Getreide in Brasilien.

TC: 00: 08: 36: 00

Die Technik macht große Fortschritte auf dem Gebiet der Besprühung aus der Luft. Es wurden jede Menge Substanzen entwickelt, die die Grenzen der Grundstücke nicht respektieren. Die Grenzen hier auf der Erde sind eine Sache, aber die Flugzeuge fliegen über ein Grundstück hinweg, um ein Manöver zu machen ... um dann auf der Sojafarm wieder das Gift verteilen zu können. Bei diesen Manövern wird das Gift dann sehr weit verteilt und erreicht auch kleine Grundstücke im Umland der Farm.

Leonardo, *Biobauer*, TC: 00: 09: 31: 00

Die Sojabauern werfen ihr Gift ab, aber wir wollen es hier nicht. Sie können es ja auf ihr Land sprühen, aber sie sollen uns hier respektieren!



still Nr.12, **Otaviano Pivetta, *Politiker und Agrarindustrieller,***

TC: 00: 09: 40: 00

Wir brauchen den Einsatz von viel Agrarchemie.

TC: 00: 09: 44: 00

Der Pflanzenrost ist eine Epidemie, die überall auf den Feldern Brasiliens vorkommt. Er hat bis vor drei Jahren durch fehlendes Know-how bereits viel Schaden angerichtet. Heutzutage nicht mehr, weil wir vorbeugend agieren. Die Behandlung mit Fungiziden wird perfekt beherrscht; dadurch, dass alle Agrarunternehmen sprühen, ist der Pflanzenrost stark zurückgegangen.



still Nr.13, Luiz, *Biobauer* TC: 00: 10: 16: 00

Schauen Sie, die Maispflanze ist gerade umgefallen ...



still Nr.14

Pedro Casaldaliga, *Altbischof*, TC: 00: 10: 22: 00

Baumwolle verlangt nach dem Einsatz zwölf verschiedener Agrargifte pro Jahr. Der Anbau von Soja verlangt nach fünf Agrargiften pro Jahr. Die Großgrundbesitzer vergiften den Boden, vergiften die Gewässer, vergiften den Menschen ... und nach

wenigen Jahren lassen sie alles verwüstet zurück. Das Agrobusiness ist wider die Natur.

Pedro Casaldaliga, *Altbischof*, TC: 00: 11: 32: 00

Der Vatikan suchte Freiwillige für diese Region, die sich gerade zu öffnen begann. Neben den Indios, die hier schon seit Jahrhunderten lebten, kamen die ersten Siedler: Landbesetzer und Kleinbauern. Es gab damals keine strukturierte Kirche für diese Leute. Ich habe mich zusammen mit einem Kollegen freiwillig gemeldet. Wir sind 1968 gekommen und heute sind wir hier: in der Prälatur *Sao Felix do Araguaia*.

TC: 00: 12: 10: 00

Wir erkannten sofort, dass wir hier verschiedenste Aufgaben zu erfüllen haben.

TC: 00: 12: 21: 00

Bildungs-organisatorisch und inhaltlich.

TC: 00: 12: 25: 00

Gesundheit-vorbeugend und heilend.

TC: 00: 12: 28: 00

Menschenrechte, vor allem die der Indios, der *posseiros*, Kleinbauern ohne Landbesitz und der *peoes*, Landarbeiter auf den großen Gütern.

TC: 00: 13: 10: 00

Was hier erschwerend dazu kam, ist, dass es eine Region mit viel Großgrundbesitz war und immer noch ist.

TC: 00: 13: 18: 00

Die Regierung förderte den Großgrundbesitz. Wir aber bekämpften ihn, weil er die Indios schädigt, sowie die *posseiros* und die *peoes*. Es war also eine Mission zwischen Evangelium und Krieg.



still Nr.15



still Nr.16

Text 07 - Kommentator TC: 00: 14: 12: 00

Aufgrund einer verheerenden Masern Epidemie war das Volk der *Yawalapiti* 1954 auf nur 25 Personen geschrumpft. Erst seit der Gründung des Nationalparks *Parque do Xingu* in den 1960er Jahren, konnte sich die Population erholen und zählt heute zusammen mit den fünfzehn anderen im Nationalpark angesiedelten Völkern über 3.000 Personen. Doch die voranschreitende Rodung des Regenwaldes und die damit einhergehenden ökologischen Veränderungen der Region bedrohen die Völker des *Parque do Xingu* auf ein Neues ...



still Nr.17

Piracuma, *Yawalapiti*, TC: 00: 15: 04: 00

Ich glaubte das damals nicht. Wie sollte denn die Stadt hierher kommen? Busch und Urwald sind so groß. Wie sollte die Stadt hierher kommen?

TC: 00: 15: 13: 00

Aber tatsächlich, die Stadt kam ganz in die Nähe.

TC: 00: 15: 29: 00

Es gibt Menschen, die die Natur bewahren und solche, die sie zerstören. Aber wie würden sie die Natur zerstören? Ich dachte Zerstörung passiere mit der Hand, mit

der Axt, so wie die Leute hier Axt und Machete verwenden. Aber allmählich begriff ich, womit der Weiße zerstört ...



still Nr.18

TC: 00: 16: 18: 00

Der Weiße kommt und zerstört schnell. Er braucht nicht lange. Morgen schon steht der Weiße hier an deiner Türe.



still Nr.19

Luiz Vigolo, Sojapionier, TC: 00: 16: 46: 00

Mein Bruder Antonio sagte damals, er hätte nicht den Mut alleine nach *Mato Grosso* zu kommen. Er meinte: *Luiz*, gehen wir nach *Mato Grosso*, dort ist das Land sehr billig, alles ist flach, in der Erde sind keine Steine und es ist leicht zu bearbeiten. Also lass uns dorthin gehen!

Luiz Vigolo, Sojapionier, TC: 00: 17: 25: 00

Ein Nachbar hier in der Nähe, etwa 40 km entfernt, pflanzte damals schon etwas Soja an.

TC: 00: 17: 33: 00

Wir sammelten also ein paar Samen ein und pflanzten sie hier auf ein Beet.

TC: 00: 17: 40: 00

Das Soja war dann so hoch. Wir waren erstaunt.



stillNr.20

TC: 00: 17: 47: 00

So wuchsen unsere Hoffnung und unser Vertrauen. Im folgenden Jahr pflanzten wir ... elf Hektar.

TC: 00: 18: 04: 00

Mein Vater war Analphabet, italienischen Ursprungs.

TC: 00: 18: 09: 00

In seiner Kultur verdankt der Sohn alles seinem Vater.

TC: 00: 18: 14: 00

Mein Vater verdankt alles meinem Großvater und dieser seinem Vater, der aus Italien kam.

TC: 00: 18: 19: 00

Mein Vater sagte immer zu mir: Mein Sohn, du musst fleißig arbeiten, ehrlich sein und sparsam. Damit du im Alter nicht mit einem Sack am Buckel um Almosen betteln musst.



still Nr.21

TC: 00: 18: 34: 00

Mittlerweile habe ich mich von der Arbeit zurückgezogen, die Leitung meinen Söhnen übergeben und kümmere mich heute praktisch mehr um meine spirituelle Seite.

TC: 00: 18: 54: 00

Weil wenn ich fortgehe, werde ich nichts mit mir nehmen. Warum also das ganze Leben arbeiten?



still Nr.22



stillNr.23



still Nr.24

Piracuma, Yawalapiti, TC: 00: 20: 22: 00

Ich glaube das Leben der Indios ist besser als das der Weißen. Wir leben sorgloser.

TC: 00: 20: 30: 00

Obwohl die Jungen heute anders denken: Sie glauben, dass die Bräuche der Weißen denen der Indios überlegen sind. Sie glauben das. Aber für mich ist das nicht so.



still Nr.25 **Watatakalu, Yawalapiti, TC: 00: 20: 49: 00**

In der Stadt gefallen mir nur die Dinge der Weißen.



still Nr.26

TC: 00: 20: 54: 00

Ich mag die Kleidung, die Töpfe, die hübschen Dinge der Stadt.



still Nr.27

TC: 00: 21: 12: 00

Ich mag aber die Weißen nicht.

TC: 00: 21: 18: 00

Ich mag ihre Sachen, aber ich mag sie nicht



still Nr.28

TC: 00: 21: 36: 00

Meine größte Sorge als Frau, als India ist, was mit den Indios geschehen wird, die hier im Nationalpark leben. Die das Leben draußen nicht kennen und nicht wissen, wie die Weißen über uns denken. Was die Weißen mit uns vorhaben. Viele Weiße mögen uns nicht, sie sagen die Indios seien faul, sie arbeiten nicht, sie haben viel Land und machen nichts daraus.



still Nr.29 **Luiz Vigolo, Sojapionier, TC: 00: 22: 05: 00**

Einmal traf ich am Flughafen eine ziemlich feste Indiofrau, die mich um Hilfe bat ...

TC: 00: 22: 14: 00

Sie rauchte eine Zigarette.

TC: 00: 22: 17: 00

„Haben sie keinen Ehemann?“

TC: 00: 22: 19: 00

„Doch, doch habe ich!“

Dann kam ein sehr kräftiger Indio.

TC: 00: 22: 26: 00

Ich sagte: „Wie soll ich dir helfen? Du rauchst, ich nicht. Schmeiß die Zigarette weg!“

TC: 00: 22: 34: 00

„Du hast einen starken Ehemann. Habt ihr Land?“

Die Beiden: „Viel, sehr viel Land.“

Ich sagte: „Dann pflanzt doch etwas an.“

Wir kriegen auch nichts gratis. Wir zahlen Steuern, produzieren, arbeiten und schwitzen. Ich habe die Verantwortung Rechnungen zu zahlen, ehrlich und korrekt zu sein.



still Nr.30

Piracuma, Yawalapiti, TC: 00: 22: 55: 00

Also die Weißen brauchen das Geld, um zu überleben.

TC: 00: 23: 01: 00

Sie haben keinen Garten. Ich glaube der Garten der Weißen ist das Geld.

TC: 00: 23: 09: 00

Es gibt Supermärkte, wo man alles bekommt. Die Weißen gehen dorthin und kaufen ein, manchmal machen sie dabei Schulden. Deshalb leben sie in Sorge.

TC: 00: 23: 20: 00

Sie schlafen und denken an ihre Schulden. Wir Indios haben diese Sorgen nicht.



still Nr.31

Otaviano Pivetta, *Politiker und Agrarindustrieller*, TC: 00: 30: 15: 00

Wir in der kapitalistischen Welt, planen alles in Bezug auf das ökonomische Resultat. Das ist die Kultur der entwickelten Welt. Das Gesetz ist, die Kosten und Nutzen jeder Entscheidung abzuwägen.



still Nr.30

Bin Laden, *Landloser*, TC: 00: 31: 02: 00

Die Bedingungen an dieser Straße sind hart. Es ist nicht leicht von allen diskriminiert und als Bandit bezeichnet zu werden. Alles, was wir wollen, ist ein Stück Land. Wir wollen arbeiten und etwas wert sein.

Bin Laden, *Landloser*, TC: 00: 31: 33: 00

Wir wollen nicht das Land der Großgrundbesitzer, nur das Land, das der Regierung gehört. Die Regierung hat genug Land, aber es sitzen überall Großgrundbesitzer drauf. Es ist in der Hand der Mächtigen. Sogar Politiker haben hier Landbesitz.



still Nr.33

Otaviano Pivetta, *Politiker und Agrarindustrieller*, TC: 00: 31: 51: 00

Die Regierung setzt diese Leute aus politischen Gründen in Ansiedlungen und verwandelt sie in Ausgeschlossene ... diese Siedlungen sind *favelas* auf dem Land! Die Siedler können nichts produzieren und werden von der Regierung alleingelassen ... in den letzten fünfzehn Jahren hat kein einziges Ansiedlungsprojekt für landlose Kleinbauern funktioniert ... kein einziges!



still Nr.34

Josival, *Landloser*, TC: 00: 40: 17: 00

Die bewaffneten Milizen der Großgrundbesitzer haben das Sagen im Landesinneren.

TC: 00: 40: 24: 00

Das ist die Realität.

TC: 00: 40: 30: 00

Vor einigen Jahren fing Senhor *das Neves* an, sich über unseren Genossen *Raimundo* zu ärgern, weil er sah, dass er den Leuten half, sein Land zu besetzen.

TC: 00: 40: 50: 00

Es kam zu einer Reihe von Auseinandersetzungen.

TC: 00: 40: 58: 00

Schließlich wurde *Raimundo* ermordet. Hier auf seinem Feld während der Arbeit.

TC: 00: 41: 19: 00

Hier, wo er stürzte, haben wir ein Kreuz aufgestellt.

TC: 00: 41: 30: 00

Er wurde etwas weiter da vorne angeschossen, aber er lief bis hierher. Hier hat ihn der Mörder dann erwischt und ihm den Kopf abgetrennt.

TC: 00: 41: 43: 00

Er starb also an dieser Stelle. Das war vor zwei Jahren und drei Monaten.



still Nr.35

Pedro Casaldaglia, Altbischof, TC: 00: 41: 59: 00

Die Armen wurden verarmt.

TC: 00: 42: 01: 00

Den Armen ist nichts erlaubt.

TC: 00: 42: 04: 00

Die Armen sind ausgegrenzt. Also ist die Entscheidung für die Armen eine evangelische aber auch eine politische.

TC: 00: 42: 13: 00

Weil es um die Ursachen und die Wirkungen geht.



still Nr.36

TC: 00: 46: 25: 00

Ich finde in der Welt braucht es die Armen und die Reichen.

TC: 00: 46: 30: 00

Gäbe es keine Reichen, gäbe es auch keine Arbeitsplätze.

TC: 00: 46: 35: 00

Was würde aus der Welt werden, wenn alle arm wären?

TC: 00: 46: 41: 00

Ein einziges Haiti, ein einziges Afrika!



still Nr.37

TC: 00: 47: 24: 00

Die großen internationalen Institutionen, Währungsfond, Weltbank, und Welthandelsorganisation gehören vollständig reformiert.

TC: 00: 47: 35: 00

Denn sie stehen heute nicht mehr im Dienste der Menschheit, sondern sind Instrumente einer weltumspannenden Oligarchie.



still Nr.38 **Piracuma Yawalapiti TC: 00: 48: 37: 00**

Was wird aus unserer Kultur werden, frage ich mich....

TC: 00: 48: 42: 00

Wird sie bleiben oder sich verändern, oder gar zu Ende gehen.

TC: 00: 48: 49: 00

Das macht mir Angst.



still Nr.39 **Watatakalu, Yawalapiti, TC: 00: 49: 09: 00**

Ich habe erfahren, was mit den Indios an der Küste und anderen Regionen geschah. Sie haben sich verändert, wurden praktisch ausgerottet. Wir wollen nicht, dass diese Dinge hier am oberen *Xingu* geschehen. Wir leben sehr gut hier...

TC: 00: 49: 28: 00

Wir sind die Brasilianer. Es waren die Weißen, die später gekommen sind.

Text 17 - KOMMENTATOR TC: 00: 50: 18: 00

Der Nationalpark *Parque do Xingu* umfasst circa 26.000 Quadratkilometer und stellt damit eine der letzten zusammenhängenden Waldflächen des Bundesstaates *Mato Grosso* dar. Illegale Rodung und die stetig zunehmende Urbarmachung des Bundesstaates bedrohen jedoch auch diesen letzten Flecken unberührter Natur.

TC: 00: 50: 34: 00

Die Anbaufläche für Soja wuchs in Brasilien hingegen im Zeitraum 2001 bis 2007 um fünfzig Prozent. *Mato Grosso* alleine exportierte 2007 14,5 Millionen Tonnen Soja, 14 Millionen Tonnen Schweinefleisch und 49.000 Tonnen Geflügelfleisch.

TC: 00: 50: 48: 00

Im gleichen Jahr bezogen circa elf Millionen Familien in Brasilien das soziale Hilfspaket *Cesta Básica*. Das entspricht einem Viertel der brasilianischen Gesamtbevölkerung.



ENDE

5.2.1 Zusammenfassung

Aufbauend und mit den Bildern und textuellen Inhalten des vorangegangenen „Daumenkinos“ *Fronteira Brasil* kommunizierend, wird in den folgenden Subkapiteln **Kamera**, **Montage**, **Interview**, und **Voice over versus Untertitel**, an Hand von Beispielen aus der Praxis geklärt, inwiefern sich theoretische Maßgaben, in der Form von polyphonen, geteilten und teilnehmenden Entnahmen, sowie kollaborativen Aspekten des ethnografischen Dokumentarfilmes in den Film *Fronteira Brasil* implementieren ließen.

5.3 Kamera

Vorab sollen einige wichtige Zitate in Erinnerung rufen, unter welchen kollaborativen und teilhabenden Vorzeichen ausgesuchte Techniken und Praxen in der Planung der Kameraführung dieses Filmes eine wichtige Rolle gespielt haben. Im Anschluss und im direkten Vergleich dazu soll die Entstehungsgeschichte einer Sequenz des Filmes *Fronteira Brasil* beschreiben und erklären, wie unter dem direkten Einfluss dieser theoretischen und ethischen Erwägungen gearbeitet wurde:

„Grundsätzlich heißt das: nie mit versteckter Kamera drehen, nie Bilder stehlen, sondern den anderen immer in Kenntnis des Vorganges setzen, mit allem was dazugehört. Und eben auch, daß Menschen, die ich gefilmt habe, später diese Filme zu sehen bekommen ...“ (Rouch 1978, zit. nach Friedrich 1985: 23).

Hat man sich mit den Akteuren über das Grundlegende geeinigt, versucht die Kamera den Handlungssträngen zu folgen und nicht umgekehrt. Da wir bestrebt sind, in einen kommunikativen Prozeß einzutreten, muß die Filmsituation entsprechend gestaltet sein. Die Filmsituation wird nicht nach den Anweisungen des Filmemachers arrangiert, die Akteure werden nicht

angewiesen, was sie wo und wie zu tun haben: Den Ereignissen wird freier Lauf gelassen; die Kamera passt sich dem Verlauf der Ereignisse an, folgt ihnen, wird Teil von ihnen. Der Verlauf der Ereignisse kann zur Revision des Drehplans führen, zur Umgestaltung des Films (Engelbrecht 1995: 154).

Die Akteure eines Films spielen hinsichtlich der Regie eine bedeutende Rolle, sie sind keine Gegenstände, die abgefilmt werden, sondern die zentralen Darsteller im Film. Ihr Handeln bestimmt letztendlich den Filminhalt. [...] Die Möglichkeiten der Selbstregie hängen im Wesentlichen von dem Freiraum ab, der durch das Filmteam geschaffen wird, aber auch von der Kameraarbeit, ob z. B. lange oder kurze Einstellungen gedreht werden (Engelbrecht 1995: 154).

Die Integration der Kamera ins Geschehen kann einerseits dazu führen, dass sie wie ein Zuschauer vergessen wird, andererseits dazu, dass sich (weil sie als aktiver Teilnehmer und Adressat begriffen wird) ein Kommunikationsprozeß zwischen den Akteuren und der Kamera aufbaut, der zwar vom Thema wegführt, aber neue Erkenntnisse bringen kann.

[...] Vorbedingung ist, dass der Filmemacher/Ethnologe bereit ist, seinen Drehplan jederzeit zu verlassen und dem Plan der Akteure zu folgen (Engelbrecht 1995: 154).

Die Gefilmten verfolgen mit dem Film immer auch eigene Ziele, die sehr unterschiedlich und vielfältig sein können. Neben den Vorstellungen, die sie sich von der Repräsentation des zu filmenden Ereignisses machen, überlegen sie sich auch, was der Ethnologe wohl haben möchte, um es ihm ‚recht‘ zu machen.

Visual storytelling goes well beyond *what* you shoot, how you shoot, how you light, and how you treat the material in postproductions are also critical. Tone, point of view (from whose point of view is a scene shot? Is it from a first-person Point of view, or is it omniscient? Is the camera shooting up at

the subject, or looking down?), and context (does the subject fill the frame, or does he or she appear small and overwhelmed by the surroundings?) are all important considerations (Bernard 2004: 148).

Als wir von Brasilia kommend bei den Yawalapiti am Rio Xingu mit einer einmotorigen Propellermaschine landeten und von einer Gruppe junger Männer freundlich empfangen wurden, war mir klar, dass ich, Thomas Marschall, Student der Kulturanthropologie und Co-Regisseur sowie Kameramann des in Entstehung befindlichen Filmes *Fronteira Brasil* nicht der erste Filmemacher bei den Yawalapiti des Rio Xingu war und auch nicht der letzte sein werde. Durch vorhergehende Vereinbarungen und Sondierungsgespräche mit den offiziellen Vertretern der Yawalapiti waren diese gut informiert über unsere Absichten und die Interessen, die uns bewogen, sie zu besuchen. Die jungen Männer brachten uns mit ihrem Pick-up durch eine Dschungelpiste zur Siedlung der Yawalapiti. Dort wurden wir von dem Katziken Aritana und dem Vertreter für auswärtige Angelegenheiten Pirakuma begrüßt und willkommen geheißen. Daraufhin bekamen wir ein Quartier mit Familienanbindung in einer der großen Gemeinschaftshütten der Yawalapiti zugewiesen. Nachdem die Hängematten angebunden und die Gepäckstücke verstaut waren, nahmen wir ein Bad im Rio Xingu. Anschließend hatten wir unseren ersten offiziellen Termin mit dem Katziken Aritana, mit Pirakuma und mit den älteren Würdenträgern der Yawalapiti. Bei diesem Termin erzählten wir für alle Anwesenden genau, warum wir die Yawalapiti besuchten und dass wir mit Interviews beginnen wollten um, auf diese aufbauend und durch diese inspiriert, gemeinsam mit den Yawalapiti Bilder und visuelle Beschreibungen für die Wörter zu finden, die sie uns zur vorhergehenden verbalen Beschreibung ihrer Lebenssituation geben wollten. Weiters baten wir sie, uns vorab zu sagen, ob und wann sie Probleme hätten, wenn sie gefilmt werden würden.

Pirakuma und Aritana erklärten uns, dass in ihrer Männerhütte, welche nicht nur als Raum der männlichen Zusammenkünfte diene, sondern auch als Raum männlicher Spiritualität fungiert, gewisse heilige Flöten lagern, die für die religiösen und rituellen Gebräuche der männlichen und ausschließlich der männlichen Yawalapiti sehr wichtig wären. Er könne sie uns, da wir ja Männer

seien, auch gerne zeigen, aber Frauen dürften diese Flöten niemals sehen, da dies die rituelle Balance gefährde. Ohne dass wir darum baten bot uns Aritana an, dass wir den Klang der heiligen Flöten bei Bedarf gerne auf Ton aufnehmen können und unsere Anwesenheit auch nicht bei ihren intimsten Ritualen störe, aber Frauen dürfen die Flöten nur hören, sie aber niemals sehen. Wenn wir die Flöten filmen würden, dann würden andere Frauen die Flöten sehen, dies wolle er nicht. Außer diesen Flöten könnten wir aber absolut und ausnahmslos alles in seinem Dorf filmen. Nach dieser von uns gestellten Frage und der Klarstellung von Aritana schien es uns, dass eine gewisse Entspannung bei uns wie bei der Ältestengruppe einsetzte. Wir versicherten, dass wir hier bei ihnen seien, weil wir ihre und nur *ihre* Positionen und Sichtweisen darstellen wollen und dass es uns absolut fern liegt, irgendetwas zu tun, was sich störend auswirken könne. Aritana und Pira nahmen unsere Klarstellung wohlwollend und augenscheinlich erleichtert zur Kenntnis. Mir schien, dass es sie entspannte und ihr Vertrauen in uns förderte, dass wir von Anfang an und vorab aller Drehtätigkeiten mögliche Problemfelder mit ihnen abklärten und diese auch von uns aus ansprachen. Hier zum Vergleich eine der für uns maßgeblichen Positionen von Sarah Pink:

For instance, ethnographers need to judge, or ask (if appropriate), if there are personal or cultural reasons why some people may find particular photographs shown to them in interviews or discussions offensive, disturbing or distressing or videoed themselves would be stressful (Pink 2006: 42).

Somit hatten wir unsere offizielle Drehgenehmigung von der Ältestenversammlung der Yawalapiti. Trotzdem behielten wir die Praktik bei, jede einzelne Person, die wir interviewen oder filmen wollten, individuell zu fragen und um ihr Einverständnis zu bitten.

The question of whether an ethnographer has permission to photograph or video differs from situation to situation and according to whom we listen (Pink 2006: 41).

Was Filmaufnahmen betraf, waren alle Leute einverstanden, im Fall der Interviews schränkten sprachliche Barrieren, hierarchische Rücksichten und konzeptionelle Erwägungen unsere Personenwahl ein. Am nächsten Tag begannen wir unsere Dreharbeiten mit einem Interview, das auch am Anfang des Filmes *Fronteira Brasil* steht. In diesem Interview erzählt Aritana über die Problematik der verschmutzten Gewässer und über die daraus resultierende Bedrohung der Subsistenz und der traditionellen Ernährungsweise der Yawalapiti (vgl. Aritana Abschnitt 5.2, still.Nr.1 TC: 00: 00: 15: 00). Anschließend überlegten wir uns gemeinsam mit Aritana und Pirakuma, wie wir die Themen, die Aritana im vorhergehenden Interview erwähnte, bebildern können. Aritana schlug in diesem Zusammenhang vor, dass wir mit unserem Obdachgeber Tomi und mit seinem Cousin in zwei Booten zum Fischen mitfahren könnten. Dieser mehrstündige Ausflug wurde später im Schnitt mit dem vorhergehenden Interview zusammengefügt.

Was die Kameraeinstellungen und Bildausschnittgrößen betrifft, habe ich mich als Kameramann auf die klassische Handlungsauflösung von abwechselnden Totalen, Halbtotale und einigen Nahaufnahmen konzentriert. Dies hatte nicht nur konzeptionelle und bilddramaturgische Gründe als Ausgangspunkt, sondern auch praktische. Es ist nicht besonders einfach, inmitten des Dschungels, von einem kleinen schwankenden Boot aus, einen mit Pfeil und Bogen fischenden Mann auf einem anderen kleinen schwankenden Boot zu filmen, und nur die wenigsten Pfeilschüsse in das tiefgrüne, dunkle Wasser des Rio Xingu finden ihre Ziel (vgl. Tomi Abschnitt 5.2, still.Nr.5 TC: 00: 03: 35: 00). Selbst der erprobteste Schütze benötigt sehr viele Versuche, um einen Fisch zu treffen. Genau an diesem Punkt, bei vierzig Grad im Schatten und nach unzähligen Versuchen und stundenlangem Warten, habe ich verstanden, warum Flaherty und Nanook irgendwann beschlossen haben, ein halbiertes Iglu aufzustellen, um ihre gemeinsam geplanten Filmszenen des täglichen Lebens von Nanook unter für die Kamera nachvollziehbaren Umständen umzusetzen. Wir haben aus mehreren Szenen, die teilweise eine Stunde lang auseinander lagen, eine zusammenhängende Sequenz gedreht. Der fischende Tomi hat zu Pfeil und Bogen unaufgefordert noch ein kleines Kunststoffnetz verwendet, das er vor dem Harpunieren im Wasser ausgelegt hat, um damit seine und unsere Chancen auf

einen fotogen harpunierten Fisch zu erhöhen. So kamen wir alle gemeinsam zu unseren Fischen und Fischereibildern und genau der Fisch, der noch so stolz von dem Fischerjungen am Strand hochgehalten wurde (vgl. Abschnitt 5.2 still Nr.8 TC: 00: 04: 27: 00), wurde anschließend mit den Manjokfladen, die in still Nr.15 und still Nr.16 (siehe Abschnitt 5.2 TC: 00: 13: 18: 00) zubereitet wurden, vom gesamten Filmteam, indigenen AkteurInnen und europäischen Filmemachern, gemeinsam verspeist.

5.3.1 Zusammenfassend

Es ist uns in dieser Szene gelungen, die eindrucksvollen und existentiellen Äußerungen des Katziken Aritana mit Bildern zu belegen, die wir gemeinsam mit unseren Gastgebern, den Yawalapiti, erarbeitet und umgesetzt haben. Dies geschah auf gleicher Augenhöhe und unter direkter Beteiligung der AkteurInnen, wir haben so weit es uns möglich war, auf ein Re-enactment verzichtet und sind unserem Obdachgeber und Fischer Tomi bei seinem täglichen Fischfang gefolgt. Wir können aber nicht davon reden, dass sich bei uns oder bei Tomi ein gewisses Vergessen der Kamera eingestellt hat, wie es Jean Rouch evoziert (*cine trance*) und Douglas Mac Dougall abwartet. Als wir drei Stunden in der glühenden Sonne nach Fischen gesucht haben, hat Tomi, der uns eigentlich die ultratraditionelle Art des Fischfanges ohne Netz zeigen wollte, mit seinem Kunststoffnetz getrickst und wir haben aus mehreren Fangversuchen, die die Kamera in unterschiedlichen Positionen aufgenommen hat, das Schnittmaterial für eine durchgängige und verständliche Sequenz zusammengebastelt. Diese Sequenz aus ihrem Entstehungsprozess betrachtet, ist eine eindeutig *kollaborative* und *teilhabende*. Wir haben sie gemeinsam mit den Yawalapiti erfunden, besprochen, geplant und umgesetzt. Die Form der Umsetzung war eine *partizipierende, teilnehmende* Beschreibung der alltäglichen Realität, wie sie Tomi und seine Familie täglich erlebt - mit dem einen Unterschied, dass Tomi sonst nie ein Kamerateam bei seinen Fischzügen dabei hat, für welches er den Fischfang möglichst gekonnt und traditionell *performen* will. Um diese alltägliche Realität für die Kamera einzufangen, hat sich Tomi seines Netzes bedient, das er wahrscheinlich immer benützt, aber traditionell ist es nicht. Traditionell wollte Tomi sich aber in Pose setzen,

vielleicht auch deswegen, weil er meinte, dass wir dies von ihm erwarteten. So hat Tomi sein Netz verwendet, um doch noch einen Fisch für unsere Kamera an seinem Pfeil zu haben und wir haben aus vielen Fangversuchen einen durchgängigen Fang geschnitten, um den Film nachvollziehbar konstruieren zu können. Tomi hat sich also vor der Kamera perfekt zu spielen versucht und wir haben versucht, seine Performance möglichst lebensnah einzufangen und zu rekonstruieren. Insofern war alles, obwohl es annähernd genauso täglich passieren wird, an diesem einen Tag für die speziellen Bedürfnisse der Kamera *vorgeführt* und *schaugespielt*. Diese Sequenz war demnach *kollaborativ*, weil wir sie alle gemeinsam geplant und umgesetzt haben und der Inhalt sowohl des Textes wie der Bilder gemeinsam und unter Absprache erarbeitet wurde; und *teilnehmend*, weil wir nicht versucht haben, die AkteurInnen einzurichten oder zu inszenieren, sondern bei ihrer täglichen Arbeit ohne viel Aufsehen teilzuhaben. Teilweise waren die Szenen, um sie von unseren AkteurInnen, die sich als Schauspieler ihrer selbst empfanden, für die Kamera (re)-konstruiert und tragen somit ein absolut bewusst für die Kamera agierendes, performatives Moment in sich, welches allen beim Dreh Teilnehmenden permanent bewusst war, aber im finalen Filmprodukt als solches nicht mehr spürbar ist.

5.4 Montage

Die Frage der Montage des Filmes *Fronteira Brasil* ist eine langwierige und komplizierte, denn es sind aus dem Drehmaterial der unterschiedlichen Drehorte nicht nur ein Film entstanden sondern deren zwei. Erstens der für das Fernsehen geplante Film *Fronteira Brasil*, in einer 52-Minuten-Fassung, für die Ausstrahlung im öffentlichen Rundfunk des ORF und bei 3sat gedacht, und der gleichnamige Film in einer 45 Minuten Kurzfassung, welcher für den internationalen Markt der Fernsehmesse bestimmt war. Abgesehen von diesen beiden mit 3sat vereinbarten Fassungen ist ein Langdokumentarfilm von 73 Minuten entstanden, der Film mit dem Titel *Faces of the Frontier*, welcher größtenteils vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur von der Abteilung Film finanziert wurde. Dieser 73 Minuten lange ethnografische Dokumentarfilm war das eigentliche Ziel unserer Planung, ließ sich aber aus

finanziellen Gründen nur mit einer Teilfinanzierung von 3sat möglich machen. Deswegen entschlossen wir uns, eine extra Fassung für das Fernsehen herzustellen, die auf die speziellen Bedürfnisse und Sehgewohnheiten der Fernsehkonsumenten in Inhalt und Länge abgestimmt war. Die 52-Minuten-Fassung des *Filmes Fronteira Brasil* ist Gegenstand meiner Diplomarbeit und diese Fassung wird auch im Mittelpunkt der folgenden Schnittanalyse stehen. Die Schnittanalyse wird sich nicht übermäßig mit verzichtbaren technischen Details beschäftigen sondern, wie schon im Abschnitt **Kamera**, die Implementierung theoretischer Aufgabenstellungen an Hand eines exemplarischen Beispiels aus dem Film *Fronteira Brasil* aufarbeiten. Im Mittelpunkt des Subabschnitt **Schnitt** stehen vor allem die *polyphonen* Aspekte des Ethnografischen und deren Einbindung in die Montagekonzeption von *Fronteira Brasil*. Vorab und zum direkten Vergleich bestimmt, einige zentrale Leitmotive für die Schnittkonzeption des Filmes in Zitatform.

[...] that the conventions of filming and editing do not simply direct us to different visual points of view in a film but orchestrate a set of overlapping codes of position, narrative, metaphor and moral attitude. Subjectivity is therefore not merely a function of visual perspective. We are, in Browne's termes, spectators in text' (Mac Dougall 1995: 227).

Ein literarisches Werk hat einen ‚focus‘, eine wissenschaftliche Arbeit und eben auch ein Film. Das Besondere an einem ethnografischen Film ist, das sein ‚focus‘ viel mit den Interessen, mit der Sichtweise und den Anliegen derjenigen zu tun hat, die gefilmt werden [...] (Strecker 1995: 90).

Another movement in experimental ethnography is the use of montage to radically disrupt and reconceive the way social and cultural process as action is represented in ethnography – how milieu, or the space-time framework, is construed. Objectification in ethnographic representation has been effectively critiqued, but the need for setting the scene, even in the most radical attempts to use a montage of consciousness, requires some revision, but also preservation, of an objectifying discourse about process and structure. This is what the use of montage technique in the service of repre-

senting the simultaneity and spatial dispersion of the contemporary production of cultural identity achieves (Marcus 1995: 46).

Eine Besonderheit des ethnografischen Filmes ist, daß er sich für den Zuschauer oft im Spannungsfeld zwischen ‚Reality TV‘ und ‚Fiction Film‘ bewegt. Einerseits wird versucht, Realität dann, wenn sie geschieht, aufzunehmen, also idealerweise ohne Regie zu filmen. Andererseits hat der Film auch eine narrative Struktur, die dem Zuschauer eine nachvollziehbare Geschichte erzählen soll (Engelbrecht 1995: 149).

In dieser Aneinanderreihung von Zitaten geht es um unterschiedliche Aspekte des Begriffs Montage. Realitätsbeschreibung aus der Position der Subjektivität, die Dekonstruktion von Erzählweisen und die Positionierung von Standpunkten, sowie deren Verhältnis zueinander stehen dabei im Fokus. Wir können dabei den Schnitt als Metapher wie im Zitat von Marcus thematisiert und den realen Vorgang der Montage auch als konstruierende und dekonstruierende und doch narrative Möglichkeit verstanden sehen, unterschiedliche und gleichberechtigte Geschichten zu erzählen. Eine mit der Erkenntnis von Marcus korrelierende Feststellung von Douglas Mac Dougall, dass wir, die einen Film betrachten, *spectators in text* sind, ein Text, den der Cutter und die Regisseure in Zusammenarbeit mit den AkteurInnen festlegen, scheint uns in diesem Kontext besonders wichtig. Dies legt den Schluss nahe, dass alle Meinungen, die im Film als Aneinanderreihungen von Texten funktionieren, auch eine Komposition von unterschiedlichen Meinungen und nur eine Aussage, die Aussage des Regisseurs/der Regisseurin widerspiegeln (vgl. Mac Dougall 1995: 222). Insofern gibt es im Dokumentarfilm keine Neutralität oder Unvoreingenommenheit, die einzige Möglichkeit ist, meiner Meinung nach, wie Jean Rouch es schon vor Jahrzehnten getan, hat die eigene Realität und deren Konstruktion schonungslos mittels *feedback* durch die Dokumentierten und durch das Publikum offenzulegen.

Wir haben uns in diesem Film für einen *polyphonen*, *multizentrischen* und *polyglossalen* Dialog entschieden, in welchen wir, als nicht unbedingt unparteiische Moderatoren, unserer Situiertheit und Parteinahme bewusst

mittels Montage und anderen Praktiken eingegriffen haben. Der erste Eingriff war die Planung und die Konzeption und die damit verbundene Wahl der ProtagonistInnen und Schauplätze. Der zweite Eingriff war Form und Inhalt des gedrehten Materials und der dritte Eingriff ist der Schnitt – die Montage. In diesem Schnitt verhandeln wir die unterschiedlichen, teilweise diametral gegensätzlichen Geschichten unserer ProtagonistInnen. Darin liegen, der Meinung der beiden Regisseure folgend, die spannendsten Momente des Filmes *Fronteira Brasil*. Diese offenbarten sich im Verlauf der langwierigen Montage, waren doch ca. 70 Stunden Rohmaterial zu sichten. Es schien, dass alle Leute, deren Aussagen wir miteinander verglichen und gegenüberstellten, aus ihrer Situiertheit und Positionierung Recht zu haben schienen und man Verständnis für ihre Wahrnehmung und ihre eigenwillige Beurteilung der sozialen Phänomene haben konnte. Aus einer ethischen Perspektive war dies bei einigen unserer AkteurInnen schwieriger möglich, aber aus einer rein an der Entstehung von Wahrnehmung und Weltdeutung interessierten Perspektive war es spannend zu erfahren, wie sehr die eigene Situiertheit und ihr Wandel die individuelle Deutung der Realität beeinflusst. Diese unterschiedlichen, konfligierenden Realitäten unserer Akteurinnen beschlossen wir im Schnitt zu verhandeln und zusätzlich, so weit es uns möglich war, auch sichtbar oder erfahrbar zu machen, warum die von uns porträtierten Menschen die Welt so deuteten wie sie sie deuteten. Wenn der Sojafarmer und Großgrundbesitzer Luiz Vigolo (vgl. Luiz Vigolo Abschnitt 5.2, still Nr.31, TC: 00: 46: 25: 00) die Meinung vertritt, dass es eine Art göttliche Ordnung geben müsse, in der es die Reichen und die Armen geben sollte, weil *ohne Reiche wäre die Welt ein einziges Haiti, ein einziges Afrika*, dann eröffnet er uns mit diesem Satz seine erzkonservative, paternalistische und sozialdarwinistische Perspektive auf die soziale Realität in Brasilien. Vorher im Film (vgl. Luiz Vigolo, Abschnitt 5.2 still Nr.20 TC: 00: 17: 47: 00) haben wir aber schon erfahren, dass Luiz, der Sohn eines analphabetischen mausarmen Einwanderers ist, der Luiz die Angst und die Erfahrung von Armut auf den Lebensweg mitgegeben hat. Luiz hat es geschafft, reich zu werden, aber seiner Meinung nach nur, weil er bis zum heutigen Tag eisern spart, im Schweiß seines Angesichts arbeitet und als gläubiger Katholik regelmäßig betet. In seiner Weltsicht spiegelt sich auch eine Art Puritanismus wider, wenn er davon redet, dass das Volk sein Geld so

unklug ausgabe, zum Beispiel für Handys, und dass man alle Bierfabriken schließen solle (vgl. Luiz Vigolo Abschnitt 5.2 still Nr.36 TC: 00: 46: 35: 00). Luiz begreift sich als hart arbeitenden, tiefgläubigen Selfmade-Mann und die anderen, die arm sind, sind selber daran Schuld, denn er hat es auch geschafft, sich aus der Armut hochzuarbeiten. Die Armen sind seiner tiefen Überzeugung nach faul, schwach im Geiste oder zu wenig gläubig, denn wer betet, dem hilft Gott. Aus der Sicht der Indigenen Yawalapiti ist Armut ein ganz anderer Zustand, sie betrachten die Geldwirtschaft des weißen Mannes als Armut, *denn der Garten des weißen Mannes ist das Geld* (vgl. Piracuma Abschnitt 5.2, still Nr.28 TC: 00: 21: 36: 00) und dieses verursacht ihm ein Leben in Sorge. Diese Ablehnung des kapitalistischen Prozesses ist aus der Sicht der Yawalapiti verständlich und sie sind sich dessen bewusst, dass ihre Lebensweise von vielen beneidet oder verdammt wird. Der Vorwurf der Faulheit ist ihnen nichts Neues. Watatakalu, die Tochter Pirakumas und unsere InterviewpartnerIn, geht auf diesen Vorwurf ein. (vgl. Watatakalu Abschnitt 5.2 still Nr.29 TC: 00: 22: 34: 00). Luiz Vigolo, obwohl er Watatakalu noch nie in seinem Leben gesehen hat und auch höchstwahrscheinlich niemals mit ihr sprechen wird, erhebt diesen Vorwurf (vgl. Luiz Vigolo Abschnitt 5.2 still Nr.29 TC: 00: 22: 34: 00). Er erzählt seine Geschichte über die Begegnung mit einer dicken, faulen, rauchenden Indiofrau, deren Mann viel Land besaß, aber Luiz Meinung nach nichts daraus machte, weil die Indios seinem Empfinden nach das Land nicht nutzen und faul sind. Indirekt lässt sich daraus auch der Vorwurf herauslesen, dass die Indios die in Mato Grosso ein Reservat von der Größe Belgiens autonom verwalten, aus dem Land nichts Konstruktives machen. *Sie schwitzen nicht und zahlen keine Steuern. Haben sie es da überhaupt verdient?* Dieses Beispiel für einen polyphonen, multiglossalen Diskurs - polyphon, weil mehrere unterschiedliche mehr oder minder gleichberechtigte Meinungen und multiglossal, weil mehr Stimmen als Meinungspositionen an diesem vom Regisseur und Cutter moderierten multipolaren Zwiegespräch teilnehmen - soll die individuellen Urteile der AkteurInnen erfahrbar machen. Im besten Fall gelingt es dadurch auch die Positionen derer zu verstehen, die man nicht unbedingt teilt. Insofern war das Ziel des Schnittes eine Geschichte zu erzählen, die aus vielen einzelnen kleinen Geschichten besteht, welche wiederum Deutungen der Welt

sind, die aus der nachvollziehbaren Situiertheit ihrer AkteurInnen resultieren und auch als solche präsentiert werden.

5.5 Interview

Films that include interviews with several people offer a more complex picture of enquiry and validation and some possibility of cross-checking responses. Unlike the results of sociological questionnaires, many judgments about reliability of testimony are left to the viewer. [...] this approach permits a kind of understanding that can incorporate multiple perspectives and transcend much apparently contradictory evidence (Mac Dougall 1995: 245).

The interview had emerged from journalism to become a key element in public affairs television and the documentaries of the 1960`s. From an anthropological point of view, the interview was an obvious resource as one of the main information-gathering techniques of fieldwork (Mac Dougall 1995: 244).

Ein weiterer, wichtiger Aspekt der Auseinandersetzung mit den AkteurInnen und mit dem, aus deren Ansichten destillierten und konstruierten Film-Text ist das Interview. Wie und in welcher Form soll das Interview mit den AkteurInnen ablaufen? Wie sollen welche Fragen gestellt werden, ohne dass die Fragestellung tendenziös und einseitig wird? Wie wollen wir die AkteurInnen mit der Kamera und dadurch mit dem Publikum interagieren lassen?

Wir haben uns in diesem Fall für einen direkten Zugang aus dem *participatory cinema* des Douglas Mac Dougall entschieden, in dem der Interviewte oder die Interviewte die Kamera direkt anblicken kann, falls er oder sie will, und nicht, wie so oft, aus schnitttechnischen Gründen gefordert, an ihr vorbei zu sehen hat. So entsteht bei den Betrachtern das Gefühl, dass die AkteurInnen mit ihnen direkt kommunizieren, was im Vergleich zum Schnitt noch einen weiteren Aspekt in der polyphonen Organisation der Sequenzen verursacht. Die Interviewten reden, durch den Schnitt verursacht, mit ihren ideologischen

GegenspielerInnen, mit ihrer eigenen einzelnen Position wenden sie sich aber direkt an ihre Betrachter, wie beispielsweise besonders gut bei der Rede des Katziken Aritana (vgl. Aritana Abschnitt 5.2, still Nr.2, TC: 00: 00: 28: 00) erfahrbar ist. Hierzu im Vergleich ein Zitat von Douglas Mac Dougall, der in diesem Fall der Ideengeber für die Technik der direkten Adressierung von AkteurInnen zu BetrachterInnen war.

The glance into the camera evokes one of the primal experiences of daily life – of look returned by look-through which we signal mutual recognition and affirm the shared experience of the moment. It is the look of exchange that says, 'At this moment, we see ourselves through one another', with which the viewer seems to be regarding himself or herself with the eyes of the other. In a Lacanian sense, the self is reaffirmed and mirrored in these comparatively rare direct glances from the screen (Mac Dougall 1995: 224).

Ein schwerwiegender Beweggrund für die Entstehung des Films *Fronteira Brasil* war der Wunsch, gemeinsam mit den darin vorkommenden Personen, vor allem einen Film zu machen, in dem sie sich wieder erkennen und Zeugnis ihrer Situation und Weltinterpretation abgeben. Insofern war es uns auch sehr wichtig, einen besonders korrekten Umgang mit den Meinungen und Personen in unserem Film zu pflegen, vor allem mit den Meinungen, die wir aus ideologischen und moralischen Gründen nicht teilen. Hierbei ging es uns, wie bei allen andern Meinungen darum, dass sie im Kontext und alleine stehend verständlich sind. Wir wollten weder böse noch gute Menschen zeichnen, sondern die AkteurInnen in ihren unterschiedlichen Situiertheiten zeigen, und ihre Ansichten dadurch nachvollziehbar und erfahrbar machen.

Die wichtigste Aufgabe *sprechender Menschen* im Dokumentarfilm wird damit sichtbar: Sie legen Zeugnis ab über andere Menschen, über Geschehnisse, über Dinge, vor allem aber über sich selbst. Sie werden – im ursprünglichsten Sinne des Wortes Zeuge – vor die Kamera ‚gezogen‘, um als Zeuge in der im Film verhandelten Sache aufzutreten. Und solange sie Herr ihrer eigenen Einstellung sind, ist ihr Zeugnis wahrhaftig, selbst wenn sie lügen (Schlumpf 1995: 112).

Dieses Ziel ins Auge fassend, ist es wichtig, den AkteurInnen beim Interview in ihrem Handeln und Reden aber auch mit der Form und Inhalt der Fragen, die man ihnen stellt, möglichst viel Raum zur Entfaltung der eigenen persönlichen Weltdeutung zukommen zu lassen. Dies betrifft nicht nur den zeitlichen und den textuellen Raum, sondern auch den Raum der bei der Kadrierung des Kameraauschnittes dem Interviewten zugestanden wird. Es gibt filmische Positionen, welche die Meinung vertreten, dass - wenn man einen Menschen möglichst nahe im Interview zeigt - die Intensität seiner Erscheinung stärker unterstrichen wird und das Gewicht seiner oder ihrer Botschaften schwerwiegender zur Geltung kommt. Andere Filmemacher gehen davon aus, dass Raum für die ganze körperliche Erscheinung des Interviewten bei einem Interview viel zu dem Urteil des Betrachters über die Körpersprache des Interviewten beiträgt und deswegen Teil der Bildgestaltung sein sollte, da das Verhalten der AkteurInnen im Verhältnis zu den Wörtern, die sie von sich geben, von größter Wichtigkeit für das Urteil der Betrachter ist.

Wir neigen bis auf gelegentliche Ausnahmen zu zweiterer Position, denn in unserer Hauptintention liegt es nicht unbedingt, mittels manipulativer Kameramethoden die Wirkung und den Grad der damit verbundenen Authentizitätserscheinung der Interviewten bewusst hervorzuheben oder zu unterdrücken. Im Vordergrund sollte eher die Möglichkeit stehen, den Betrachtern ein vollständiges Bild der interviewten Akteure beim Interview zu vermitteln.

[...] Das macht gerade die Stärke *sprechender Menschen* im Film aus. Sie sprechen zu uns nicht nur mit ihren Überlegungen und Gefühlen, sondern auch mit ihrer Physiognomie, mit ihrem Blick, kurz: mit ihrem Ausdruck. Wir glauben, einschätzen zu können, wie wahrhaftig oder lügenhaft ein Statement ist. Wir fühlen uns gegenüber den im Film sprechenden Menschen frei und beanspruchen unsere eigene Meinung und Einschätzung zu dem, was sie sagen (Schlumpf 1995: 112).

5.6 Voice over versus Untertitelung

Ein weiterer äußerst schwieriger und problematischer Faktor war die Frage, ob die Fernsehfassung *Fronteira Brasil* für 3sat mit *voice over* oder mit Untertitelung arbeiten sollte. Der Wunsch der Regisseure war es, neben der mit Untertiteln arbeitenden Version des Langdokumentarfilmes *Faces of the Frontier* (73 min.) auch bei der Fernsehfassung *Fronteira Brasil* möglichst wenige Abstriche in der Konzeption des Projektes zu machen, unter anderem deswegen; weil von Anfang des Projektes an einer der Hauptbeweggründe; diesen Film zu machen, der ausgeprägte Wunsch war, die Menschen, die dokumentiert werden sollten, möglichst frei und ohne jegliche Barrieren reden zu lassen. Diese sollten durch adäquate Montage indirekt miteinander und direkt mit den Betrachtern des Filmes kommunizieren. Aus dieser Position heraus war es nur sehr schwer möglich, uns mit dem Gedanken eines *voice overs* (Synchronisation) oder einer *voice of God* (erklärender Kommentarstimme mit indirektem Objektivitätsanspruch) anzufreunden. Auch alle für uns maßgeblichen theoretischen Positionen kamen in dieser Hinsicht zu ähnlichen Schlüssen.

Der Betrachter erlebt das Zeugnis einer bestimmten Person im Film als subjektive Stellungnahme. Im Gegensatz zum Kommentar, der über Bilder gesprochen wird, oder eines ins *off* verwiesenen Statements, bei denen die Manipulationsmöglichkeiten weit größer sind, ist die Subjektivität der Aussage an den Konnotationen des Bildes nachvollziehbar (Schlumpf1995: 112).

The appearance in the 1970s of the first subtitled ethnographic films produced an effect upon viewers not unlike that of seeing the first subtitled feature films in the years after World War II. Before that, almost all ethnographic films had been constructed around a voice-over commentary which spoke about the people concerned but rarely allowed them to speak themselves. If their voices were heard at all, what they said was either ignored (suggesting it was not really worth understanding) or was translated by an-

other voice that covered their own words and, in a sense, spoke *for them* (Mac Dougall 1998: 165).

Wie aus diesen Aussagen unterschiedlicher Vertreter des ethnografischen Filmes erkennbar, stößt das *voice over* auf wenig Gegenliebe, weil es Raum für Ungenauigkeiten und Manipulation offen lässt. Weiters schließt es auch eine ethisch fragwürdige Komponente ein: es wird über die AkteurInnen eines Filmes im wahrsten Sinne des Wortes übergesprochen. Das *voice over* steht der eigentlichen, direkten, möglichst unveränderten Stellungnahme der AkteurInnen im Weg, weil es eine übersetzende, moderierende und oft verfremdende Zwischenebene zwischen AkteurInnen und Betrachtern einzieht. Das *voice over* ist leider im Kontext des TV-Broadcasting noch immer weit verbreitet und im Fernsehjournalismus sehr beliebt.

Es hat den Vorteil, dass der Seher nicht lesen muss, während er die für ihn aufbereiteten Bilder konsumieren kann und der oder die Sprecher und Übersetzer erzählen dem Konsumenten/der Konsumentin währenddessen die dazugehörige Geschichte - eine bequeme Form der medialen Konsumation von Informationen im Gegensatz zur Untertitelung.

Wenn es um die Beziehung zwischen Ton und Bild im ethnographischen Film geht, denke ich immer zuerst an eine gräßliche Erfindung, die im englischen ‚*voice over*‘ genannt wird. Beim *voice over* wird den im Bild Sprechenden die Stimme langsam weggedreht, um Raum zu geben für einen Übersetzer. Bei meinen Filmen führte dies dazu, daß im Synchronstudio des Südwestfunks meine Freunde Baldambe, Choke und Gardu, die gerade lebhaft zur Kamera sprechen, nun ihre Stimme verlieren und sich aus dem Nichts heraus eine deutsche Stimme zwischen sie und uns schiebt. Die Stimme der Übersetzerin oder des Übersetzers mag noch so sympathisch sein, aber sie wirkt trotzdem immer taktlos, denn während eben noch die Sprecher der anderen Kultur über den Betrachter und Zuhörer ihren Einfluß ausübten, herrscht nun der Redakteur, der meint daß er im Interesse des Betrachters die Stimme der Fremden auslöschen müsste (Strecker 1995: 93).

In dieser kurzen Episode beschreibt der ethnografische Filmmacher Ivo Strecker, wie es ihm und den Stimmen seiner AkteurInnen ergangen ist. Ivo Strecker sah sich von Sender und Redakteuren gezwungen, ein *voice over* vorzunehmen und er empfand dies als taktlose Maßnahme und Überformung der Stimmen seiner Akteure. Ziemlich genauso ist es leider auch dem Film *Fronteira Brasil* ergangen. Es gab einen ersten Sendetermin im Hauptabendprogramm bei 3sat im Oktober 2008. Die zuständigen Redakteure kannten den Film und haben ihn zur Ausstrahlung autorisiert. Einen Tag vor der geplanten Ausstrahlung wurde der Film von der zuständigen Intendantin aus dem Programm genommen. Nachdem wir sie kontaktiert und um Rechtfertigung dieser außerplanmäßigen Maßnahme gebeten hatten, eröffnete die Intendantin uns, dass der Film problematisch sei. Nicht vom Inhalt oder von der Form, auch die Bilder hätten ihr sehr gut gefallen, das Problem seien aber die Untertitel. Die Leute, der Seher - er wolle und könne nicht so viel lesen und aus diesem Grund könne sie diesen Film nicht zum Hauptabendprogramm zulassen. Unserer Meinung nach trieb die Angst um die Quote die Intendantin zur Absetzung unseres Filmes und sie ließ in einem Atemzug vernehmen, dass - wenn der Film synchronisiert wäre und der Verständlichkeit halber auch noch einige Sprecherkommentare eingefügt werden könnten - er sicher bald gesendet werden könnte. Bei diesem vom Sender 3sat ausgeübten direkten Zwang zum *voice over* machten sich ebenfalls die Unterschiede zwischen den Seh- und TV-Konsumentengewohnheiten in den unterschiedlichen Ländern Europas bemerkbar - ist es in England oder Frankreich doch mittlerweile gängig ethnografische Filme für das Fernsehen zu untertiteln

In recent years the subtitling of ethnographic films has not only become commonplace but the norm in many countries. Even ethnographic films made for television are now routinely subtitled in Britain, France, and Australia, and this practice is gradually spreading (Mac Dougall 1998: 173).

Im Unterschied zum geschriebenen und eingesprochenen Kommentar lässt sich die direkte Rede sprechender Menschen nicht beliebig verkürzen, präzisieren, gestalten. Menschen im Gespräch schweifen ab, finden Wörter nicht, ringen gerade bei emotionalen Inhalten um Ausdruck. Dies alles kann

spannend und aussagekräftig sein. Es kann aber auch mühsam und zähflüssig wirken. [...] Sprechende Menschen im Film brauchen viel kostbare Filmzeit und sperren sich damit gegen den dramaturgischen Fluß des Filmes [...] An der eher schwindenden Geduld eines durch immer raffiniertere Dramaturgien und Schnitttechniken verwöhnten Publikums kommt aber auch der Dokumentarfilmer nicht vorbei, wenn er seine Filme öffentlich zeigen will. Diese handwerklichen Probleme sind allerdings schon beinahe harmlos gegenüber den Veränderungen, welche sich im omnipräsenten Fernsehen abspielen (Schlumpf 1995: 113).

Wir mussten somit auf nachdrückliches Verlangen von 3sat ein *voice over* vornehmen, oder als Alternative in Kauf nehmen, dass unser Film wahrscheinlich nie gesendet worden wäre. Wir entschieden uns jedoch, nicht den Sender das *voice over* vornehmen zu lassen, sondern dieses selbst zu organisieren. Diese Vorgehensweise war mit dem Motiv begründet, möglichst wenige Verluste in der Qualität der Texte und damit verbunden im Duktus des Filmes zu erzeugen. Wir einigten uns intern auf ein *individuelles voice over*, jede/r AkteurIn des Filmes bekam eine/n eigene/n und individuelle/n Sprecher/Sprecherin, eine oder einen stimmerprobten SchauspielerIn aus unserem Freundeskreis, welcher intensiv auf die AkteurIn und die von dieser AkteurIn vertretenen Inhalte vorbereitet wurde, deren Stimme er übernehmen sollte. Außerdem ließen wir auf der Tonebene des Filmes die Originalstimmen der AkteurInnen leiser aber hörbar mitschwingen, so dass den Betrachtern Stimmlage, Tonalität und Emotion der Erzählungen nicht entgingen. Dies erschien uns als einziger machbarer Kompromiss mit dem Fernsehsender. Wir entschlossen uns zu diesem Schritt aus mehreren Gründen. Erstens waren wir von den Zahlungen des Senders abhängig und diese sicherten die weitere Finanzierung der Fertigstellung des Dokumentarfilmes *Faces of the Frontier*, zweitens wollten wir die Agenda unserer AkteurInnen und Klientinnen in einem breiteren medialen Kontext, dem Fernsehen, vertreten sehen, und außerdem hatten wir ja noch die Langfassung *Faces of the Frontier* (73 min.) auf welche der Sender keine Zugriffsrechte hatte. Diese Fassung würde für das interessierte Publikum zugänglich werden, wenn wir sie mit den dafür benötigten Geldern des Senders 3sat fertig stellen konnten. Die

Fernsehfassung *Fronteira Brasil* sollte vorrangig dazu dienen, auf hohem Niveau unbeteiligte FernsehkonsumentInnen mit einem politisch und ethisch brisanten Thema vertraut zu machen.

Der wichtigste Grund für uns diese Fernsehversion doch noch zu veröffentlichen, war demnach für die Anliegen der Marginalisierten, für die Indigenen, Landlosen und Kleinbauern Öffentlichkeitsarbeit zu leisten. Wir vertreten im Normalfall ebenfalls die Position, dass es ethnografischen Filmen in den seltensten Fällen gut tut, wenn sie ein *voice over* erfahren. Aber wir mussten auch akzeptieren und abwägen, dass wir aus klar umzirkelten Beweggründen mit dem Fernsehen einen Handel eingegangen waren, und obwohl wir hofften, dass wir alle unsere Interessen im Laufe der Filmproduktion durchsetzen konnten, hatten wir von Anfang an unsere berechtigten Zweifel an der reibungsfreien Kooperation von ethnografischen Filmemachern und kommerziellem TV-Sender.

Mit diesen Gedanken im Hinterkopf und aus möglichen Befürchtungen einer massiven Mitsprache des Senders bei Umsetzung und Konzeption des Filmes wurde schon bei der Vertragsvereinbarung festgehalten, dass die Regisseure des Filmes und die mit ihnen zusammen arbeitende *NonPlus-Filmproduktion* das Recht auf eine eigene unkommentierte Langfassung des Rohmaterials haben, welche für den Festivalbetrieb unter anderem Namen (*Faces of the Frontier*) und von der Machart für das interessierte Publikum gefertigt sein sollte. *Faces of the Frontier* erfüllt die Funktion einer Langfassung, welche vollkommen ohne *voice over* auskommt und für Festivals und ethnografisch Interessierte gedacht ist. Des Weiteren gilt für uns die Maxime, dass außerhalb des Fernsehens und auch innerhalb dieses Kontextes das *voice over* eine sehr unglückliche aber manchmal leider nicht vermeidbare Wahl ist.

Ethnografie ist ein kooperatives Unterfangen und die Stimmen aller Beteiligten sollten voll zur Geltung kommen können. Dazu gehört, daß nicht nur klar wird, was gesagt wird, sondern auch, wie es gesagt wird. Darum ist das *voice over* eine in keiner Weise vertretbare Praktik (Strecker 1995: 93).

In der Langversion *Faces of the Frontier* war es möglich, ohne *voice over* und Kommentare auszukommen und im Vergleich der unterschiedlichen Fassungen wird klar, in wie weit das beste *voice over* nicht die Stimme der AkteurInnen ersetzen kann (vgl. DVD *Fronteira Brasil* und DVD *Faces of the Frontier* Anhang).

Mit dem sprechenden Menschen tritt die altbekannte Figur des Erzählers im Dokumentarfilm sichtbar auf, ein epischer Katalysator, der nicht nur Inhalte vermittelt sondern den Film als Ganzes dramaturgisch vorantreibt oder bremst, kommentiert, kritisiert, persifliert (Schlumpf, 1995: 113).

Oft tritt der Erzähler im Bild an die Stelle dessen, der den Film gemacht hat. Oder verschiedene, im Film auftretende Erzähler wirken zusammen an einem neuen, vom Filmautor gewobenen Text (Schlumpf 1995: 113).

5.6.1 Untertitelung und Übersetzung

Aber auch die Untertitelung hat ihre Tücken. Es dauerte Monate, bis wir diese in eine für unsere Zwecke adäquate Form bringen konnten. Wir verbrachten viel Zeit damit, eine professionelle Übersetzerin zu finden, mit der wir eine kontextuelle Ebene finden konnten, die es uns ermöglichte, zustimmende für den Film zutreffende Übersetzungsmodi zu definieren. Von großer Hilfe war dabei, dass wir, die Regisseure, unsere AkteurInnen und den Inhalt ihrer Interviews schon sehr gut kannten. Durch diverse Sichtungen des gedrehten Materials und unser Vorwissen über die Drehbedingungen der Doku und über die Lebensbedingungen unserer Akteure war es uns möglich, gemeinsam mit der professionellen Übersetzerin verbale Feinheiten oder bedeutungsmäßige Doppeldeutigkeiten in den Interviews individuell zu klären.

[...] but there is always the risk that people in ethnographic films will be reduced simply to their social roles. The way in which subtitles are written can help to offset this by stressing personal identity and individuality (Mac Dougal 1998: 169).

The writing and placing of subtitles involves considerable polishing and fine tuning, but unlike the ex post facto subtitling of a feature film this remains part of the creative process, influencing the pacing and rhythm of the film as well as its intellectual and emotional content (Mac Dougall 1998: 168).

Dies setzte aber intensive Zusammenarbeit voraus und erschöpfte sich nicht einfach in Weiterdelegierung eines klar umrissenen Arbeitspensums. Wir gingen dazu über, intensive Briefings mit der Übersetzerin abzuhalten und wir arbeiteten nicht mit vom Originalton transkribiertem Text, der zu Text übersetzt wurde, sondern die Übersetzerin bekam ein eigenes Arbeitsprogramm, das es ihr ermöglichte, in genauer Abstimmung mit dem Timecode des Originalfilmmaterials auf extra angefertigte niedrig auflösende Kopien der einzelnen Filmsequenzen direkt zuzugreifen und in diesen basierend auf die Timecodeübereinstimmung mit dem Originalmaterial ihre Übersetzungen direkt einzufügen. Dies hatte den inhaltlichen Vorteil, dass direkt übersetzt wurde und die Übersetzerin ihre Übersetzungen auf das dazugehörige Filmmaterial schreiben konnte. Der Übersetzerin ermöglichte dies direkten Kontakt mit den Äußerungen der AkteurInnen in Bild und Ton, was viele Missverständnisse, transkriptorische Versehen oder kontextuelle Unklarheiten von Anfang an ausschloss. Zusätzlich konnten aus logistischer Perspektive einige Arbeitsschritte, wie unnötige, verwirrende und verfälschende Zwischentranskriptionen vermieden werden.

The difficulties of translating speech in ethnographic films contributed to this more integrated approach to subtitling. [...] Sometimes the dialogue was translated during editing, as the filmmakers looked at a rough-cut on an editing machine; or the film was edited by referring to earlier transcriptions and translations of the field tapes. In either case, the subtitling called for considerable imaginative interpretation and consideration (Mac Dougall 1998: 167).

Für den Cutter und uns hatte diese Vorgangsweise, neben einer klareren und unmissverständlichen Transition und Übersetzung der Originalbedeutungen, den Vorteil, dass wir die einzelnen übersetzten Sequenzen von der

Übersetzerin direkt in den Schnittcomputer einspielen und Timecode genau an das Originalmaterial anlegen konnten.

Ein weiterer, nicht zu unterschätzender Prozess, ist das Setzen der richtigen Schnitte. Da der Cutter nicht des Brasilianischen mächtig war und wir die Sätze an ihren Endungen nicht verstümmeln wollten, mussten wir anfänglich genau aufpassen, dass der Schnitt nicht am Text der Übersetzung sondern am Ende des gesprochenen Satzes gesetzt wurde. Auf jeden Fall ist uns der Moment noch gut in Erinnerung, in dem alle Subtitel, Bilder und Töne angelegt waren und wir mit dem eigentlichen Schnitt beginnen konnten. Die AkteurInnen begannen zueinander, mit uns und mit allen anderen, die ihre Sprache verstanden oder mittlerweile den Untertitel lesen konnten, zu sprechen und wir begannen sie in ihrer Situiertheit und Relationalität zu verstehen.

Alternatively, they can be seen as an integral part of the analytical and interpretive process that all filmmaking involves. Subtitling is certainly open to error and abuse, for it has the potential to make people say what the filmmaker wants them to say. But subtitling is also one of the many ways of making connections within the abundance of fragmentary and often multivalent film material (Mac Dougall 1998: 167).

5.7 Ausstrahlung

Im Frühjahr 2009 wurde der Film *Fronteira Brasil* dann doch noch im Fernsehen auf 3sat gezeigt und erreichte eine Quote von ca. 150.000 Personen im deutschsprachigen Raum - ein Ergebnis, mit dem wir und der Sender 3sat durchaus zufrieden waren. Für die Regisseure ermöglichte diese Ausstrahlung auch unsere *kollaborative Vereinbarung* mit den Landlosen, Kleinbauern und indigenen Gruppen des Mato Grosso halten zu können. Wir sind mit ihren Sorgen, Begehren und Wünschen an die breite Öffentlichkeit gegangen und haben diese nicht nur, in mehr oder minder wohl informierten akademischen Zirkeln, über stilistische oder wahrnehmungstheoretische Diskurse abgeklärt.

Mittlerweile ist der Film noch zweimal im Fernsehen gelaufen und die Gesamtzahl der Seher beläuft sich auf über 200.000 Personen.

Welcher dem Fernsehen vergleichbare Kontext ermöglicht eine annähernd große Seherzahl? Sicher keines der ethnografischen Filmfestivals. Insofern sind wir mit dem *voice over*, dem *polyphonen* Konzept unserer Doku nicht zu hundert Prozent treu geblieben, aber wir haben die Stimmen unserer AkteurInnen in die mediale Öffentlichkeit gebracht und unseren AkteurInnen Gehör verschafft, ohne herbe inhaltliche Verluste hinnehmen zu müssen. Unseren ursprünglichen Entwurf, der miteinander und mit dem Seher sprechenden Menschen, die eine Plattform für Diskurs und freie Meinungsäußerung in unserem Film bekommen, konnten wir umsetzen. Des Weiteren haben wir uns auch bei der Fernsehversion *Fronteira Brasil* erfolgreich den gut gemeinten, aber destruktiven Vorschlägen des Senders 3sat widersetzt, eine inhaltliche Simplifizierung der Geschichten und ihrer Relationen vorzunehmen.

5.8 Kategorisierung der Filme *Fronteira Brasil* und *Faces of the Frontier*

Nach der ausführlichen Auseinandersetzung mit Entstehungsgeschichte, Ort, AkteurInnen und dem Verhältnis von theoretischen Einflüssen sowie praktischen Sachzwängen der 3sat Doku *Fronteira Brasil* wurden diese Wechselwirkungen an Hand von Gegenüberstellungen empirischer und theoretischer Positionen und Beispielen in den Abschnitten **Kamera, Montage, Interview, Schnitt** und **Voice over** verdeutlicht. Im nächsten und letzten Teil dieser Diplomarbeit wird mit Hilfe von definitorischen Kriterien aus Kapitel 1 festgelegt werden, zu welcher Kategorie Film die beiden dokumentarischen Produkte *Fronteira Brasil* und *Faces of the Frontier* zuzuordnen sind. Hierzu dienen vor allem die definitorischen Einteilungen von Crawford und Nichols (vgl. Crawford 1992 und Nichols 1991), die in diesem Zusammenhang aber nicht in voller Länge ausgeführt und wiederholt werden sollen, da sie schon am Anfang dieser Diplomarbeit im einführenden Kapitel 2 Abschnitt 2.3 ausführlich

behandelt und dargelegt wurden. Im jetzigen Kontext dienen sie der Feststellung und Offenlegung, dem Vergleich welcher Gattung des Filmes die beiden Formate *Fronteira Brasil* und *Faces of the Frontier* zugerechnet werden können. Aus diesem Grund wurden gewisse vernachlässigbare Gruppen wie fiktionale Filme in diesem Zusammenhang nicht mehr erwähnt. Der Wichtigkeit halber soll aber noch einmal darauf hingewiesen werden, dass bei der Definition der Repräsentationsformen des Dokumentarischen durch Bill Nichols der Film als Text verstanden wird und dass der ethnografische Film als Subgenre des Dokumentarfilmes betrachtet wird. Wenn in der Definition der Formen der dokumentarischen Repräsentation die Formulierung Dokumentarfilm verwendet wird, ist diese gleichzusetzen mit den möglichen Formen des ethnografischen (Dokumentar)-Films.

In documentary film, four modes of representation stand out as the dominant organizational patterns around which most texts are structured: expository, observational, interactive and reflexive (Nichols 1991: 32).

1. Die erklärende Form

Die erklärende Form oder der *expository mode* adressiert den Betrachter direkt mittels Titeln oder *voice over*. Filme, die ein *voice of God* Kommentar verwenden (was im Filmemacherjargon eine Stimme bezeichnet, die meist nicht näher vorgestellt, Allgemeingültigkeit beanspruchend die Vorgänge im Film deutet und kommentiert), sind typische Vertreter dieses Genres. Auch News-Programme von Fernsehsendern mit Feldreportagen von Reportern, verkörpern nach Nichols ebenfalls klassische Vertreter der erklärenden Form (vgl. Nichols 1991: 34). Ein wichtiges Kriterium für den *expository mode* ist sein Anspruch oder sein Erscheinen als Objektivität. „The expository mode emphasizes the impression of objectivity and of well substantiated judgment“ (Nichols 1991: 35). Dieser unhinterfragte oder tendenziöse Zugang zur Repräsentation von Realität kann von poetischen Zugängen über journalistische bis zu Formen der Propaganda reichen (vgl. Nichols 1991: 34 ff).

2. Die beobachtende Form

Die beobachtende Form oder der *observational mode* bezeichnet nach Nichols die Formen, die entweder als *direct cinema* oder als *cinema direct* bekannt sind. (vgl. Nichols 1991: 38ff). Wegen der ungenauen Unterscheidung der Begriffe *direct cinema* und *cinema direct* in der Fachliteratur zieht Nichols als Ersatz für *direct cinema* den Begriff *observational* und für das vor allem durch die Person Jean Rouch geprägte *cinema direct* den Begriff *interactive* vor. Die beobachtenden Formen dokumentarischer Repräsentation zeichnen sich durch strikte Nonintervention des Filmemachers aus. Bei beobachtenden Filmen dient die Montage dazu, den Eindruck von Echtzeit zu verstärken. In seiner puren Form verzichtet der beobachtende Film auf jegliche *voice over* Kommentare, Musik, Untertitel, Reinszenisierungen und Interviews. Was den oft missinterpretierten Unterschied zwischen *direct cinema* und *cinema verite* betrifft, scheint dieses Zitat von Erik Barnouw um Klarheit bemüht:

The direct cinema documentarist took his camera to a situation of tension and waited hopefully for a crisis; the Rouch version of cinema verite tried to precipitate one. The direct cinema artist aspired to invisibility; the Rouch cinema verite artist was often an avowed participant. The direct cinema artist played the role of uninvolved bystander, the cinema verite artist espoused that of provocateur (Erik Barnouw, in Nichols 1991: 39).

3. Die interaktive Form

In der interaktiven Form wandern die textuelle Autorität und die Argumentationskette des filmischen Inhaltes zu den sozialen AkteurInnen des Filmes. Dies steht im Gegensatz zur erklärenden Form, wo die textuelle Autorität noch bei der objektiven Stimme eines Sprechers lag (vgl. Nichols 1991: 44ff.). Der Unterschied zu beobachtenden Ansätzen liegt in der Interaktion, als Mentor, Partizipant oder Provokateur der Geschehnisse. Die Filmemacher stellen Fragen über das (Macht)Verhältnis zwischen Filmemachern und Gefilmten. Die historische Welt wird als Treffpunkt für diverse Prozesse des sozialen Austauschs und deren Repräsentation verstanden (vgl. Nichols 1991: 56).

4. Die reflexive Form

In der reflexiven Form (*reflexive mode*) wird die Repräsentation der historischen Welt selbst Thema der cinematografischen Meditation.

Whereas the great preponderance of documentary production concerns itself with talking about the historical world, the reflexive mode addresses the question of how we talk about the historical world (Nichols 1991: 57).

Es folgt die Klassifizierung von Crawford (vgl. Crawford 1992: 74)

1. Ethnografisches Footage

Ethnografisches footage ist ungeschnittenes Material, welches in seiner Rohform für Forschungszwecke verwendet wird.

2. Forschungsfilme

Forschungsfilme sind geschnittene Filme speziell für Forschungszwecke generiert, sie dienen nur dem Zweck, einem spezialisierten akademischen Publikum vorgeführt zu werden und sind nicht für eine weitere Öffentlichkeit bestimmt.

3. Der ethnografische Dokumentarfilm

Der ethnografische Dokumentarfilm ist ein Film, der einerseits eine spezielle Relevanz für die Anthropologie aufweist und auf der anderen Seite Teil des Dokumentarfilmschaffens im Generellen darstellt. Crawford bezeichnet diese Sorte Film als *large format films* (Crawford 1992: 74). Diese Filme sind für das Kino gemacht und für ein spezialisiertes sowie für ein nicht-spezialisiertes Publikum geeignet.

4. Die ethnografische Fernsehdokumentation

Die ethnografische Fernsehdokumentation ist ein sehr oft für und von Fernsehsendern hergestellter Film, mit der Intention, ein großes nicht-spezialisiertes Publikum zu erreichen.

5. Bildungs- und Informationsfilme

Erziehungs- und Informationsfilme werden für Bildungszwecke im schulischen oder breiteren Feld hergestellt. Dies kann Informationszwecke in Richtung Entwicklung, kommunale oder andere Kontexte umfassen.

6. Andere nicht-fiktionale Filme

Unter „andere nicht-fiktionale Filme“ versteht Crawford journalistische Reportagen, Newsbeiträge, Reisereportagen etc.

7. Fiktionale Filme und Dokudramen

Fiktionale Filme und Dokudramen können durch ihr Thema ebenfalls den Titel ethnografisch verliehen bekommen. In den vergangenen Jahren haben unterschiedliche Filme mit „anthropologischen“ Themen gearbeitet.

5.8.1 Definitive Festlegung des Filmes *Fronteira Brasil*

Aufbauend auf diese beiden definitiven Quellen und mit dem mittlerweile präsenten Inhalten und Vorgangsweisen sowie theoretischen Einflussnahmen und praktischen Anwendungen der vorangegangenen Kapiteln wird evident, dass aus einer definitiven Perspektive betrachtet die beiden Formate *Fronteira Brasil* (52 min.) und *Faces of the Frontier* (73 min.) einiges trennt. Primär soll mit diesen definitiven Instrumenten bestimmt werden, zu welcher Gattung Film die im Mittelpunkt dieser Diplomarbeit stehende 3sat Dokumentation *Fronteira Brasil* zu zählen ist. Dies scheint mir idealerweise möglich, wenn wir sie der Langfassung *Faces of the Frontier* gegenüberstellen und im Rahmen dieser vergleichenden Gegenüberstellung die Kriterien von Nichols und Crawford zur Anwendung kommen lassen.

Nach den Kriterien von Nichols zu schließen, der die Filme in Gattungen wie *erklärend, beobachtend, interaktiv und reflexiv* einteilt, muss - was die 3sat-Doku *Fronteira Brasil* betrifft - von einer stilistischen Mischform gesprochen werden. In *Fronteira Brasil* werden Attribute des *erklärenden* Filmes wie *voice over* eingesetzt, große Teile des Filmes, wie die im Abschnitt **Kamera** behandelten Sequenzen sind aber am ehesten mit der Definition des *observatory mode* zu vereinbaren, in dem es darum, geht möglichst wenig in die Handlungen der AkteurInnen einzugreifen, oder diese zu inszenieren. Auch finden sich viele Attribute der *interaktiven Form*, die sich dadurch auszeichnet, dass sie die textuelle Autorität und die Argumentationskette des filmischen Inhaltes den sozialen AkteurInnen des Filmes zuteilt. Dies konnte im Abschnitt **Interview** mit der ausführlichen Erklärung von direkter Adressierung der Betrachter oder mit der eingehenden Klarstellung einer *polyphonen* Schnitt- und Narrationsstruktur des Filmes *Fronteira Brasil* offen gelegt werden. Durch die starke Betonung der *Polyphonie* und der indirekten Thematisierung von Realitätsgenese und Weltdeutung, resultierend aus der Situiertheit unserer AkteurInnen, kann dem Film *Fronteira Brasil* durchaus auch ein *reflexives* Prädikat nach Nichols'schen Kriterien zuerkannt werden. Denn die Definition von Reflexivität im Bezug auf Dokumentarfilm spiegelt nach Nichols, wie wir über die historische Welt reden und genau dieses Thema ist wahrscheinlich eines der kontroversesten im Film *Fronteira Brasil*. Wenn beispielsweise Otaviano Pivetta über die Logik des Kapitalismus referiert (vgl. Otaviano Pivetta Abschnitt 5.2 still Nr.31, TC00: 30: 15: 00) und der Landlose Bin Laden (vgl. Bin Laden Abschnitt 5.2 still Nr.32 TC: 00: 31: 02: 00) die Korruption der Politiker beklagt, dann prallen diametral unterschiedliche Realitätsbeschreibungen und Erklärungen aufeinander und neben den unterschiedlichen Erzählungen stellt sich die Frage der Begründungen dieser divergierenden Wahrnehmungen und der Genese dieser Begründungen.

[...] the reflexive mode addresses the question of how we talk about the historical world (Nichols1991: 57).

Der große Unterschied zwischen der TV-Doku *Fronteira Brasil* und dem Dokumentarfilm *Faces of the Frontier* ist nach Nichols'schen Kriterien der

absolute Verzicht auf die *erklärende Form* in dem Dokumentarfilm. In *Faces of the Frontier* gibt es im Gegensatz zu *Fronteira Brasil* weder ein *voice over* noch ein *voice of God*. Dieses *voice over* stellte eine unfreiwillige, aber veschmerzbar Konzession an den Sender 3sat dar, in der Langfassung *Faces of the Frontier* wurde darauf bewusst verzichtet. Nach den Kriterien von Crawford entspricht *Faces of the Frontier* einer *ethnographischen Fernsehdokumentation*, da die Ausrichtung und die Form des Filmes darauf ausgelegt war, ein größeres, nicht spezialisiertes Publikum über TV zu erreichen. *Faces of the Frontier* dagegen, entspricht dem Crawford'schen Kriterium eines *ethnografischen Dokumentarfilmes*. Der Anspruch an diesen Film ist, dass er eine spezielle Relevanz für anthropologisch Interessierte aufweist und auf der anderen Seite Teil des Dokumentarfilmschaffens im Generellen ist. Crawford betitelt diese für spezialisiertes und nicht-spezialisiertes Publikum gemachten Filme als *large format films* (vgl. Crawford 1992: 74).

5.9 Verwendung und Verwertung

Die unterschiedlichen Zuschnitte der beiden Filme machen sich ebenfalls in deren Verwertung bemerkbar. *Fronteira Brasil*, das mittlerweile zweimal im Fernsehen gelaufen ist, findet besondere Aufmerksamkeit bei Non-Profit Organisationen wie Greenpeace oder bei spezialisierten Festivals wie HUNGER MACHT PROFIT und im akademischen Milieu, wie bei KulturanthropologInnen oder im Bereich der Ökologie. Das größte Interesse besteht bei Organisationen, die sich für Menschenrechte, Umweltschutz und ökologische Nachhaltigkeit engagieren und den Film *Fronteira Brasil* gerne als informierendes und erklärendes Beispiel für die Verknüpfung von Umweltschutz und Menschenrechtsfragen betrachten. Durch diese Nutzung erfüllt *Fronteira Brasil* nach Crawford'schen Kriterien neben seiner Klassifikation als *ethnografische Fernsehdokumentation* den Status eines *Bildungs- und Informationsfilms* (vgl. Crawford 1992: 74), da der Film mittlerweile für Informationszwecke eingesetzt wird, welche die Themen kommunale Entwicklung, Nachhaltigkeit, Bildung und Menschenrechte umfassen.

Zum Thema der Nutzung und Verwertung des Filmes *Fronteira Brasil* folgt ein aufschlussreiches Interview vom 07.03.2010 mit Marianne Künzle, Leiterin der Greenpeacekampagne von Greenpeace Schweiz. Im folgenden Interview wurden die Fragen vom Verfasser dieser Diplomarbeit, Thomas Marschall (TM), gestellt und von Marianne Künzle (MK) beantwortet.

5.9.1 Interview mit Marianne Künzle

TM: Wie heißen Sie?

MK: Marianne Künzle.

TM: Sie arbeiten bei einer Umweltschutzorganisation, in welcher Funktion?

MK: Greenpeace Schweiz, Leiterin der Landwirtschaftskampagne.

TM: Wie sind Sie auf die Doku *Fronteira Brasil* gestoßen?

MK: Via Tipp einer Kollegin, die in Brasilien gearbeitet hat.

TM: Was hat Sie an diesem Film interessiert?

MK: Sojaanbau. Greenpeace Schweiz ist eine Kampagne am Lancieren, die a) die Zusammenhänge zwischen Schweizer Fleischproduktion und Amazonas-Zerstörung aufzeigen will und b) die mittel- bis langfristige Reduktion der Verwendung von Soja in der Nutztierfütterung im Visier hat.

TM: Welcher Bezug zu Umwelt und Menschenrechtsfragen lässt sich mit diesem Film herstellen?

MK: Ein guter. Die relevanten Themen rund um die Agrar-Expansion in Mato Grosso werden alle angesprochen.

TM: Welche unterschiedlichen Umweltproblematiken oder Menschenrechtsverletzungen behandelt der Film?

MK: Umwelt: Abholzung von Regenwald/Savannen, Gewässerverschmutzung, Bodenerosion, Menschenrechte: Landrechte
Recht auf Nahrung.

Gewalt: Recht auf körperliche Unversehrtheit (o.ä.).

TM: Haben Umweltproblematiken und Menschenrechtsverletzungen in diesem Film viel miteinander zu tun, wenn ja wie und warum?

MK: Sobald die Umwelt nicht mehr intakt ist, können gerade traditionell lebende Völker (Indigene) nicht mehr nach ihrer Tradition/Religion leben. Menschenrechte und Umwelt sind eng miteinander verknüpft (Recht auf Nahrung bspw.).

TM: In welchem Kontext möchten Sie den Film verwenden und warum?

MK: Der Film zeigt kompakt die große Komplexität der Thematik. Deshalb ist er sehr geeignet, um jemandem in Kürze die Zusammenhänge aufzeigen zu können. Es ist noch offen, wo wir ihn zeigen werden, eventuell als Kampagnen-Tool.

TM: Gibt es irgendwelche Momente im Bezug auf den Film, die Ihnen besonders in Erinnerung geblieben sind? (Inhalt oder Reaktionen)

MK: Das Selbstbewusstsein des Vertreters eines Xingu-Stammes: er glaubt, dass sie ein besseres Leben führen als die Weißen! Das war eindrücklich. Auch die Zitate der Landlosen-Frau zu ihrem Lebensstil und weshalb sie die Einfachheit schätzt. Auch eindrücklich waren Aussagen der Großgrundbesitzer, weshalb es Reiche und Arme brauche - damit die Armen von den Reichen Arbeit angeboten bekommen! Das tönt unglaublich antiquiert und feudalistisch wie im Mittelalter!

TM: Können Sie eine kurze Inhaltsangabe der (für Sie) wichtigsten Themen machen, die der Film behandelt und in Beziehung setzt?

MK: Landrechte/Landlose, Zerstörung ursprünglicher Lebensstile, Kapitalismus Porträts von Großgrundbesitzern, Landzerstörung (Wald etc.).

TM: Wie versucht eine Umweltschutzorganisation wie Greenpeace, Ihrer Meinung nach, Bewusstsein für Umweltfragen zu schaffen?

MK:

1. Information auf einfache verständliche Weise
2. Verknüpfen mit dem Alltag der Bevölkerung (was ist der persönliche Anteil, was kann ich tun)
3. Forderungen vertreten und umzusetzen zu versuchen. Lösungen kommunizieren.

TM: Können solche Filme wie *Fronteira Brasil* zum Schaffungsprozess von Umwelt-Bewusstsein beitragen?

MK: Bestimmt. Es braucht aber einen Anknüpfungspunkt fürs Publikum. Jetzt weiß ich, was dort passiert, aber was kann ich zur Besserung beitragen?. Wie zum Beispiel unser Informationsmaterial zum Thema Soja (Siehe Anhang)

TM: Vielen Dank für das Interview

Im nächsten und letzten Subkapitel dieser Diplomarbeit wird aufbauend auf die vorhergehenden Kapitel der zusammenfassenden Frage nachgegangen, in wie weit und warum sich *Fronteira Brasil* aus welchen polyphonen kollaborativen und partizipatorischen Prämissen zusammensetzt und welche ethischen und wahrnehmungstheoretischen Aspekte besondere Einflussnahme auf die Umsetzung und Verwertung des Filmes hatten.

6 Wie und warum ist *Fronteira Brasil* polyphon, kollaborativ und teilend/teilnehmend?

In der Konzeption der Dokumentation *Fronteira Brasil* gab es eine zentrale Frage: *Wie werde ich den AkteurInnen und ihren Äußerungen möglichst gerecht?* Dies implizierte ein *ethische und eine perzeptionelle Ebene*. Wir wollten einen Film machen, der die Subjektivität von Realitätserfahrung thematisiert, aber auf der anderen Seite daraus keine ethische Relativität ableitet. Wir wollten Standpunkte präsentieren und ihre Genese aus der Erfahrung der AkteurInnen ableiten und wir wollten unseren eigenen *Standpunkt als Regisseure* klarstellen und nicht verleugnen.

If the researcher is the channel through which all ethnographic knowledge is produced and represented, then the only way reality and representation can interpenetrate in ethnographic work is through the ethnographer's textual constructions of ethnographic fictions. Rather than existing objectively and being accessible and recordable through 'scientific' research methods, reality is subjective and is known only as it is experienced by individuals (Pink 2007: 25ff.).

Aus dieser Position heraus haben wir versucht, klar zu machen, dass in unserem Film unterschiedliche subjektive Standpunkte verhandelt werden, denn dies erschien uns als die einzige mögliche und vertretbare Vorgangsweise mit den Meinungsäußerungen unserer AkteurInnen angemessen umzugehen.

Film hat eine eigene Sprache, die betont, nahe bringt, entfernt, intensiviert, neutralisiert, also eine objektive Darstellung per se ausschließt. Infolgedessen kann Film nur eine subjektive Darstellung einer Realität sein und sollte nicht mit der Realität verwechselt werden. Viele ethnologische Filmemacher haben sich mit dieser Problematik auseinandergesetzt und sind zu dem Schluß gekommen, daß sichtbare Subjektivität wie auch immer diese erreicht werden kann, eine mögliche Lösung sein kann (Engelbrecht 1995: 148).

Weiters wollten wir diese verhandelten subjektiven Standpunkte und Positionen in der Tradition der ethnografischen *Disappearing World*-Serien halten und die Malinowskische Tradition des *native point of view* prononciert einbringen und thematisieren.

[...] the series was to be distinctly anthropological in the Malinowskian tradition of showing the non-Western world from the native's point of view (Ginsburg 1995: 377).

Ein wichtiger Faktor dafür war die Überzeugung und die Teilnahme aller AkteurInnen in unserem Filmprojekt und der gegenseitige Wunsch, ihre Standpunkte und Geschichten zu verhandeln, gegenüberzustellen und sprechen zu lassen. Wir wollten nicht *über* die AkteurInnen sprechen sondern *mit* ihnen, und dies, indem wir mit ihrer Hilfe versucht haben, ihre Standpunkte und die diesen zugrunde liegenden Beweggründe zu thematisieren und verständlich zu machen im Sinne einer *Evokation des Anderen*.

Der geschriebene Text als die Stimme des Ethnographen („Dokument des Okkulten“) war das geeignete Mittel, eine möglicherweise okkulte Welt in Begriffe zu fassen, die mit der eigenen Kultur vereinbar waren und in ihr als Dokument einen Platz finden konnten. Das ‚okkulte Dokument‘ ist dagegen dasjenige ethnographische Produkt, das sich der begrifflichen Vereinfachung verweigert und nur versucht, [...] Zugänge zu einer ‚Evokation des Anderen‘, der anderen Kultur, der anderen Lebensweise, der anderen Begrifflichkeiten zu ermöglichen. Solche auf Evokation zielende Dokumente enthalten immer die Stimmen von mehreren – die Stimmen der Ethnographen und die derjenigen, mit denen sie in Dialog treten. Dabei wird die Stimme der anderen nicht der Stimme der Ethnographen untergeordnet, wie das früher der Fall war (Strecker 1995: 82).

Ein zentraler Punkt unserer Konzeption war, dass die Leute über die wir den Film gemacht haben, diesen zu sehen bekamen, bevor der finale Schnitt gesetzt wurde, um den AkteurInnen aktive und einflussberechtigte Kritik zu

ermöglichen (vgl. Interview mit Nikolaus Braunschör Subabschnitt 5.1.2.1) und von ihnen auch ein *autorisierendes feedback* zu der von uns geschnittenen Filmfassung zu erhalten.

„Feedback“ heißt den Leuten den Film nicht einfach nur zu zeigen, den man über sie gemacht hat, sondern zu zeigen, welchen Blick wir auf sie haben. Von diesem Moment an ist ein Dialog möglich [...] Aber nur wenige Anthropologen sind sich dessen bewußt, vielleicht weil sie Angst davor haben (Rouch: 1983, zit. nach Friedrich 1985: 11).

Eines unserer erklärten Ziele war es, mit dem Film *Fronteira Brasil* ein Produkt für das Fernsehen zu kreieren, sowie den Menschen, die uns ihre Sorgen Ängste, Befürchtungen und Wünsche anvertraut haben, eine Plattform zu schaffen um gehört und gesehen zu werden. Wir wollten ihre Botschaften, Fragen, Zwiegespräche und Appelle einem breiteren Publikum präsentieren und unseren AkteurInnen als Zeichen und Manifestation unserer Zusammenarbeit einen Platz in der medialen Öffentlichkeit schaffen, einen Sendeplatz im TV-Sender 3sat. Immerhin haben diesen Film 200.000 Menschen gesehen und uns war es möglich, damit einen aktiven Beitrag zur Unterstützung der Interessen unserer AkteurInnen zu leisten. Dies war der wichtigste *kollaborative Aspekt* in der Entstehung und Auswertung des Filmes *Fronteira Brasil*.

Visual anthropologists and visual sociologists often directly collaborate with their informants or subjects in the production of visual texts of various kinds. [...] perhaps most humanistically as well as most interestingly, it may involve working together on a project that simultaneously provides information for the investigator while fulfilling a goal for the subjects (Banks 2005: 122).

If ethnography is seen as a process of negotiation and collaboration with informants, through which they too stand to achieve their own objectives, rather than as an act of taking information away from them, the ethical agenda also shifts. By focusing on collaboration and the idea of ‘creating something together’ agency becomes shared between the researcher and

informant. Rather than the researcher being the active party who both extracts data and gives something else back, in this model both researcher and informant invest in, and are rewarded by the project (Pink 2006: 44).

Wir wollten mit *Fronteira Brasil* eine TV-Produktion umsetzen, die sich ethischer wahrnehmungs- und kommunikationstheoretischer Konzepte und Mittel bedient, wie sie in der Kulturanthropologie oder im ethnografischen Film eingesetzt werden und diese für ein breiteres TV-Publikum adaptieren, um die Standpunkte und Realitäten unserer AkteurInnen zu vermitteln. In diesem Kontext sei auf Sarah Pink verwiesen, die die zukünftige Rolle von visuellen Anthropologen in einer Art *public visual anthropology* sieht (vgl. Pink 2006: 138ff.), welche mittels *cultural brokerage* die Komplexitäten und Unterschiede anderer Kulturen der breiten Öffentlichkeit zugänglich macht.

Might a public visual anthropology have a role to play in terms of presenting individual commonalities in wider contextualised and culturally comprehensible ways that will allow cultural brokerage and understanding? I cannot predict if or how this potential might be realised, but suggest it is most likely to succeed if it is based on existing successful forms of media dissemination (Pink 2006: 139).

Wir haben uns dafür ausgesuchte Aspekte *polyphoner, kollaborativer und teilender* Konzepte des ethnografischen auf inhaltlicher und technischer Ebene bedient und diese in die filmische Praxis einfließen lassen, wie in den vorangegangenen Kapiteln dieser Diplomarbeit zu erfahren war.

Schlußendlich, nachdem mittels Beispielen aus Praxis und theoretischen Verweisen geklärt wurde, dass sich *Fronteira Brasil* *polyphoner, kollaborativer, teilhabender* sowie *teilnehmender* Versatzstücke bedient und mittels klassifikatorischer Kategorien auch feststeht, welcher Kategorie Film *Fronteira Brasil* zuzurechnen ist, stellt sich nur noch die Frage, was für eine Sorte Film *Faces of the Frontier* ist? Ist er ein *polyphoner, teilhabender, kollaborativer* Film oder ein *teilhabender polyphoner*? Oder ein *observierender*, oder ein *partizipatorischer*? Wir haben bei Douglas Mac Dougall ein Zitat gefunden, das

für uns erklärt, wie wir unseren Film klassifiziert und gesehen haben wollen, wenn es unbedingt etwas wie eine Klassifizierung braucht. Douglas Mac Dougall verwendet den Begriff *contextual*, mit dem er Filme beschreibt, die die Akteure von den Betrachtern distanzieren und in ihrer Struktur darauf verzichten zu dramatisieren, dafür aber eine Einsicht in subjektive Erfahrungsprozesse der AkteurlInnen geben und dem Betrachter erlauben, diese kontextualisiert zu interpretieren.

A final cluster of approaches to subjectivity could be classed as **contextual**. These have produced ethnographic films that somewhat distance the social actors from the viewer and do not evoke the same level of identification as dramatisations and psychodynamic approaches. They permit an insight into subjective experience by allowing the viewer to interpret social actors' responses within a specific context, either elaborated by the film or defined by a particular context of interaction with the filmmaker. These approaches depend variously upon observation, interview, and interchange (Mac Dougall 1995: 242).

7 Schlusswort und Ausblick

Mittlerweile ist geklärt, welche Techniken und theoretischen Voraussetzungen ihren Einfluss in Planung und Umsetzung von *Fronteira Brasil* gefunden haben. Weiters konnte bis zu einem gewissen Grad nachgezeichnet werden, welche historischen Vorbilder des ethnografischen Filmes bis zum heutigen Tag Einfluss mit ihrem theoretischen und praktischen Werk auf den ethnografischen Film in Theorie und Praxis nehmen. Außerdem konnte im Vergleich zwischen ethnografischer Theorie und TV-Praxis an Hand von praktischen Beispielen dargestellt werden, wie und wo es Problemfelder in der Zusammenarbeit von TV-Sendern und ethnografischen Filmemachern geben kann. Im vierten Kapitel dieser Diplomarbeit wurde an empirischen Beispielen gezeigt, wie die theoretischen Vorgaben polyphoner, teilender, teilhabender oder kollaborativer Natur in die Praxis des Filmes *Fronteira Brasil* umgesetzt wurden und welche Probleme inhaltlicher Natur damit verbunden waren. Im letzten Kapitel dieser Arbeit wurden die ethischen und wahrnehmungstheoretischen Beweggründe der Regisseure thematisiert, warum sie sich in der Praxis des Filmemachens für gewisse ausgesuchte Aspekte der ethnografischen Theorie entschieden haben, weiters wurde an der Dokumentation *Fronteira Brasil* eine Kategorisierung vorgenommen und auf die Frage der theoretischen Hybridität der Arbeit eingegangen, indem eine Definition gefunden wurde, die der Hybridität des Filmes *Fronteira Brasil* gerecht wird. Auch zu Fragen der Verwendung und Verwertung des Produktes *Fronteira Brasil* konnte eine aufschlussreiche Antwort gefunden werden.

In den letzten Zeilen dieser Arbeit möchte ich mich meiner eigenen Person widmen. Interessanterweise war die Arbeit an den Filmen *Fronteira Brasil* und *Faces of the Frontier* und der Schreibprozess an dieser Diplomarbeit, manchmal direkt und manchmal indirekt, auch immer ein Verorten meiner Person. Sowohl als Co-Regisseur des Filmes und als Kameramann und ethnografischen Dokumentarfilmer, aber auch als Mensch Thomas Marschall hat mich in den letzten Jahren die Frage angetrieben *Wie und warum zeige ich wessen Realität und wie zeige ich sie adäquat, ethisch vertretbar und filmisch konsequent?* Nach drei Jahren Arbeit an den Filmen und nach über einem Jahr

Arbeit an dieser Diplomarbeit, kann ich mir die Frage der adäquaten Beschreibung nur damit erklären, dass wir Filmemacher und Wissenschaftler und meiner Meinung nach alle Menschen unsere Welt erklären, weil wir Erklärungen benötigen. Wir erklären sie in Deutungsgeschichten und an diese Geschichten glauben wir, weil wir deren Bewahrheitung in unserem täglichen Leben verankern. In unseren Erfahrungen, deren Verarbeitung und neuen auf diesen Erfahrungen aufbauenden Handlungen, Interaktionen und Erlebnissen, wirken diese Geschichten, die wir permanent fortschreiben und adaptieren, solange wir sind. Wir alle schreiben in unserem Leben Geschichten, sei es in der alltäglichen Deutung unserer Innen und Außenwelt oder professioneller als Wissenschaftlerin auf Papier oder als FilmemacherIn auf Celluloid. Wir alle schreiben Geschichten und einige dieser Geschichten glauben wir uns selbst und teilen sie mit anderen, andere Geschichten teilen wir nicht, weil sie uns als unwahr, unrealistisch unethisch oder schlicht und einfach als unlebbar erscheinen. Insofern hat mich die Arbeit an diesem Film und die Konfrontation mit radikal divergierenden Realitäten, welche teilweise aus existentiellen Nöten resultieren, auch aus der postmodernen Relativität entfernt und mir klar gemacht, dass möglicherweise jeder Mensch aus seiner individuellen Position nachvollziehbar ist und Realität daher relativ und konstruiert ist, aber dass wir unsere Realität auch formen können. Denn wenn Realität relativ ist, dann obliegt es uns allen als Wissenschaftlern, Filmemachern und Menschen an einer Welt zu arbeiten, die es möglichst vielen Menschen erlaubt, zu konstruktiven relativen Weltdeutungen zu gelangen, indem jeder einzelne und die Gesellschaft in ihrer heterogenen Gesamtheit dafür sorgt, dass es zu positiven und lebenswerten sozialen Grundlagen für möglichst viele Menschen auf dieser Welt kommt.

Dies führt zu politischen und ethischen Fragestellungen. Aus diesen Fragestellungen resultiert meine Position, dass ich als Filmemacher und zukünftiger Wissenschaftler gut daran tue zu wissen, welche Positionen und Geschichten ich schreibe und diese meine Situiertheit widerspiegelnden Geschichten nach eingehender Hinterfragung und Adaption in meine Arbeit einbringe und offen zur Disposition stelle. Insofern ist meine Conclusio ein Lob auf die Subjektivität, solange sie reflektiert wird und aus ihr eine bewusste

Entscheidung für eine klar vertretene, verantwortungsvolle und möglichst tolerante Weltdeutung spricht. Daraus resultierend vermerke ich für mich eine Verabschiedung aus der Lähmung der Relativität, mit der Erkenntnis verbunden, dass Kunst und Wissenschaft guten Gewissens parteiische Positionen einnehmen können, solange klar gemacht wird, dass unsere Deutung nicht die eine verbindliche Wirklichkeit oder Wahrheit ist, sondern dass unsere Deutung der Welt eine Wirklichkeit *will*, deren ethisches Grundwerteverständnis auf Werten wie Menschenrechten und Humanismus aufbaut. Das ist die Geschichte, für die ich mich als Filmemacher und baldiger Kulturanthropologe entschieden habe. In diesem Sinne möchte ich diese Diplomarbeit mit dem Zitat von Jean Rouch beschließen, das mich durch diese Arbeit geführt hat:

Ich betrachte die Humanwissenschaften als poetische Wissenschaften, in denen es keine Objektivität gibt und den Film betrachte ich als nicht objektiv und das cinema verite als ein Kino der Lügen, das davon abhängt, wie man sich selbst belügt. Wenn man ein guter Geschichtenerzähler ist, dann ist die Lüge wahrer als die Realität und wenn man ein schlechter Geschichtenerzähler ist, dann ist die Wahrheit schlechter als eine halbe Lüge (Rouch 1971, zit. nach Levin: 131).

Literaturliste

7.1 Gebundene Werke

Arthur, Paul, 1973: A Retrospective of Anthropological Film. In: Artforum, Vol.12, 1973, S. 59-73

Balicki, Asen, 1996: Anthropologists and Ethnographic Filmmaking. In: Rollwagen, Jack R. (Hg.), Anthropological Filmmaking, Amsterdam: Harwood Academic Publishers

Banks, Marcus, 1998: film. In: Alan Barnard and Jonathan Spencer (Hg.), Encyclopedia of Cultural and Social Anthropology, London: Routledge

Banks, Marcus, 2005: Visual Methods in Social Research, London: Sage Publications

Barnouw, Eric, 1983: Documentary. A history of the non-fiction film. Revised Edition. Oxford/New York/Toronto/Melbourne: Oxford University Press

Bernard, Sheila Curran, 2004: Documentary Storytelling for Video and filmmakers, Oxford: Focal Press

Bensmaïa, Reda, 1978: Le film ethnographique est-il encore possible?. In: Les Deux Ecrans, Nr.5, 1978, S. 26-37

Brigard, Emilie de, 1995: The history of ethnographic film. In: Paul Hockings (Hg.), Principles of Visual Anthropology, New York: De Gruyter

Brigard, Emilie de, 2003: The history of ethnographic film. In: Paul Hockings (Hg.), Principles of Visual Anthropology, New York: De Gruyter

Crawford, Peter Ian, 1992: Film as discourse: the invention of anthropological realities. In: Peter Ian Crawford and David Turton (Hg.), *Film as Ethnography*, Manchester: Manchester University Press

Dietrich, Martha Cecilia, 2009: Insights to indigenous media and collaborative video work. In: *Die Maske – Zeitschrift für Kultur und Sozialanthropologie*, Mai 2009 Sonderausgabe Nr.1, S. 15 -16

Duden, wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion, 1990: Duden Fremdwörterbuch. In: *Duden Band 5: wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion* (Hg.), Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag

Engelbrecht, Beate, 1995: Film als Methode in der Ethnologie. In: Ballhaus, Edmund und Engelbrecht, Beate (Hg.), *Der ethnografische Film – Einführung in die Methoden und Praxis*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag

Friedrich, Margarete, 1985: 100 ethnografische Filme – Die Fremden sehen. München: Trickster Verlag

Flaherty, Robert, 1950: zit.nach Roger Manvell *The Cinema*, Penguin, London. In: Mark Cousins and David Macdonald (Hg.), *Imaging Reality* (2006). London: Faber and Faber

Ginsburg, Faye, 1995: Ethnographies on the Airwaves: The presentation of anthropology on American, British, Belgian and Japanese Television. In: Hockings, Paul (Hg.). *Principles of Visual Anthropology*, 2nd Edition. Berlin: Mouton de Gruyter.

Grill, Isabell, 2008: *Doing Theory: Experimentell-ethnographisches Filmschaffen als Beitrag zur Dokumentarfilmtheorie*, Diplomarbeit

Grimshaw, Anna, 2005: *Eying the field: New Horizons for Visual Anthropology*. In: Grimshaw, Anna and Amanda Ravetz (Hg.). *Visualizing Anthropology*, Cambridge: Cambridge University Press

Grimshaw, Anna, 2007: *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Gutberlet, Jutta**, 2002: Auflösung kleinbäuerlicher Landwirtschaft in Mato Grosso (Brasilien). In: Geographische Rundschau 54 (2002) Heft 11
- Haller, Dieter**, 2005: Der ethnografische Film. In: Haller Dieter (Hg.). dtv-atlas-Ethnologie, Berlin: Deutscher Taschenbuchverlag
- Heider, Karl. G.**, 2006: Ethnographic Film, Austin: University of Texas Press
- Heider, Karl. G.**, 1976: Ethnographic Film, Austin: University of Texas Press
- Hirschberg, Walter**, 1988: Neues Wörterbuch der Völkerkunde. Berlin: Dietrich Reimer Verlag
- Hockings, Paul**, 1995: Vorwort, In: Hockings, Paul (Hg.) Principles of Visual Anthropology, 2nd Edition, Berlin: Mouton de Gruyter.
- Hohenberger, Eva**, 1988: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnografischer Film. Jean Rouch. Hildesheim, New York, Zürich: Georg Olms AG
- Holm, Bill and Quimbly, George Irving**, 1980: Edward S. Curtis in the Land of the War Canoes – A Pioneer Cinematographer in the Pacific Northwest. Seattle: University of Washington Press
- Kiener, Wilma**, 1999: Die Kunst des Erzählens: Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen, Konstanz: UVK Medien
- Krüger, Manfred und Waz, Gerlinde**, 1995: Mein Gegenüber ist mir das Wichtigste. In: Ballhaus, Edmund und Engelbrecht, Beate (Hg.). Der ethnografische Film – eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin: Dietrich Reimer Verlag
- Kuhn, Annette**, 1985: Kamera-Ich und Kamera-Auge. Beobachtungen zum Dokumentarfilm. In: Paech Joachim (Hg.). Screen Theory - Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971-1981. Osnabrück: Selbstverlag Universität Osnabrück, S. 231-248

Levin G. Roy, 1971: Jean Rouch-Interview. In: *Documentary Explorations 15* Interviews with Film-makers. New York: Garden City, NY

Mac Dougall, David, 1995: The Subjective Voice in Ethnographic Film. In: Leslie Devereux and Roger Hillman (Hg.), *Fields of Vision*, Berkley: University of California Press

Mac Dougall, David, 1998: *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press.

Marcus, George E., 1995: The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metapher of Montage. In: Leslie Devereux and Roger Hillman (Hg.), *Fields of Vision*, Berkley: University of California Press

Moggan, Julie, 2005: Reflections of a Neophyte: A University Versus a Broadcast Context. In: Grimshaw, Anna and Amanda, Ravetz (Hg.), *Visualizing Anthropology*, Oregon: Intellect Books – Portland.

Nichols, Bill, 1991: *Representing Reality*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP.

Nichols, Bill, 1994: *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press

Paasch, Armin, 2004: Mit aller Gewalt gegen die Landlosen. In: *Publik Forum* Nr.19, 2004, S.18-19

Petermann, Werner, 1984: Geschichte des ethnografischen Films. Ein Überblick. In: Friedrich, Margarethe et al. (Hg.), *Die Fremden sehen – Ethnologie und Film*. München: Trickster Verlag, S. 17-53

Pink, Sarah, 2006: *Doing Visual Ethnography: images, media and representation in research*, London: SAGE London / Thousand Oaks / New Delhi

Pink, Sarah, 2006: *The Future of Visual Anthropology: Engaging the senses*, London and New York: Routledge

Rouch, Jean, 2003: Cine Ethnography. In: Field, Steven (Hg.) Cine Ethnography-Visible Evidence, Vol.13, University of Minnesota Press

Rouch, Jean, 1971a: Hennebelle, Guy, Petit a petit, Jean Rouch. In Cinema 71, Nr.160, 1971, S. 91-707

Rouch, Jean, 1971b: Levin, G. Roy, Jean Rouch, Interview. In LEVIN 1971, S.131-145

Regnault, Felix-Louis, 1931: Le role du cinema en ethnographie. *La Nature* 59: S. 304-306.

Robertson, Rachel, 2005: Seeing is Believing: An Ethnographer's Encounter with Television Documentary Production. In: Anna Grimshaw and Armanda Ravetz (Hg.). *Visualizing Anthropology*, Oregon: Intellect Books – Portland,

Ruby, Jay, 2000: *Picturing Culture*, London: The University of Chicago Press: Chicago

Rund, Petra, 1998: Zwischen Realität und Repräsentation, Der ethnografische Dokumentarfilm im TV. Wien: Diplomarbeit

Sanjek, Roger, 1998: Ethnography. In: Alan Barnard and Jonathan Spencer (Hg.), *Encyclopedia of Cultural and Social Anthropology*. London & New York: Routledge

Schlumpf, Hans Ulrich, 1995: Von sprechenden Menschen und Talking Heads. In: Ballhaus, Edmund und Keifenheim, Barbara (Hg.), *Der ethnographische Film – eine Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag

Schlumpf, Hans Ulrich, 1995: Von sprechenden Menschen und Talking Heads. In: Leslie Devereux and Roger Hillman (Hg.), *Fields of Vision*, Berkley: University of California Press

Singer, Andre, 1992: Anthropology in Broadcasting. In: Peter Ian Crawford, David Turton (Hg.). *Film as Ethnography*, Manchester: Manchester University Press

Stoller, Paul, 1992: The Cinematic Griot – The ethnography of Jean Rouch, Chicago: University of Chicago Press

Strecker, Ivo, 1995: Ton, Film und polyphone Ethnographie. In: Ballhaus, Edmund und Keifenheim, Barbara (Hg.) Der ethnographische Film – eine Einführung in Methoden und Praxis, Berlin: Dietrich Reimer Verlag

Tönjes, Keno, 2005: Mato Grosso – Zentrum der Entwaldung Amazoniens. In: KoBra-Brasilicum Nr.137/138, September/Okttober 2005 S.19-25

Tyler, Stephen, A. 1986: Post Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document, In: James Clifford and George E. Marcus (Ed.) Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography, Berkley/Los Angeles/London: University of California Press

Wohlmuth, Norbert, 1996: Laufbildethnologie. Anfangskonzepte des Fremden im Film, Wien: Dissertation

7.2 Internetquellen

URL1:

Sioux Ghost and Buffalo Dance – Thomas Edison - You tube

<http://www.youtube.com/watch?v=HQGW5a0q51w>

URL2:

Edison Thomas – Japanese Village

<http://www.youtube.com/watch?v=qnoc4v2r6UA>

URL3:

To Your Health Waltz-Edison Military Band -1905

<http://www.youtube.com/watch?v=-IRIYe-ME4I>

URL4:

Trick Bears-1899/Teddy Bear's Picnic-Edison Orch

<http://www.youtube.com/watch?v=EHdgDOQ75Wc>

URL5:

Dokumentar- oder Spielfilm, Play for film – Editorial Staff April 2010

http://play4film.it/critica/critica_storia3.aspx?articolo=55&anno=2010&mese=4&sez=1&lang=de-DE

URL6:

The Robert Flaherty Film Seminar, Robert Flaherty Bio

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ZvbZ30EQ6WIJ:www.flahertyseminar.org/%3Fsb%3D7%26mb%3D2+Nanook+died+world+pres&cd=5&hl=de&ct=clnk&client=safari>

URL7:

Offizielle Seite des Staates Mato Grosso

<http://www.brazilintl.com/states/matogrosso/matogrosso.htm>

URL8:

Diercke Karten

<http://www.diercke.de/kartenansicht.xtp?artId=978-3-14-100770-1&seite=217&id=16206&kartennr=4>

URL9:

WWF

<http://www.wwf.at/de/menu270/subartikel827/>

7.3 Abbildungen

Abb.1

http://www.v-brazil.com/images/mapa_br.gif

Abb.2

<http://www.viagemdeferias.com/mapa/mato-grosso.gif>

Abb.3

<http://www.transportes.gov.br/bit/trodo/br-163.jpg>

Abstract

Ethnographic Film meets TV-Broadcasting

Kollaborative, polyphone, und teilende Aspekte des narrativen ethnografischen Dokumentarfilms und deren Implementierung in ein kommerzielles TV Produkt, dargestellt am Beispiel der 3-sat Dokumentation *Fronteira Brasil*

Die vorliegende schriftliche Abschlussarbeit dient dem Vergleich und der Erkenntnis von Zusammenhängen die sich im Spannungsfeld (ethnographischer) Dokumentarfilmtheorie und filmischer Praxis, im TV- Broadcastingbereich und im Dokumentarfilm im generellen erstrecken. In unterschiedlichen miteinander vernetzten und aufeinander Bezug nehmenden Kapiteln wird auseinandergesetzt wie Dokumentarfilmtheorie und ethnografische Praxis zueinander in Bezug stehen, weiters wird an Hand eines praktischen Beispiels, der TV Dokumentation *Fronteira Brasil*, erörtert ob und wie ethnografische Theorie in mediale Produktionen umgesetzt werden kann. Die Arbeit teilt sich in mehrere Großkapitel, die ausgehend von definitorischen und gattungsgeschichtlichen Fragestellungen der ethnographisch – dokumentarischen Theorie und Praxis, herausarbeiten warum sich der Autor dieser Arbeit für spezielle theoretische (kollaborative, polyphone, und teilende) Zugangs und Sichtweisen entschieden hat. Ein weiteres Großkapitel beschäftigt sich mit der Umsetzung der

vorangehenden Fragestellungen in die dokumentarische Praxis, an Hand einer empirischen Auseinandersetzung mit den vorher formulierten Fragen und Zielsetzungen in der 3sat Dokumentation *Fronteira Brasil*. In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen das in der vorliegenden schriftlichen Arbeit zum besseren Verständnis Filmstills des Filmes *Fronteira brasil* verwendet werden, welche mit Timecode versehen und mit den Originalwortspenden der AkteurInnen des Filmes, einen direkten Vergleich untereinander, aber auch mit der Originalquelle, dem vollständigen Film *Fronteira Brasil* erlauben . Aus diesem Grund findet sich im Anhang der Diplomarbeit mitgebunden eine **Multimediabeilage** die einen weiteren und auf Wunsch tieferen Vergleich ermöglicht. Die Multimediabeilage setzt sich aus zwei DVD`s mit den Filmen *Fronteira Brasil* und *Faces of the frontier* zusammen. Der letzte Abschnitt dieser Arbeit beschäftigt sich mit einer Auswertung der vorangehenden Implementierungen von ethnographischer Theorie in ein kommerzielles TV-Produkt an Hand der Doku *Fronteira Brasil* um gegen Ende der Arbeit in einen Ausblick zu münden der sich mit den möglichen zukünftigen Chancen und Problematiken ethnografischer Medienarbeit befasst.

Anhang

siehe beiliegende Multimediabeilage - DVD`S (2 Stück – 1x DVD Fronteira Brasil, 1x DVD Faces of the frontier)

Thomas Marschall
Fröbelgasse 60/12
1160 Wien
Tel : 069910528007
marschall2001@yahoo.de



LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE ANGABEN:

Thomas Marschall

- Geburtsdatum: 15. August 1974
- Geburtsort: Wien
- Sprachen : Englisch (sehr gut), Spanisch (gut), Portugiesisch (rudimentär)

AUSBILDUNG:

1998 **Beginn des Studiums der Kulturanthropologie und der Publizistik**

- 2002** **Beginn des Filmstudiums an der Filmakademie Wien bei Univ. Prof. Christian Berger Univ. Prof. Walter Wippersberg und Univ. Prof. Michael Haneke.**
- 2002** **Spezialisierung auf Kamera**
- 2003** **Spezialisierung auf Dokumentarfilm Experimentalfilm und Kulturanthropologische Thematiken**
- 2007** **(September) Bacalaureat - Filmakademie**
- 2010** **(Oktober) Magister der Kulturanthropologie**

BERUFSERFAHRUNG:

- Ab 2002** **Tätigkeiten als Kameramann und Kameraassistent**
- 2005** **Manager im ZOOM – Kindermuseum**
- 2007** **Leitung TM-Management im ZOOM - Kindermuseum**
- 2009** **Kurator im ZOOM- Kindermuseum**
- 2010** **Lektor in der internationalen Friedensuniversität Stadtschlaining**

FILMOGRAFIE /AUSGEWÄHLTE PROJEKTE:

- 2002** **„Aus dem Paradies“** Kurzdoku mit Paula Köhlmeier und Monika Helfer. FILM/16mm./6min.34sec.

- „
Regie: Paula Köhlmeier
Kamera: Thomas Marschall
- 2006** **„nekronautische Übungen“**,
Kurzdocu in Zusammenarbeit mit
Karl Bruckschwaiger, 16mm/11min.
Regie: Thomas Marschall
Kamera: Thomas Marschall
Ausstrahlung ORF- „Willkommen Österreich“
- 2005** **Berlin 36 (intern.Wettbewerb Werbefilm)**
Firma: Sabotagefilm
Regie: Stefan Bohun
Kamera: Thomas Marschall
- 2006** **Monaden – experimenteller Spielfilm/A/ DigiBeta/ 20min.**
Regie: Marc Jago
Kamera: Thomas Marschall
Festivals: Diagonale und andere nationale und
internationale.
- 2006** **Der Kärntner spricht Deutsch“ – Dokumentarfilm/A/DV/60.min**
Regie: AndrinaMracnikar
Kamera: Thomas Marschall
Bester Nachwuchsfilm der Diagonale 2006
Viennale 2006,
diverse nationale und internationale Festivals
- 2006** **"Unter dem Alsergrund. Servitengasse 1938"**
Regie: tobias dörrund henr i steinmetz
Kamera: Thomas Marschall,
Judith Benedikt, Astrid Heubrandtner
ein Werkstattprojekt der kurt mayer film
- 2007** **Werbepot der österreichischen Frauenhelpline 16mm.45sec.**

Regie :Thomas Marschall

Ausstrahlung: Weihnachten und Neujahr2007/2008 in
ORF1 und ORF 2

2007 Ausstrahlung von“ Nekronautische Übungen“

in „Willkommen Österreich“ bei Grissemann und
Stermann (ORF1)

2007 Out of Bounds Experimentalfilm A/ HD 11min. 40s./

Kamera: Thomas Marschall

Regie: Stephan Richter

Festivals: Sevilla, Cordoba, Seoul, Vancouver, MEXico DF
sowie diverse andere nationale und internationale
Festivals.

2008 Remember me spectacle (Großformatige Fotoinstallation)

Planung und Umsetzung: Thomas Marschall und Stephan
Richter. Ausstellung im Rahmen der Euro 08 auf der
Wiener Karlskirche

2009 Fronteira Brasil - Dokumentation A/Bras. 45min./HD.

Regie: Nikolaus Braunshör undThomas Marschall

Kamera: Thomas Marschall

Österreich /Bras. in Kooperation mit 3Sat und dem
BMUKK - Sendetermin 24.Juli 2009 20.15 Uhr

2009 Faces of the Frontier – Dokumentarfilm A / Bras./HD 73 min.

Regie: Thomas Marschall und Nikolaus Braunshör

Kamera: Thomas Marschall

Weltpremiere: int.Filmfestival Sao Paolo 2009

IN ARBEIT:

2010 **Heimat (Arbeitstitel)**

Dokumentarfilm über die Rolle
des Heimatbegriffs in der österreichischen Kulturindustrie
(volkstümliche Musik)

2010 **HEROIKON**
Photoausstellung im Künstlerhaus Wien