

Sonderdruck aus

Visuelle Medien und Forschung

Über den wissenschaftlich-methodischen Umgang
mit Fotografie und Film

Für das Museum Europäischer Kulturen –
Staatliche Museen zu Berlin

herausgegeben von
Irene Ziehe und Ulrich Hägele

Visuelle Kultur. Studien und Materialien

Band 5



Waxmann 2011

Münster / New York / München / Berlin

Im Feld – im Film – im Fernsehen

Über filmende Ethnologen und ethnografierende Filmher

Filmende Ethnologen, die nicht nur für die eigene Peer Group der Visual Anthropology, sondern für das Massenmedium Fernsehen produzieren, müssen sich zwangsläufig mit denjenigen narrativen Formen audiovisuellen Erzählens auseinandersetzen – und diese auch anwenden können – die die Bewegtbildindustrie als Standard etabliert hat. Ethnografierende Filmher wiederum müssen ihren Auftraggebern, den TV-Redakteuren, glaubhaft vermitteln können, nicht nur gute Geschichtenerzähler, sondern in besonderem Maße sachkundig zu sein, damit diese ihre Produktionen finanzieren. Beide, filmende Ethnologen und ethnografierende Filmher, werden dabei Kompromisse eingehen müssen. Die Frage ist, wie diese Kompromisse aussehen. Lassen sich, obwohl beide für dasselbe Medium arbeiten, ihre Filme dennoch zweifelsfrei unterscheiden? Werden unterschiedliche Bilder produziert, die Rückschlüsse auf Unterschiede im methodischen Selbstverständnis zulassen?

Um dieser Frage nachzugehen, müssen wir uns mit einigen grundsätzlichen Unterschieden in den Herangehensweisen von filmenden Ethnologen und ethnografierenden Filmher befassen. Beispielhaft werden wir dies am Herstellungsprozess sowie an der dramaturgischen und audiovisuellen Gestaltung zweier Filme erläutern, die 2002 zur gleichen Zeit am gleichen Ort gedreht und seit 2005 wiederholt im öffentlich-rechtlichen deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurden. Beide behandeln das gleiche Thema: Das Turmspringen der Sa auf der Insel Pentecost im melanesischen Vanuatu Archipel. Aus dreierlei Gründen bieten gerade diese beiden Filme eine (fast) ideale Ausgangsbasis für einen direkten Vergleich: Erstens wurde eine der beiden Fernsehdokumentationen von uns selbst, den Autoren dieses Textes, produziert.¹ Zweitens wollte es der Zufall, dass ein Filmteam der französischen Produktionsfirma ZED zu derselben Zeit, in demselben Dorf, mit denselben Akteuren ebenfalls einen Film zum Turmspringen produzierte. Dieser Umstand gab uns die Möglichkeit, die Dreharbeiten unserer TV-Kollegen unmittelbar zu beobachten, und mit unserem Vorgehen, das auch durch ethische An-

1 Wir sind uns bewusst, dass gerade unsere direkte Beteiligung einerseits detailreiche und umfassende Einblicke in die Produktionsbedingungen ermöglicht hat. Unser „direktes involviert Sein“ könnte uns andererseits aber auch als mangelnde Distanz bzw. „Objektivität“ ausgelegt werden. Die empirische Grundlage für diesen Vergleich verdanken wir also keinem im Vorfeld ausgearbeiteten Forschungskonzept, sondern wir sahen in dieser sich zufällig bietenden und in dieser Konstellation wohl einmaligen Gelegenheit einfach eine Chance für einen besonderen – und seltenen – Vergleich.

sprüche an uns als Ethnologen geprägt war, in Beziehung zu setzen. Schließlich und drittens waren unsere Dreharbeiten zugleich ein Feldaufenthalt im Kontext der Promotionsforschung des Autors, Thorolf Lipp, deren Ziel die ethnografische Beschreibung und ethnologische Analyse des Turmspringens² war.

Vorweg sei gesagt, dass es hier nicht darum geht, Fernsehschelte aus der Perspektive des ethnologischen Fachwissenschaftlers zu betreiben. Wenn man mit der These des Medientheoretikers Marshall McLuhan übereinstimmt, dass die elektronischen Medien heute die privilegiertesten Orte der Konstruktion kognitiv-sozialer Wirklichkeit darstellen, muss man die Benennungsmacht, über die das Fernsehen verfügt, zweifellos ernstnehmen. Wenn man ihm weiter darin folgt, dass die elektronischen Medien weitgehend selbstreferentiell sind, dann bedeutet das darüber hinaus den Abschied von der Idee von der Umwelt als Natur. Die Welt, in der wir uns bewegen, erscheint so als eine in hohem Maße zeichenhafte, arbiträre und daher letztlich selbstgemachte Konstruktion. Ein Umstand, den McLuhan mit dem Satz umschrieb: „We become what we behold“³. Der epistemologische Boden, auf dem wir stehen, wird zu einem sich ständig verschiebenden Netz aus selbstreferentiellen Verknüpfungen. So betrachtet geht der ewige ethnologische Vorwurf, dass ethnografierende Filmer aufgrund mangelnder Sachkenntnis vielfach Stereotype re-produzieren würden,⁴ im Grunde ins Leere. Vielmehr werden hier Bilder von Wirklichkeit für all diejenigen produziert, die davon keine eigene Anschauung haben. Eine der Folgen ist, dass ethnografierende Filmer in unserer Mediengesellschaft mit ihren hunderten von TV-Kanälen und Milliarden von Internetseiten, auf denen immer irgendwo auch „Fremde“ und fremde Kulturen abgebildet werden, ihre Epistemologien weit nachhaltiger im Funktionsgedächtnis⁵ unserer Gesellschaft sichtbar machen können als ethnologische Fachwissenschaftler, deren Texte in der Regel in einer verklusulierten Geheimsprache verfasst sind und meist direkt ins Speichergedächtnis bzw. Archiv verschoben werden. Dort wird ihnen, wenn überhaupt, nur ein winziger Anteil an der „Leitwährung Aufmerksamkeit“ zuteil, und dies in aller Regel auch nur von einigen wenigen Mitgliedern der eigenen Peer Group.

Wir meinen ganz grundsätzlich, dass es eine wichtige Aufgabe der Ethnologie ist, für Transparenz unter komplexen Bedingungen zu sorgen. Sie sollte orientierendes Wissen bereitstellen und versuchen, Ausdrucksformen zu schaffen, die das

2 Thorolf Lipp: *Gol – das Turmspringen auf der Insel Pentecost in Vanuatu. Beschreibung und Analyse eines riskanten Spektakels.* (LIT) Münster/Wien 2008.

3 Marshall McLuhan: *Understanding Media. The extensions of Man.* (McGraw Hill) New York 1964, S. xi-xii. (Ins Deutsche übersetzt: *Wir werden zu dem, was wir sehen.*)

4 Vgl. Richard Kuba/Shahnaz Nadjmabadi: *Ethnologen und Journalisten-ungleiche Geschwister? Bericht zum Workshop der DGV am 11.02.2009.* In: *Ethnoscripts* Jg. 11 (2), 2009, S. 199-207.

5 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* (C.H. Beck) München 1999.

ethnologische Denken in Form und Inhalt reflektieren.⁶ Audiovisuelle Medien sind dafür ganz wesentliche Instrumente. Insofern ist dieser Beitrag auch als eine Aufforderung zu verstehen, Ethnologie mit audiovisuellen Mitteln zu betreiben – und zwar auch dann, wenn dazu möglicherweise Kompromisse in Hinblick auf deren formale Gestaltung notwendig sind. Erfreulicherweise ermöglicht es der vorliegende, multimediale Tagungsband, auf das zugrundeliegende audiovisuelle Material nicht nur im Text zu verweisen, sondern konkret damit zu arbeiten. Text- und Filmbeitrag sind als gegenseitige Ergänzung zu verstehen. Während der Text erlaubt, die Hintergründe, Beschreibung und Analyse der jeweiligen Produktionsprozesse in den Kontext der sie bedingenden Epistemologien einzubetten, können im Film die daraus erwachsenen „Bilder“ tatsächlich nebeneinander betrachtet werden und ermöglichen dem Leser bzw. dem Zuschauer die eigene Auseinandersetzung mit dem dargelegten Material.

Ethnografierende Filmer

Der Zwang des kommerziellen Fernsehens zum messbaren wirtschaftlichen Erfolg hat die Einführung von Quotenerhebungen nach sich gezogen, die wiederum das öffentlich-rechtliche System unter starken Rechtfertigungsdruck gesetzt hat. Dabei wurde die Bereitschaft, sich mit unpopulären Inhalten auseinanderzusetzen oder mit narrativen Formen zu experimentieren – ohne Rücksicht auf Einschaltquoten – umso unwahrscheinlicher, je kompetitiver sich das Umfeld gestaltete. In mancherlei Hinsicht hat sich die Fernsehlandschaft nach der Zulassung von werbungsfinanzierten Sendern in den 1980er Jahren formal eher normiert als ausdifferenziert. Der Zuschauer wurde dabei zum Opfer des Begründungszusammenhanges „Quotenerfolg“.⁷ Ein Resultat dieser Entwicklung besteht darin, dass junge TV-Konsumenten heute gar nicht vermissen können, was sie nie kennenlernen durften: narrative Formen wie etwa abendfüllende, investigative Reportagen, nonverbale oder experimentelle Dokumentarfilme ebenso wie klassische Formen des *direct cinema* oder des *cinéma vérité*. Hochwertige nonfiktionale TV-Produktionen entsprechen heute zumeist der Form des *documentary*, mit standardisierten 26, 45 oder 52 Minuten Länge. Dieses, nicht zuletzt aufgrund der Benennungsmacht international agierender Medienkonzerne wie Discovery Channel, National Geographic oder ZDF Enterprises, mittlerweile stark normierte Format dominiert den globalen Markt der nonfiktionalen TV-Unterhaltung. Die dramaturgische Grundlage eines *documentary* bildet der meist von einer Autorität ausstrahlenden, männlichen Sprecherstimme vorgetragene Kommentar. Dieser Text wird mit Bildern illustriert, die in der Regel nicht „ins Offene“, nicht

6 Vgl. hierzu David MacDougall in Michael Oppitz: Die Kunst der Genauigkeit. (Trickster) München 1989, S. 11.

7 Vgl. Fritz Wolf: Alles Doku oder was? (Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen) Düsseldorf 2003.

beobachtend, sondern der Vorgabe des Drehbuches folgend gedreht werden. Charakteristisch sind zudem ein meist den Prämissen der *continuity*-Montage folgender Schnitt, sowie eine punktgenau zu den Bildern komponierte, dramatisierende Musik. Alle diese Elemente bilden eine dramaturgische Einheit, die es in der Filmgeschichte seit etwa den frühen 1930er Jahren gibt.

Welche Form ein Film zu haben hat, bemisst sich dabei – in aller Regel – nicht nach dem Stoff oder der Haltung des Autors, sondern nach dem Sendeplatz, für den er produziert wird. Häufig geben Redakteure bei der Finanzierung solcher Themen den Vorzug, die die Lust der Zuschauer am visuell Spektakulären bedienen und insofern meist zuverlässig gute Quoten generieren. Seit den Anfängen der Bewegtbildindustrie gehört auch die Darstellung von exotischen Kulturen und fremden Welten dazu. Die Produzenten solcher Filme sind, als ethnografierende Filmer, in aller Regel zunächst den Begründungszusammenhängen der Bewegtbildindustrie verpflichtet, ohne dass sie notwendigerweise die komplexen Diskurse der Wissenschaft Ethnologie kennen würden.⁸ Das Versprechen einer möglichst hohen Quote begünstigt die Produktion von Filmen, die den Konventionen dessen entsprechen, was das Publikum, vor allem aber das Redakteursgremium, für „spannend“ halten. Dementsprechend bemisst sich dann auch der „Erfolg“ eines Filmes in erster Linie an der Quote und der Zahl der Ausstrahlungen. Aber auch die Teilnahme an bestimmten Festivals (in der Regel spielen hier die spezifisch ethnologischen Filmfestivals allerdings keine oder nur eine sehr untergeordnete Rolle) und inzwischen auch die Zahl der Clicks, mit denen ein Film in den Online-Mediatheken der Sender aufgerufen wird, können als Gradmesser des Erfolgs relevant sein.⁹

Ob der Regisseur nun ethnografierender Filmer oder filmender Ethnologe ist, macht zunächst keinen Unterschied, beide müssen sich bei der Gestaltung ihrer Filme innerhalb dieses Begründungszusammenhangs bewegen. Einschlägige Untersuchungen zeigen immer wieder, dass TV-Redakteure – eben auch bei der Darstellung des „Fremden“ – messbare Zuschauererfolge zumeist für weitaus wichti-

8 Vgl. Sonja Kretzschmar: *Fremde Kulturen im europäischen Fernsehen. Zur Thematik der fremden Kulturen in den Fernsehprogrammen von Deutschland, Frankreich und Großbritannien.* (Westdeutscher Verlag) Wiesbaden 2002.

9 Das Fernsehen kann einerseits immer noch als das Leitmedium westlicher Gesellschaften gelten, andererseits kommt dem Internet eine immer größere Bedeutung zu. Thorolf Lipp ist an anderer Stelle ausführlicher auf die damit verbundenen epistemologischen Konsequenzen eingegangen (vgl. Thorolf Lipp: *Arbeit am medialen Gedächtnis. Zur Digitalisierung von Intangible Cultural Heritage.* In: Robert Hauser/Caroline Robertson von Trotha (Hg.): *Kulturelle Überlieferung digital. New Heritage – New Challenge.* (Karlsruhe University Press) Karlsruhe 2011 (im Erscheinen)). Hier soll lediglich nochmals darauf hingewiesen werden, dass unserer Auffassung nach das Internet auch langfristig nicht zu einer Irrelevanz des Fernsehens führen wird. Dieses wird seine Legitimation als Produzent von aufwendigen kulturellen Überlieferungen weiterhin behalten, wird aber sein Angebot auch weiterhin zunehmend auf die Plattform Internet ausdehnen.

ger halten¹⁰ als etwa eine wissenschaftlich begründete, ethnologische „Kunst der Genauigkeit“¹¹, ein dokumentarisch tastendes Arbeiten ins Offene mit entsprechend unsicherem Ausgang oder selbstreflexive und künstlerisch-experimentierende Ansätze. Diese ermöglichen zwar möglicherweise Festivalerfolge, den messbaren Zuschauererfolg jedoch scheinen sie potenziell zu gefährden.¹² Zugespitzt lässt sich sagen: Die Existenzberechtigung des *Fernsehens* wird dadurch begründet, dass die Zuschauer auch wirklich *zusehen*. Eine Überforderung des Fernsehzuschauers, sowohl durch Form als auch Inhalt, birgt die Gefahr, dass die Konsumenten das Programm wechseln oder abschalten. Für die (allermeisten) Sender besteht die folgerichtige Konsequenz darin, den Zuschauern formal bekannte, vertraute narrative Formen anzubieten, die sie inhaltlich in dem bestätigen, was sie ohnehin schon zu wissen glauben. Wenn MacLuhans Prämisse stimmt, dass wir zu dem werden, was wir sehen¹³, dann sind medial erzeugte Deutungen von Welt, so stereotyp sie im Zweifelsfall dem Spezialisten erscheinen mögen, nicht etwa Zerrbilder einer objektiven Wirklichkeit, sondern sie stehen mit dieser in einem wechselseitigen Verhältnis und sind insofern selbst wirkungsmächtig. Die wissenschaftlichen Disziplinen können mit ihren hochentwickelten Methoden und Begriffen zwar einerseits die Komplexität und Widersprüchlichkeit der Welt zunehmend genauer beschreiben, wissenschaftliche Fachdiskurse bieten aber andererseits, aufgrund ihrer ungeheuren Komplexität, nur wenig oder gar kein Orientierungswissen mehr an. Diese Lücke füllt – auch heute noch – das Fernsehen mit seiner Bilderflut. Aufgrund der Erwartbarkeit der dort präsentierten Geschichten wirkt es dem Mangel an Verlässlichkeit in der Welt entgegen und schafft die Möglichkeit zu übergreifender Kommunikation durch häufig extreme Vereinfachung. In der Konsequenz konnte sich das Fernsehen als größte öffentliche Weltdeutungsinstanz etablieren. Dabei stellt es permanent Behauptungen auf, die es, im Gegensatz zu wissenschaftlichem Vorgehen, weder einlösen kann noch will. Insofern ähnelt Fernsehen dem Mythos: es verlangt nicht nach rationaler Erklärung, sondern nach erzählerischer Stringenz. Anders als die textbasierte Wissenschaft, die auf Logik setzt, die sie durch Linearität und Kontextualisierung herstellt, will das Fernsehen in erster Linie emotional überzeugen.¹⁴ Mit diesen grundlegenden Mechanismen muss sich der filmende Ethnologe auseinandersetzen – auch wenn es ihm schwerfällt, weil er innerhalb ganz anderer Begründungszusammenhänge zu denken gelernt hat.

10 Vgl. Wolf 2003 (Anm. 9).

11 Vgl. Oppitz 1989 (Anm. 6).

12 Vgl. Jens Jessen: Die Quoten Idioten. Die Zeit No. 36/2000.

13 McLuhan 1964 (Anm. 3).

14 Vgl. Joan Kristin Bleicher: Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnisystems. (Westdeutscher Verlag) Wiesbaden 1999.

Filmende Ethnologen

Wie können sich filmende Ethnologen in diesem Umfeld überhaupt behaupten? Diese Frage ist schon deswegen nicht leicht zu beantworten, weil derzeit niemand mehr so ganz genau weiß, was die leitenden Paradigmen einer Ethnologie mit audiovisuellen Mitteln eigentlich sind. In Deutschland gibt es seit mindestens einem Jahrzehnt keinen Diskurs mehr dazu und zwei der einflussreichsten US-amerikanischen Vertreter der Disziplin, Jay Ruby und Karl Heider, nehmen beinahe diametral entgegengesetzte Positionen ein. Heider hält auch in der 2006 erschienenen Neuauflage seines Bestsellers „Ethnographic Film“¹⁵ aus dem Jahre 1976 an der Möglichkeit einer genauen ethnografischen Beschreibung menschlichen „Verhaltens“ weitgehend fest, obwohl dieser Ansatz, angesichts der Debatten zu *writing* bzw. *filming culture* und der diversen Poststrukturalismuskurse, mitunter etwas naiv anmutet. TV-Produktionen steht er dabei nicht ablehnend gegenüber, solange ein Film nur auf genauer Ethnografie basiert. Jay Ruby hingegen ist in weit höherem Maße vom poststrukturalistischen Denken beeinflusst. Er sieht Kultur weniger als stabiles, statisches Gebilde, sondern richtet stattdessen den Blick stärker auf die historischen Diskontinuitäten und die Konstruktionsbedingungen der Strukturen, die „Wirklichkeit“ konstituieren. Diese müssen seiner Meinung nach offengelegt werden – und das wiederum hat sich analog auch in einer möglichst selbstreflexiven Narration des Films widerzuspiegeln.¹⁶ Da dies in aller Regel mit den oben skizzierten Prämissen des *documentary* kollidiert, hat sich Ruby immer wieder vehement gegen Kooperationen mit der Bewegtbildindustrie ausgesprochen.¹⁷ Fest steht eigentlich nur, dass ethnologische Ansätze zur audiovisuellen Repräsentation von Kultur ähnlichen epistemologischen Erdbeben unterworfen waren und sind wie das Fach insgesamt. Mit anderen Worten: lange, kommentarlose Filme, in denen Menschen aus fremden Kulturen „archaische Rituale praktizieren“ sind genausowenig automatisch „ethnografisch“ wie solche, in denen eine hyperreflexive Beobachtungsbeobachtung am Ende zum „Eigentlichen“ eines Filmes wird. Auch die einst heftig geführten Diskussionen um das Pro und Contra von Montage oder Observation¹⁸, sind inzwischen fast völlig obsolet geworden. Die Suche nach der Meistererzählung, nach einer klar definierbaren ethnografischen Form, rückt angesichts eines allgegenwärtigen Methodenpluralismus immer mehr in den Hintergrund.

Das zweifelsfrei „Ethnologische“ eines Filmes lässt sich weder an seinem Gegenstand, noch an seiner narrativen Form, noch an seiner Wirkung auf die Zu-

15 Karl Heider: *Ethnographic Film*. (University of Texas Press) Austin 2006.

16 Jay Ruby: *Picturing Culture*. (University of Chicago Press) Chicago 2000.

17 Jay Ruby: *Towards an anthropological cinema*. In: *Media Anthropology Network Working Papers Series*. 1.-15. September 2008. http://www.media-anthropology.net/ruby_eseminar.pdf (letzter Zugriff: 01.02.2011).

18 Vgl. die im September 2009 von der Society for Visual Anthropology zu diesem Thema abgehaltene Konferenz „Transcultural Montage“: <http://societyforvisualanthropology.org> (letzter Zugriff: 01.02.2011).

schauer festmachen.¹⁹ Eine Ethnologie mit audiovisuellen Mitteln muss immer aufs Neue Ausdrucksformen schaffen, die ethnologisches Denken reflektieren. Die ethnologische Epistemologie bestimmt die Gesamtheit des Produktionsprozesses, kann dabei aber in durchaus unterschiedlichen Formen auftreten. In den zeitgenössischen Debatten werden verschiedene Ansätze diskutiert, von Kollaboration, Multivokalität, *empowerment*²⁰ über *action* und *intervention*²¹ bis hin zu *senses*²². Das impliziert noch keine totale Beliebigkeit der narrativen Form, deutet aber an, dass sich filmende Ethnologen heute undogmatisch Anleihen aus den semantischen Becken auch der (non)fiktionalen Filmproduktion oder der Kunst nehmen können.

In der Einleitung haben wir bereits darauf hingewiesen, dass das Fernsehen, weil hier permanent Gesellschaft verhandelt wird, wie durch ein Brennglas den Blick auf unser kulturelles Gedächtnis ermöglicht. Was das Fernsehen aufs Tableau hebt, dem wird Aufmerksamkeit zuteil. Da die rasante Fragmentierung des Wissens zu einem immer schärferen Konkurrenzkampf um die Aufmerksamkeit des Publikums führt, ist sie zu einer Art symbolischer Leitwährung unserer Zeit geworden. Die Kulturtheoretikerin Aleida Assmann hat richtig beobachtet, dass auch im Fernsehen bestimmte Arten der Überlieferung im Rückzug begriffen sind. Dazu zählen neben den weiter oben genannten narrativen Formen auch gewisse Themen, etwa solche, die das Lern- bzw. Bildungsgedächtnis betreffen. Auch ethnologische Sichtweisen, durch die differenzierte Betrachtungen jenseits von Abenteuer, Sensation oder Spektakel möglich werden, fallen in diese Kategorie.²³ Diese in eine breitere Öffentlichkeit hineinzutragen, ist aber, gerade in Hinblick auf die kulturellen Verwerfungen, die etwa die Globalisierung mit sich bringt, sinnvoll und wichtig. Man darf von der Ethnologie erwarten, orientierendes Wissen bereitzustellen. Und genau deswegen, so behaupten wir, ist es für filmende Ethnologen mitunter notwendig, in Hinblick auf die narrative Form einer Produktion Kompromisse einzugehen, um Wissenstransfer überhaupt noch zu ermöglichen.

Zur Konzeption der TV-Serie „Mythen der Südsee“ ...

Der britische Filmmacher und Fernsehproduzent Andre Singer, weltweit der wohl erfolgreichste Produzent ethnologisch motivierter TV-Produktionen (z. B. „Disappearing World“), stellte einmal lakonisch fest, dass es in erster Linie von

19 Marcus Banks: Which films are the ethnographic Films? In: Peter Crawford/David Turton: *Film as Ethnography*. (Manchester University Press) Manchester 1992, S. 116-128.

20 Thorolf Lipp: *Picturing Intangible Heritage. Challenge for Visual Anthropology*. In: Sérgio Lira et al. (Hg.): *Sharing Cultures 2009* (Green Lines Institute) Barcelos 2009, S. 81-90 sowie Lipp (2011 – im Erscheinen) (Anm. 10).

21 Sarah Pink: *Visual Interventions. Applied Visual Anthropology*. (Berghahn) Oxford 2007.

22 Sarah Pink: *Doing Sensory Ethnography*. (Sage) London 2009.

23 Vgl. Assmann 1999 (Anm. 5).

den persönlichen Vorlieben eines Redakteurs abhängen, ob es ethnografische Filme im Fernsehen zu sehen gebe oder nicht.²⁴ Diese Beobachtung deckt sich mit unseren Erfahrungen. Walter Flemmer, bis Ende 2000 Kulturchef des Bayerischen Fernsehens, hatte den Sender während seiner fast dreißigjährigen Amtszeit weltweit als Produzent von hochwertigen Kulturdokumentationen etabliert. Seinem persönlichen Einsatz und Interesse war es geschuldet, dass immer wieder auch ethnografische Themen aufgegriffen wurden. Aufwendige Sendereihen wie „Schauplätze der Weltkulturen“ oder „Planet Erde“, die unter seiner Leitung entstanden, wurden vielfach mit internationalen Partnern co-produziert und oft zur besten Sendezeit sehr prominent im Programm platziert. Dem promovierten Germanisten Flemmer kam es dabei eher auf sachkundige Autoren und sorgfältige audiovisuelle Umsetzung an, als auf das stark dramatisierende und emotionalisierende Geschichtenerzählen, das sich spätestens seit der Einführung des kommerziellen Rundfunks Mitte der 1980er Jahre immer mehr verbreitete. Nach einem entsprechenden Projektvorschlag wurde der Autor dieses Beitrags, Thorolf Lipp, im Frühjahr 2001 von Walter Flemmer beauftragt, eine dreiteilige „ethnografische“ Dokumentationsreihe mit dem Titel „Mythen der Südsee“ zu produzieren. Kommunikatives Ziel sollte sein, anhand von neun Geschichten, je drei aus Polynesien, Mikronesien und Melanesien, einen Überblick über den Kulturraum Südsee zu vermitteln.²⁵ Von vornherein war klar, dass der Bayerische Rundfunk Filme erwartete, die formal dem *documentary* entsprechen sollten – eine von der Visuellen Anthropologie ab den 1970er Jahren zunehmend weniger geschätzte narrative Form. Ein Verzicht auf erläuternden Kommentar, der Einsatz von Untertiteln oder das Experimentieren mit Formen der filmischen Selbstreflexivität – alles stilistische Elemente, die seitdem als wichtige formale Gestaltungskriterien des „ethnografischen Films“ gelten – kamen nicht in Frage. Die Filme waren für den absoluten Prime-Time-Sendeplatz am Samstagabend um 20:15 Uhr in Auftrag gegeben worden. Daher erwartete der Bayerische Rundfunk „Hochglanz“-Qualität: modernste digitale Kamera- und Tontechnik, Einsatz von Stativ und Kran für eine sehr sorgfältige, opulente Bildsprache. Plansequenzen hingegen, die bei einer beobachtenden Arbeitsweise die Regel sind, sollten hier nicht ganz ausgeschlossen sein, aber doch die Ausnahme bilden.

Das spezifisch Ethnologische an diesen Filmen musste sich also in anderen Qualitäten manifestieren. Vorbild war in mancherlei Hinsicht die Arbeit des amerikanischen Filmemachers Robert Flaherty (1884-1951). Sein Grundgedanke war es, über eine möglichst genaue, authentische Inszenierung der Lebensverhältnisse vor Ort und einen universell verstehbaren Plot Verständnis bzw. so etwas wie

24 Persönliche Kommunikation mit Andre Singer.

25 Diesem Projekt vorausgegangen war eine kulturvergleichende Dokumentation über das Kava Ritual in Samoa, Fidschi und Vanuatu, die Thorolf Lipp zwei Jahre zuvor als Research Fellow im Auftrag der University of the South Pacific gedreht hatte und die Flemmer für das Bayerische Fernsehen ankaufte und im Januar 2001 ausstrahlen ließ (Kava-Trank der Götter, Thorolf Lipp, D 1998).

kulturübergreifende Vertrautheit zwischen dem Publikum und den Gefilmten herzustellen – ohne dabei jedoch das spezifisch Fremde zu negieren. Alle Filme Flahertys, gerade auch der erste und wohl bekannteste, „Nanook of the North“ (USA 1922), sind inszeniert. Zum einen, weil es seinerzeit ein Konzept des non-fiktionalen Films noch gar nicht gab, zum anderen, weil die damals verfügbare, schwere und unbewegliche Kameratechnik eine beobachtende oder selbstreflexive Arbeitsweise nicht zuließ, die später zu entscheidenden Paradigmen des „ethnografischen Films“ wurden. Aber weil Flaherty im Vorfeld mehrere Jahre lang mit seinen Protagonisten am Nordpolarkreis zusammengelebt hatte, sehr genaue Kenntnisse von deren Lebensumständen besaß und den Film im Grunde gemeinsam mit seinen Protagonisten entwickelte, können sie dennoch als eine frühe und gelungene Form der „Kollaboration“ betrachtet werden, die bis heute eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die weitere Entwicklung sowohl des nonfiktionalen Films als auch der Ethnologie behalten hat.²⁶

Analog dazu sollte auch bei den „Mythen der Südsee“ vor allem – aber nicht ausschließlich – durch ein gemeinsames Inszenieren und Verfilmen von mythischen Erzählungen die Kollaboration²⁷ zwischen Filmteam und Partnern im Feld visuell deutlich werden. Im Mittelpunkt einer jeden Episode sollte das Tradieren eines Mythos in einer „typischen“ Erzählsituation stehen, egal ob dieser nun im dörflichen Männerhaus frei erzählt oder im Klassenzimmer aus dem Schulbuch vorgelesen werden würde. Vorgesehen war, die Inszenierungen dieser mythischen Erzählungen mit Partnern vor Ort zu entwickeln und die Verfilmungen – visuell durch entsättigte Farben abgesetzt – in den Filmen dann in die reale Vortragssituation einzublenden. Von diesem Ausgangspunkt sollten sich spannende Geschichten über die Wirkung und Bedeutung der Mythen im Hier und Jetzt entwickeln. Einerseits sagt ein Mythos etwas über die spezifischen Lebensumstände einer Gruppe von Menschen. Andererseits berührt er aber auch zeitlose Dimensionen, weil Mythen, als ätiologische Geschichten, ja immer auch von sehr grundlegenden existenziellen Fragen handeln. Grundgedanke der gesamten Filmreihe war insofern, durch neun dichte Beschreibungen in der Form von „authentischen Inszenierungen“ ein intensives Kennenlernen von einzelnen Protagonisten und ihren Lebenswelten zu ermöglichen und gleichzeitig einen mosaikartigen, polyphonen Überblick über den Kulturraum Südsee insgesamt zu vermitteln.²⁸

26 Richard Barsam: *Nonfiction Film. A Critical History*. (Indiana University Press) Bloomington/Indianapolis 1992, S. 42-64.

27 Vgl. Brian M. du Toit: *Ethics, Informed Consent, and Fieldwork*. In: *Journal of Anthropological Research* Vol. 36, No. 3, 1980, S. 274-286 sowie Luke Eric Lassiter: *Collaborative Anthropology*. (The University of Chicago Press) Chicago 2005.

28 Auch auf die Musik sollte sich der Grundgedanke der authentischen Inszenierung erstrecken. Geplant war, Musikthemen, die wir vor Ort aufnehmen würde, später von einem Komponisten im Tonstudio leicht verdichten und evtl. neu arrangieren zu lassen, um sie dann punktgenau einsetzen zu können.

Eine grundlegende Problematik des *documentary* besteht im Umgang mit dem Text, weil dieser die Bilder fast immer dominiert. Ob ein gesprochener Kommentator nun allwissend, poetisch, ironisch, fragend etc. ist, es bleibt schwierig, Distanz zum eigenen Standpunkt einzunehmen. Schnell kann ein sehr einseitiges Bild entstehen. Eine formale Konsequenz aus diesen Überlegungen war, dass der Kommentar nicht von einer übermächtigen männlichen, sondern von einer eher zurückhaltenden, weiblichen Stimme gesprochen werden sollte. Im *documentary* ist andererseits sehr wohl Raum auch für behutsame Beobachtungen und *on-camera*-Interviews, in denen die Protagonisten ausführlich zu Wort kommen können.²⁹ Allerdings trifft ja auch hier letztlich der Autor während der Dreharbeiten und der Postproduktion eine Auswahl und insofern besteht weiterhin die Gefahr, die gezeigten Personen lediglich als *Talking Heads*³⁰ oder als Stichwortgeber zur Untermauerung der Argumente des Autors heranzuziehen. Die Herausforderung besteht letztlich darin, ihnen – innerhalb des formal Möglichen – Raum als Individuen mit widersprüchlichen und brüchigen Ansichten und Lebenswegen zu geben. Für die „Mythen der Südsee“ sollte dies bedeuten, kulturelle Phänome nicht in der Form von geschlossenen Meistererzählungen zu präsentieren. Vielmehr sollten unterschiedliche Deutungen immer wieder nebeneinander im Raum stehen bleiben dürfen. Eine typische „Humantouch-Emotionquatsch“-Dramaturgie, die letztlich eine ausschließlich vom Autor nach den immer gleichen kulturspezifischen Mustern gestrickte, hochemotionalisierende Geschichte eines Hauptprotagonisten wäre, sollte unbedingt vermieden werden. Zum Beispiel wäre es relativ leicht gewesen, einen jungen Mann vor, während und nach dem Turmspringen zu begleiten und ihn seine verschiedenen emotionalen Stadien kommentieren zu lassen. Aber hätte man dann dem deutschen Fernsehzuschauer nicht allein durch diese dramaturgische Grundentscheidung suggeriert, dass das persönliche Erleben des Einzelnen einen quasi „natürlichen“ Erklärungsansatz auch für ein sehr fremdes kulturelles Phänomen bereithält – obwohl tatsächlich vor allem die Gemeinschaft insgesamt betroffen ist, und nicht in erster Linie das Individuum? Insofern schien es grundsätzlich anstrebenswert, verschiedene Stimmen zu Wort kommen zu lassen, um eine Vorstellung von der Vielschichtigkeit eines kulturellen Phänomens vermitteln zu können. Vermeintlich auf der Hand liegende Erklärungen dieses fremden kulturellen Handelns, die letztlich immer aus eigenen Kategorien abgeleitet werden, sollten, so gut es eben ging, vermieden werden. Andererseits ist klar, dass es eine Übersetzung fremdkultureller Konzepte ohne Rückgriffe auf eigene Kategorien nicht geben kann, wie ein Johann Gottfried Herder zugeschrie-

29 Eine pauschale Schelte des Fernsehdokumentarismus aus ethnologischer Sicht halten wir, wie bereits mehrfach erwähnt, für grundsätzlich unangebracht. In jüngster Zeit hat Christian Hißnauer sehr eindrucksvoll belegen können, wie inhaltlich und ästhetisch differenziert die vielen verschiedenen Formen nonfiktionalen Fernsehens tatsächlich sein können. Vgl. Christian Hißnauer: *Fernsehdokumentarismus*. (UVK) Konstanz 2011.

30 Vgl. Hans-Ulrich Schlumpf: Von sprechenden Menschen und *Talking Heads*. In: Edmund Ballhaus/Beate Engelbrecht: *Der ethnographische Film*. (Reimer) Berlin 1995, S. 105-120.

bener Satz präzise deutlich macht: „Jede Ethnologie baut auf Vorurteilen auf, die sie abzubauen hat.“ Zusammenfassend bleibt zu sagen, dass viele der hier geschil- derten gestalterischen Entscheidungen die Form des *documentary* nicht in Frage stellten. Dennoch versuchten wir Elementen Raum zu geben, die das, was weiter oben als einen der TV-Logik entsprechenden Begründungszusammenhang für einen „erfolgreichen“ Film genannt wurde, bewusst durchbrachen und erweiterten.

Filmemachen ist ein langwieriger und ganzheitlicher Prozess. Insofern spielt bei der Konzeption eines Projektes neben der dramaturgischen Gestaltung auch die Gestaltung der Produktionsbedingungen eine wichtige Rolle. Seit Frühjahr 2001 war die Autorin dieses Beitrages, Martina Kleinert, an diesem Prozess mitbetei- ligt. Ein ethnologischer Ansatz im Rahmen einer TV-Dokumentationsreihe be- deutete für uns die „10 Gebote der Feldforschung“, wie sie der österreichische Kultursoziologe Roland Girtler formuliert³¹, zu berücksichtigen: eine möglichst lange Aufenthaltsdauer im Feld und entsprechend gründliche Recherchen, Ver- trautheit mit den Protagonisten und eine möglichst genaue Kenntnis des sozio- kulturellen Kontextes, der Sprache und Lebensbedingungen.³² Der Leitgedanke war, die Lebensumstände unserer Protagonisten soweit wie möglich zu teilen, sich die Zeit zu nehmen, Menschen persönlich kennenzulernen und, zumindest parti- ell, auch auf der „Hinterbühne“³³ zugelassen zu werden.

Für die Dreharbeiten hieß dies, erst ohne Kamera zu beobachten, um dann mög- lichst ebenso beobachtend filmen zu können, anstatt dirigierend einzugreifen. Um den Alltag nicht übermäßig zu stören, realisierten wir die gesamten Dreharbei- ten ausschließlich im Zweierteam: Thorolf, der die narrativen Strukturen für die Filmreihe entwickelt hatte, sollte für die Regie und das Visuelle zuständig sein, Martina für die Co-Regie und den Ton. Überspitzt lässt sich unser Ansatz als *going native* und *going slow* bezeichnen. Hinsichtlich Kleidung, Ess- und Trink- gewohnheiten usw. wollten wir uns an unseren Gastgeber orientieren. Unsere „Entschleunigung“ bestand einmal darin, die von Girtler geforderte Muße zum ero-epischen Gespräch aufzubringen. Zum anderen bewegten wir uns in „Echt- zeit“ fort. Statt mit dem Flugzeug im Zeitraffer von Inseln zu Insel zu reisen, er- lernten wir das Segeln, erwarben in Neuseeland eine 30 Jahre alte Segelyacht und legten im Verlauf der Dreharbeiten über 6.500 Seemeilen im Süd- und Nord-

31 Roland Girtler: 10 Gebote der Feldforschung. (LIT) Wien 2004.

32 Aber auch hier hat der Ethnologe inzwischen ein gravierendes Legitimationsproblem, denn schließlich haben vielfach auch indigene Akteure mit der Überlieferung ihrer eigen- en Kulturen begonnen. Im postkolonialen Kontext erscheinen sie als die „authentischen“ Autoren, die weitaus eher legitimiert scheinen, mediale Repräsentationen ihre eigene Kultur vorzulegen als (westliche, weiße) Ethnologen. Vgl. Thorolf Lipp: Visuelle Anth- ropologie? Über eine wissenschaftliche Disziplin, die hierzulande keine mehr ist. In: Ar- beitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Uni- versität Mainz. AP Nr. 123/2010. <http://www.ifeas.uni-mainz.de/workingpapers/Arbeitspapiere.html> (letzter Zugriff: 02.02.2011).

33 Vgl. Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. (Piper) München 2001.

pazifik zurück. Außerdem konnten wir so auch abgelegene Inseln ansteuern, und nicht nur einen tieferen Einblick in das Zeit- und Lebensgefühl unserer Partner, sondern auch deren Respekt gewinnen. So er-„fuhren“ wir auch selbst die lebensspendenden und -bedrohenden Kräfte des Ozeans.

Unser kommunikatives Ziel:

- einen Überblick über den Kulturraum Südsee vermitteln
- eine zentrale kulturtheoretische Fragestellung als Leitmotiv in den Mittelpunkt stellen (Zusammenhang zwischen Mythos und Ritual)
- eurozentrische Konzepte von Tradition und Moderne z.B. durch ein Verdeutlichen von Momenten der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen behutsam zu rechtrücken

Formale Gestaltung:

- dramaturgische Form des *documentary* (Kulturdokumentation)
- Aufnahme in einem digitalen 16:9 Breitbild-Format
- Stereotonaufnahme
- sorgfältige Kadrierung, vorzugsweise mit Stativ oder Kamerakran, bei Landschaftsaufnahmen, der Beobachtung von statischen Tätigkeiten, Erzählsituationen, den Mythosverfilmungen etc.
- Einsatz von Handkamera für die unauffällige Beobachtung von sozialen Interaktionen
- Continuity Montage
- Musik weitgehend basierend auf verdichtetem Originalmaterial

Gestaltung der Produktionsbedingungen:

- Grundbereitschaft, sich ins „Fremde“ überhaupt verwickeln zu lassen
- das Fremde in seinen eigenen Kategorien zu verstehen versuchen
- Grundkenntnisse der Sprache oder mindestens einer lingua franca
- teilnehmende Beobachtung statt dirigierendes Eingreifen
- gründliche Recherche der Lebensumstände vor Drehbeginn
- Going Native (Essen, Trinken, Wohnen, Kleidung weitgehend wie unsere Gastgeber)
- Going Slow (Muße zum ero-epischen Gespräch, ein langsames sich Entwickeln lassen von zwischenmenschlichen Beziehungen, Reisen in „Echtzeit“)

Nicht wenig von unseren Vorsätzen stand in deutlichem Gegensatz zur produktiven Wirklichkeit. Der Bayerische Rundfunk hatte nämlich lediglich ein Budget bewilligt, das einem Zweierteam neunzig bezahlte Drehtage, sowie dreihundert bezahlte Aufenthalts- bzw. Reisetage zugestand. Als Gesamtbudget für eine Episode an einem Drehort standen daher, inklusive aller Reise-, Aufenthalts- sowie der späteren Postproduktionskosten rund 25.000 Euro zur Verfügung. Insofern stand von vornherein fest, dass wir bei neun Drehorten, die innerhalb dieses

Budgetrahmens anzusteuern waren, eine Reihe von Kompromissen würden eingehen müssen. Da uns der Sender aber hinsichtlich unserer Zeitplanung weitgehend freie Hand ließ, versuchten wir, das Beste aus diesen Rahmenbedingungen zu machen. Am Ende drehten wir an zweihundert von insgesamt über sechshundert Tagen, die wir ohne Unterbrechung im Pazifik unterwegs waren. Damit investierten wir, ausschließlich im Zweierteam arbeitend, mindestens das Dreifache der Zeit, die ein „normales“ TV-Team, bestehend aus Regisseur, Kameramann, Tonmann und Stringer, angesichts der üblichen Budgets bzw. Produktionsrealitäten aufbringen kann. Was wir während der Dreharbeiten nicht wussten: Bald nach Walter Flemmers Pensionierung Mitte 2001 änderte der Bayerische Rundfunk sein Programmschema und begann, wie andere Dritte Programme auch, sich inhaltlich auf lokale Themen zu konzentrieren. Der einstündige Samstagabend-Sendeplatz für Kulturdokumentationen wurde ersatzlos gestrichen. Nicht wenige freiberufliche Filmemacher und Produktionsfirmen verloren ihre Aufträge, manche ihre Existenz. Nach unserer Rückkehr aus der Südsee Mitte 2003 erfuhren wir, dass unsere eigenen Filme nun nicht mehr wie geplant einstündig sein und am Samstagabend ausgestrahlt werden würden. Vielmehr mussten wir den Stoff nun in das eher ungeliebte 43-Minuten-Format zwingen und für einen nachmittäglichen Sendeplatz aufarbeiten, weshalb die gesamte Dramaturgie neu zu überdenken war. Wir entschieden, statt der geplanten 3x58 nun 5x43 Minuten zu produzieren. Die neun Episoden wurden um eine allgemeine Einleitung zu Ozeanien ergänzt und zu fünf Paaren neu zusammengefügt. Aus den ursprünglichen Dreiergruppierungen, die jeweils eine der kulturgeografischen Regionen vorstellen sollten, entstanden also völlig neue Kombinationen, die das alte Schema veränderten und nun um ein bestimmtes Thema kreisten. Wir gaben den einzelnen Teilen der Reihe kurze, „verdichtete“ Namen, die sich von den sonst üblichen „Doku“-Titeln absetzen sollten: „Vom UrSprung“ – „Göttliche Gaben“ – „Mauis Ordnung“ – „Künstlicher Kosmos“ sowie „Reisen in Raum und Zeit“. Für den Fachmann, so hofften wir, würden die ethnologischen Verweise unverkennbar sein, der Laie sollte sich durch die Begriffe „Mythen“ und „Südsee“ angesprochen fühlen.

... und „Becoming a Man“?

Auch der Film, dessen Entstehungsprozess wir im Feld beobachten konnten, und den wir in diesem Beitrag zum direkten Vergleich heranziehen, ist Teil einer Serie. Die französische Filmproduktion ZED fasst unter dem Titel „Becoming a Man Collection“ mittlerweile sechs Filme (à 52 Minuten) zusammen, die in den letzten 10 Jahren produziert wurden. Zur inhaltlichen Ausrichtung der Produktionsfirma gibt die Auflösung des Akronyms Aufschluss, leitet es sich doch von „Zoo Ethnographical Documentary“ ab, wie uns 2002 beim Zusammentreffen mit unseren Kollegen erklärt wurde, heute auf der Internetseite von ZED allerdings nicht mehr in dieser Form geführt wird. Laut Selbstdarstellung sind ZED

eine unabhängige Produktion und ein Vertrieb von „high profile documentaries, specialized in adventure, ethnology, nature, science and history“³⁴. Claude Lévi-Strauss hatte schon in den „Taurigen Tropen“ ethnografierende Filmer als Agenten einer Kulturindustrie entlarvt, die sich, seinerzeit freilich noch mit „Agfacolor ... und Kodachrom“, den Hexenkünsten einer mechanisierten Zivilisation, in den Dienst eines nach dem Zauber des Exotischen gierenden Publikums stellen.³⁵ In dieser Tradition steht auch ZED, denn die in ihren Hochglanz-Dokumentationen häufig auftretende Kombination wilder Tiere und indigener Völker beziehungsweise deren archaischer Mystik erweist sich auch heute noch als eine überaus telegene Mischung, die sich zudem international sehr gut verkaufen lässt. Die Gründer von ZED sind, anders als es das Firmenprofil vielleicht vermuten lässt, keine Ethnologen, sondern geschäftstüchtige Produzenten, die den stereotypen Vorstellungen ihrer Auftraggeber in den Redaktionen bestens zu entsprechen wissen. In der Kategorie „Ethnography“ finden sich viele mehrteilige Reihen mit Titeln wie „People of the World“, „Lands of Legends“, „Overseas Legends“, „Little Man“, „Living Cultures“ oder eben besagte „Becoming a Man Collection“.³⁶ Darunter sind von verschiedenen Regisseuren realisierte Dokumentationen vereint: „Becoming a Man in Africa“ – „[...] in Siberia“ – „[...] in Melanesia“, aber auch „Becoming a Woman in Zanskar“, „Tracking the White Reindeer“ und als neueste Produktion „Becoming a Man among the Borana“, die laut eigener Beschreibung immer dem gleichen Schema folgen: *„This collection follows the epic ordeals of boys and girls living around the world. Each must face a grueling and impressive challenge in order to make the difficult passage to adulthood. [...] The first three episodes won the Export Award in 2006 for the most distributed French documentary abroad. Each film from the collection have also won many awards in international festivals. Today, the collection continues to grow and ZED produces one new episode per year.“*³⁷

In der Folge „Becoming a Man in Melanesia“ (Dt. Titel: „Mann braucht Mut. Erwachsen werden in der Südsee“), Regie führte hier mit Jérôme Segúr einer der ZED-Gründer, werden sowohl das Turmspringen auf Pentecost als auch das traditionelle Hairufen auf Neuirland in Papua-Neuguinea als Initiationsrituale dargestellt und mehrere Jungen bei ihrem vermeintlich entscheidenden Schritt zum Er-

34 <http://www.zed.fr/about/profile> (letzter Zugriff: 18.01.2011).

35 Claude Lévi-Strauss: Traurige Tropen. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1978.

36 Zu keinem dieser Filme finden sich im Online-Katalog von ZED Hinweise zur Produktionszeit. So wird der Eindruck vermittelt, die behandelten Themen hätten unbegrenzte Gültigkeit, bei den „Fremden“ wäre es „immer so“, Wandel wird nicht thematisiert. Der besseren Verkäuflichkeit mag dies allemal dienen.

37 <http://www.zed.fr/en/catalog/view/100> (letzter Zugriff: 18.01.2011).

wachsenwerden „begleitet“.³⁸ Laut einer Aussage von Jérôme Segúr stand für die beiden Episoden dieses Films ein Budget von je ca. 125.000 Euro zur Verfügung, was dem Fünffachen unseres Episoden-Budgets entsprach. Bevor wir nun aber darauf zu sprechen kommen, wie sich dies etwa auch auf die konkreten Produktionsbedingungen vor Ort auswirkte, und wie die jeweiligen Dreharbeiten verliefen, um anschließend auf Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten in den Filme einzugehen, ist es auch zum Verständnis des Filmvergleichs angebracht, sich für einen Moment dem Thema selbst, dem Turmspringen zuzuwenden.

Das Turmspringen als TV-Spektakel

Das Turmspringen auf Pentecost gehört zu den mit am häufigsten fotografierten und gefilmten Ereignissen in ganz Ozeanien, eine dynamischere, staunenswertere, visuell attraktivere Veranstaltung, die übrigens auch unter ritualtheoretischen Gesichtspunkten zutreffend mit dem Begriff „Spektakel“ bezeichnet werden kann, ist kaum vorstellbar.³⁹ Ohne die vielfältigen Bedeutungshorizonte des Phänomens hier aufrollen zu wollen, müssen einige zentrale Punkte doch erläutert werden. Nur vor dieser Folie kann verstanden werden, warum ethnografierende Filmer in aller Regel nur ein sehr reduziertes beziehungsweise einseitiges Bild dieses überaus komplexen Phänomens vermitteln können – oder wollen.

Schon die oft nebelverhangene, geheimnisvoll dunkel bewaldete Bergwelt von Pentecost bietet eine nahezu perfekte Kulisse für die publikumswirksame Inszenierung von exotischer „Ursprünglichkeit“. Die visuell nicht minder beeindruckenden Akteure des Turmspringens sind die *kastom*⁴⁰-Sa, eine etwa 2.500 Menschen zählende melanesische Sprachgemeinschaft, die im Südosten der Insel Pentecost lebt, mit dem Dorf Bunlap als wichtigstem soziokulturellem Zentrum. Anders als ihre Sprachgenossen auf der Westseite der Insel lehnen sie das Christentum und die stets von den Missionsstationen betriebenen Schulen ab und stehen dem Machtanspruch des modernen Staates Vanuatu skeptisch gegenüber. Vor allem bekennen sich die *kastom*-Sa zur traditionellen Kleidung, Penisbinde beziehungsweise Grasrock, die zum Fanal für ihre Eigenständigkeit geworden sind. Obwohl sie die Welt außerhalb der Grenzen ihrer Dörfer aus eigener Anschauung

38 Wie es der Zufall wollte, sollten wir nicht nur in Bunlap mit dem Team von ZED zusammentreffen, sondern uns auch Monate später in Kontu/Neuirland bei den Hairufern wiederbegegnen. Es wäre ein gesonderter Beitrag, auch diese Dreharbeiten und die daraus entstandenen Filme zu vergleichen. Erwähnenswert ist darüber hinaus, dass sowohl ZED als auch wir in Neuirland mit dem Hairufer Selam Karasimbe als Protagonist zusammenarbeiteten, den der australische Ethnologe Dennis O'Rourke über 15 Jahre zuvor in seinem Film „The Shark Callers of Kontu“ (AUS 1986) portraitiert hatte, der wiederum als „Klassiker“ des ethnografischen Films gilt.

39 Vgl. Lipp 2008 (Anm. 2), S. 375-380.

40 Der Begriff *kastom*, abgeleitet vom engl. *custom* findet in Bislama, der lingua franca Vanuatus, sein Pendant in *skul*, abgeleitet vom engl. *school*.

sehr wohl kennen, haben sie sich – ganz bewusst – dafür entschieden, weiterhin weitgehend nach den Regeln ihrer Vorfahren zu leben. Tatsächlich haben sie ihre Lebensweise in den letzten fünfzig Jahren erstaunlich hartnäckig gegen Einflüsse von außen verteidigt. *kastom* bedeutet dabei keineswegs Stillstand, sondern ein ständiges kreatives und behutsames Weiterentwickeln der eigenen Kultur, das sich auch in ihrem Umgang mit dem Turmspringen ausdrückt.

Das Turmspringen, im Bislama als *naghol* bezeichnet, kann alljährlich in verschiedenen Dörfern der *kastom*-Sa stattfinden. Jungen und Männer bauen zwischen März und Juni einen bis zu 30 Meter hohen Turm aus Holz, von dem sie an bestimmten Tagen kopfüber herunterspringen. Dabei werden sie im letzten Augenblick von um die Fußknöchel gebundenen Lianen vor dem Aufschlagen auf dem Erdboden bewahrt. Aus ethnologischer Perspektive muss das Turmspringen als ein riskantes Spektakel begriffen werden. Riskant, weil sich der Einzelne hier einer potenziell tödlichen Gefahr aussetzt. Im Unterschied zum Ritual kann das Turmspringen aber nicht misslingen und dadurch die Gesellschaft insgesamt in Bedrängnis bringen. Wird es abgebrochen oder fällt es aus, zieht dies keine gravierenden Konsequenzen nach sich. Das Turmspringen als Spektakel zu bezeichnen ist sinnvoll, weil es eine sehr dynamische Form der kulturellen *performance* darstellt. Durch eine lebhaft *action* – das Tun der Akteure –, gepaart mit der schieren Größe und Dramatik des Dargebotenen, soll beim Zuschauer ein unmittelbares Gefühl von Spannung und Erstaunen evoziert werden. Die Teilnahme am Spektakel ist für den Zuschauer gänzlich freiwillig, allerdings ist ein Spektakel ohne Zuschauer sinnlos.

Analysiert man die den Brauch umgebenden Mythen und Symbole, begegnet einem unverkennbar vor allem – allerdings keineswegs ausschließlich – das Motiv einer künstlichen Geburt bzw. kollektiven Vaterschaft. Der große, vom Kollektiv der Männer errichtete Turm entspricht einem künstlichen Körper⁴¹, der viele kleine Körper gebiert. Die Liane, die den Aufprall abfängt, erinnert gewissermaßen an eine Nabelschnur. Den am Fuße des Turms tanzenden Frauen wird auf diese Art eindrucksvoll die Autochthonie der Männer, ihre Fähigkeit zur (symbolischen) Reproduktion, vor Augen geführt. Überraschenderweise ist das Turmspringen aber dennoch kein Initiationsritual. Weder ist die Teilnahme für alle Mitglieder einer Altersgruppe verpflichtend, noch wird die für eine Initiation so typische *communitas* geschaffen.⁴² Ob ein Mann in seinem Leben überhaupt nie springt oder bereits in jungen Jahren auf mehrere Dutzend Sprünge zurückblickt – der Sprung an sich hat keinen Statuswechsel des Einzelnen zur Folge.

41 Der Sa-Ausdruck für das Turmspringen lautet *tarbe gol*, d.h. „Spiel mit dem Körper“, zusammengesetzt aus *tarbe* = Körper, womit der Turm gemeint ist, und *gol* = Spiel. Für eine genaue Beschreibung und Analyse des Phänomens vgl. Lipp 2008 (Anm. 2), S. 208-250.

42 Vgl. Victor Turner: Vom Ritual zum Theater. (Campus) Frankfurt/Main 1989.

Einerseits hat dieses riskante Spektakel, vor allem im Gebiet der *kastom*-Sa an der Südküste Pentecosts, noch viel von seinen traditionellen Bezügen bewahrt und wird auch heute noch durchgeführt, ohne dass zahlende Zuschauer in Form von TV-Teams oder Individualtouristen zugegen wären. Andererseits begann die Kommerzialisierung, vor allem von visuellen Repräsentationen des Turmspringens, bereits in den sechziger Jahren.⁴³ Dutzende journalistischer Beiträge in diversen Geografie- oder Abenteuerzeitschriften, Reiseführern oder Tourismusbrochüren existieren dazu. Fernsehberichte, Reisereportagen, Kulturdokumentationen und sogar Spielfilme, die das Turmspringen zeigen, sind vermutlich noch zahlreicher, denn gerade Film- und Fernsehproduzenten haben mit sicherem Instinkt erkannt, dass das Turmspringen alle entscheidenden Elemente aufweist, die das Spektakel, nach dem sie selbst von Berufs wegen ständig auf der Suche sind,⁴⁴ unverkennbar auszeichnet. In der ethnologischen Forschung hingegen wurde es lange vernachlässigt. Was auf den ersten Blick verwunderlich erscheint, ist bei näherem Hinsehen aber doch folgerichtig. Ethnografierende Filmemacher, die das Turmspringen in Szene setzen, wollen ihr Publikum mit einer möglichst spannenden, visuell beeindruckenden, emotional aufgeladenen Geschichte unterhalten. Forschende Ethnologen hingegen werden von Berufs wegen eher von der Angst geplagt, mit dem Spektakulären identifiziert zu werden – und dadurch einerseits vor der wissenschaftlichen Gemeinschaft unseriös zu erscheinen, und andererseits – in diesem Fall – von den Sa selbst mit Filmemachern auf eine Stufe gestellt zu werden. Die australische Ethnologin Margaret Jolly, die in den 1970er Jahren bei den *kastom*-Sa forschte, gibt letzteres als den entscheidenden Grund für ihr nur zögerliches Interesse am Turmspringen an.⁴⁵ Vor der Veröffentlichung der Dissertation von Thorolf Lipp gab es neben ihrer Arbeit kaum weitere ethnologische Literatur.⁴⁶

Insofern beschreiben auch die Filme, die hier verglichen werden sollen, ein Phänomen, das bereits ungezählte Male journalistisch beschrieben, fotografiert und gefilmt worden war, bei dem jedoch in den Deutungsversuchen ethnografierender Filmemacher in den letzten 50 Jahren immer und immer deren eigene Kriterien und Kategorien angelegt wurden, indem das Turmspringen wiederholt als Initiationsritual, als „heiligstes Fest des Jahres“, oder als irgendwie bedeutsam für die Fruchtbarkeit des Yams beschrieben wurde.

43 Margaret Jolly: *Kastom as Commodity*. In: Lamont Lindstrom/Geoffrey Miles White (Hg.): *Culture – Kastom – Tradition. Developing Cultural Policy in Melanesia (IPS)* Suva 1994, S. 131-146 sowie Chuck de Burlo: *Cultural Resistance and Ethnic Tourism on South Pentecost, Vanuatu*. In: Richard Butler/Tom Hinch (Hg.): *Tourism and Indigenous Peoples*. (International Thomson Business Press) London/Boston 1996, S. 255-277.

44 Vgl. Pierre Bourdieu: *Über das Fernsehen (Suhrkamp)* Frankfurt/Main 1998, S. 25.

45 Jolly 1994 (Anm. 45), S. 133.

46 Lipp 2008 (Anm. 2), S. 23-36.

Ein Vergleich der Dreharbeiten

Wie weiter oben bereits erwähnt, wollten wir Aufenthalt und Dreharbeiten bei den Turmspringern von Pentecost in Anlehnung an Girtlers „10 Gebote der Feldforschung“⁴⁷ gestalten. Dazu gehört die grundsätzliche Bereitschaft, sich ins „Fremde“ verwickeln zu lassen, und es in seinen eigenen Kategorien zu verstehen zu suchen. Dies sollte durch eine möglichst lange Aufenthaltsdauer vor Ort, entsprechend gründliche Recherchen, Vertrautheit mit den Protagonisten und eine möglichst genaue Kenntnis des soziokulturellen Kontextes, der Sprache (bzw. einer lingua franca) und der Lebensbedingungen umgesetzt werden. Der Leitgedanke war, die Lebensumstände unserer Protagonisten soweit wie möglich zu teilen, sich die Zeit zu nehmen, Menschen persönlich kennenzulernen und, zumindest partiell, auch die soziokulturelle „Hinterbühne“ betreten zu dürfen. Für die Dreharbeiten hieß dies, erst ohne Kamera zu beobachten, um dann möglichst ebenso beobachtend filmen zu können anstatt dirigierend einzugreifen.

In Vanuatu wollten wir in dem Bergdorf Bunlap drehen, dem größten Dorf der *kastom*-Sa, das Thorolf Lipp von einem ersten Drehaufenthalt im Jahr 1997 bereits bekannt war. Für Forschung und Dreharbeiten hatten wir einen zwei- bis dreimonatigen Aufenthalt zwischen April und Juni 2002 vorgesehen. Die offizielle Dreh- und Forschungsgenehmigung, die jeder ausländische Forscher oder Filmmacher einzuholen hat, erwirkten wir von Ralph Regenvanu, dem Direktor des Vanuatu Cultural Center sowie Jacob Kapere, Leiter der National Film and Sound Unit. Um den Dorfaufenthalt zu organisieren, wurden wir von ihnen an den damals ca. 63-jährigen „Chief“⁴⁸ Telkon Watas verwiesen, der in der Hauptstadt Port Vila seit fünfzehn Jahren die Belange der *kastom*-Sa von Südpentecost vertrat. Nach Diskussionen, die sich über mehrere Tage hinzogen, vereinbarten wir eine Zahlung von 600.000 Vatu (ca. 5.000 Euro), um im Jahr 2002 und nochmals 2004 für insgesamt zwölf Monate bei den Sa von Bunlap leben und forschen, sowie ausschließlich 2002 ein Turmspringen drehen zu dürfen.

Zwar ist Pentecost auch mit kleinen zweimotorigen Twin-Otter-Flugzeugen zu erreichen, die einen kleinen Air-Strip anfliegen. Um Geld zu sparen, verzichteten wir allerdings auf den teuren Flug nach Pentecost und fuhren stattdessen an Bord des Landungsfrachters MV Brisk dorthin. Am nächsten Tag brachen wir zu dem auf der anderen Inselfeite gelegenen Bunlap auf. Den ersten Teil der Strecke konnten wir mit einem Geländewagen zurücklegen, dann schloss sich ein vier-

47 Girtler 2004 (Anm. 34).

48 Traditionell gibt es bei den Sa weder erbliche noch erworbene „Chief“-Titel, diese sind auf die relativ kurze koloniale Periode zurückzuführen, die in Pentecost tatsächlich erst in den 1930er Jahren überhaupt spürbar wurde und eher indirekt blieb, weshalb hier von der Kolonialverwaltung ernannte „Warrant Chiefs“ eingeführt wurden. Wenn sich einzelne Männer heute immer noch zum „Chief“ erklären und sogar behaupten, dies sei ein altes Phänomen ihrer Familie, dann liegt darin hohes Konfliktpotenzial. Vgl. Lipp 2008 (Anm. 2), S. 164-207.

stündiger Fußmarsch über Saumpfade an, bei dem uns eine siebenköpfige Gruppe junger Männer aus Bunlap half, unsere eigenen Rucksäcke, vor allem aber mehrere Koffer mit der umfangreichen Filmausrüstung (Kamera, Stativ, Ton, Filter, Kamerakran, Benzengenerator zum Laden der Batterien ...) ins Dorf zu tragen. Wir wurden in einer einfachen, etwas oberhalb gelegenen wellblechgedeckten Hütte untergebracht, die als Gästehaus für gelegentliche Touristen, Filmteams oder auch Durchreisende aus anderen Dörfern vorgesehen ist. Hier verbrachten wir die ersten Tage ausschließlich damit, von den Kindern bestaunt zu werden, alte Kontakte zu reaktivieren, neue zu knüpfen und unsere Bislama-Kenntnisse auszubauen. Bald kamen Anfragen nach einer „Sprechstunde“ aufgrund unserer umfangreichen Reiseapotheke, die zu einer allmorgendlichen Behandlung von Schnittwunden, Zahn- und Bauchschmerzen, Fieber und vor allem an Krätze leidender Kinder und Säuglinge führte. Im Gegenzug ließen wir uns, da wir bewusst kaum Lebensmittelvorräte mitgenommen hatten, mit dem lokalen *laplap*, geröstetem Yams, Taro etc. versorgen. Hinsichtlich Unterbringung und Verpflegung waren wir, ein junges Paar in den Zwanzigern, weitgehend anspruchslos und zeigten unsere Bereitschaft, uns den örtlichen Gegebenheiten so gut es eben ging anzupassen. Die Abende verbrachte Thorolf im Männerhaus und trank dort Kava⁴⁹, während Martina in verschiedenen Familien bei Frauen und Kindern aufgenommen wurde. Für neugierige Kinder und ältere Männer war ein „Besuch“ bei uns, bei dem wir immerhin Tee und Cracker anbieten konnten, offensichtlich willkommene Abwechslung vom Dorfalltag, über Thorolfs ersten Besuch in Bunlap 1997 wurde gesprochen, der damals produzierte Film immer wieder im Männerhaus gezeigt. Einige Familien kümmerten sich besonders um uns, wir fühlten uns gut aufgenommen. Gleichzeitig wurde uns gegenüber aber auch Unverständnis geäußert: weshalb wir uns den lokalen Lebensumständen anpassen wollten, weshalb wir, obwohl wir doch offenkundig über genügend Geld verfügten, um von Europa nach Bunlap zu reisen, so wenig „standesgemäß“ auftraten. Der Wert materieller Güter ist in Melanesien insofern wichtig, als dass mehr verteilen kann, wer mehr besitzt. Wir aber hatten, außer einigen Gastgeschenken (v.a. Messer und Stoffe), wenig zu verteilen. Von dem Geld aber, das wir im Voraus in der Hauptstadt an „Chief“ Telkon gezahlt hatten, war im Dorf nichts angekommen. Was wir zu dem Zeitpunkt noch nicht wussten, und erst nach und nach erfuhren, war, dass „Chief“ Telkon bei seinen Leuten aufgrund seines Rufes als mächtiger Magier und seiner Redegabe zwar gefürchtet, aber nicht (mehr) sehr beliebt war. Nicht wenige Dorfbewohner waren der Ansicht, dass er mehrfach Gelder, die ausländische TV-Teams an ihn als Vertreter seiner Gemeinschaft bezahlt hatten, anfangs schlecht gemanagt, später wissentlich veruntreut hatte. Von den 5.000 Euro, die wir Telkon übergeben hatten und die in unseren Augen (und angesichts unseres knappen Budgets) eine nicht unbedeutende Summe für Forschungs- und

49 Kava ist ein berauschender Trank, der aus der Wurzel der Pfefferpflanze *piper methysticum* hergestellt wird.

Dreherlaubnis darstellten, gelangte auch später nur ein Bruchteil nach Bunlap, die Rede war von 20.000 Vatu (ca. 160 Euro). Viele Männer im Dorf waren daher nicht sonderlich begeistert, für eine in ihren Augen viel zu geringe Summe ein aufwendiges Turmspringen veranstalten zu sollen. Erst in tagelanger Überzeugungsarbeit gelang es den Söhnen von „Chief“ Telkon – Warisus, Watas und Bebe Telkon – die beinahe ausschließlich aus jungen Männern bestehende Fußballmannschaft von Bunlap zum Bau eines Turmes für unsere Dreharbeiten zu bewegen.⁵⁰ Lange wurden wir darüber im Unklaren gelassen, wann denn nun der Tag des Turmspringens sei, mussten gewissermaßen auf Abruf bereit sein, wodurch uns die Organisation auch der übrigen Dreharbeiten erschwert wurde. Den internen, seit Jahren schwelenden Konflikt um den Machtmissbrauch „Chief“ Telkons erkannten wir damals nicht. Vielmehr hatten wir im besten Glauben mit ihm, der uns vom Vanuatu Cultural Centre als „local custodian“⁵¹ ausgewiesen worden war, verhandelt und seiner Zusage vertraut, dass man uns im Dorf mit allem Notwendigen helfen würde. Ohne es anfangs auch nur zu bemerken, wurden wir vor allem von den Söhnen von „Chief“ Telkon, die ihrem Vater in der Hauptstadt Bericht erstatteten,⁵² sehr genau in dem kontrolliert, was wir filmen durften. Vieles von dem, was uns im Sinne einer vollständigen Darstellung des Turmspringens als notwendig erschien, gehörte nicht dazu. So durfte Thorolf zwar beim Fällen der Bäume und beim Bau des Sprungturmes selbst Hand anlegen, filmen durfte er diese Arbeiten, sowie eine Reihe von anderen Vorgängen und Ritualen, aber nicht.

Trotz allem begannen wir nach etwa zwei Wochen mit der Kamera im Dorf oder Umgebung unterwegs zu sein, um allgemeine Szenen drehen zu können, die das Turmspringen kontextualisieren und besser verständlich machen sollten. Einige Tage später fand das Turmspringen statt. Erst in den Wochen danach filmten wir unsere Protagonisten in ihren Gärten, beim Fußballspiel oder – Thorolf selbstverständlich alleine – im Männerhaus. Mit Ausnahme der dort stattfindenden Erzählsituation und der szenischen Verfilmung des Mythos nahmen wir keinen Einfluss auf die Handlungen unserer Akteure, sondern begleiteten sie nach Absprache in ihrem Alltag, ohne dass wir dabei direkte Anweisungen gaben, was sie zu tun und zu lassen hätten. Diese Vorgehensweise löste mitunter Verwirrung aus. Zwar hatten die Dorfbewohner durchaus Erfahrungen mit Filmteams, aber

50 Andererseits nahmen einige ältere Jungen aus dem benachbarten Dorf Pohurur gänzlich unbezahlt am Bau teil, weil sie, wie sie sagten, einfach Lust hatten, vom Turm zu springen. Die Mehrzahl der Männer von Bunlap jedoch beteiligte sich aus Protest gegen Telkons Machenschaften weder an den Bauarbeiten noch am Sprung selbst.

51 Vgl. Paul Sillitoe: *The Development of Indigenous Knowledge. A New Applied Anthropology*. In: *Current Anthropology* 39 (2), 1998, S. 223-252 sowie Rosemary Coombe: *Comment to Michael Brown „Can Culture be Copyrighted?“* In: *Current Anthropology* 39 (2), 1998, S. 207-208.

52 Fast täglich nahm einer seiner Söhne den zehnstündigen Hin- und Rückweg zu einem öffentlichen Telefon auf der Westseite der Insel auf sich, um aus dem Dorf zu berichten und Telkons Anweisungen dorthin zu übermitteln.

diese waren in der Regel damit zufrieden gewesen, für eine entsprechende Bezahlung die immer gleichen „authentischen“ Szenen geliefert zu bekommen. In der Zusammenarbeit mit uns starrten sie anfangs oft stoisch in die Luft, um ja nicht in die Kamera zu sehen. Denn eine Interaktion zwischen Filmenden und Gefilmten, so hatten ihnen Filmteams in den letzten dreißig Jahren wieder und wieder beigebracht, sei nicht wünschenswert. Unser abwartendes Beobachten hingegen verwunderte viele Dorfbewohner genauso wie unser Wunsch, nicht nur ein oder zwei Wochen, sondern gleich mehrere Monate im Dorf bleiben zu dürfen.

In der fünften Woche unseres Aufenthaltes in Bunlap kündigte sich der Besuch eines weiteren TV-Teams an, diesmal von der amerikanischen National Geographic Society. Zwei Amerikaner kamen für einen einzigen Tag nach Bunlap, um alltägliche Szenen in einem traditionellen *kastom*-Dorf zu drehen: Frauen und Mädchen bei der Essenszubereitung, bei der Herstellung von Grasröcken, Männer bei der Gartenarbeit und beim Kavatrinken im Männerhaus. Alle diese Szenen wurden extra für die Kamera arrangiert und in großer Eile abgedreht. Hierfür bezahlte dieses TV-Team 200.000 Vatu (ca. 1.600 Euro), beinahe soviel wie wir für unseren ersten mehrmonatigen Aufenthalt bezahlt hatten. Zwar hatten auch diese das Geld direkt an Telkon in Port Vila übergeben, aber da sie nur einen einzigen Tag blieben und kein aufwendiges Turmspringen veranstaltet werden musste, war man im Dorf allgemein der Ansicht, ein gutes Geschäft gemacht zu haben.

Einige Tage später wurde uns mitgeteilt, dass wir das Gästehaus zu räumen hätten, da nun bald das Filmteam der französischen Produktionsfirma ZED ankommen würde. Etwas widerwillig nahm uns Warisus, der älteste Sohn von „Chief“ Telkon, in sein Haus auf, das relativ weit ab vom Zentrum des Dorfes gelegen war.⁵³ Das Gästehaus wurde einer zweitägigen Generalrenovierung unterzogen, das schadhafte Dach abgedichtet, Stufen in den rutschigen Lehm Boden gehauen, Tische, Stühle und Betten gebaut oder ausgebessert, eine Küche hergerichtet. Die Ankunft der insgesamt achtköpfigen Gruppe auf dem Flugplatz auf der Westseite der Insel wurde zum Großereignis. Halb Bunlap – Männer, Frauen, Jungen und Mädchen – versammelte sich an der mehrere Wegstunden entfernt gelegenen Piste, die den West- und den Ostteil der Insel miteinander verbindet, denn die französischen Kollegen hatten jedem Träger für den Transport ihres Gepäcks ins Dorf 1.000 Vatu (ca. 8 Euro) versprochen. Neben umfangreichem Filmequipment, einem Heißluftballon für Luftaufnahmen, Dutzenden von dazugehörigen Gasflaschen und einem Generator handelte es sich um mehrere hundert Kilo Lebensmittel – von Konserven jeder Art über Käse, Nudeln, Reis bis

53 Auch hier erfuhren wir erst viel später, dass man bei einer Aussprache im Männerhaus darauf bestanden hatte, dass Warisus uns zu sich nehmen sollte. Der Vater hatte unser Geld genommen, und da das Gästehaus jetzt anderweitig benötigt wurde, sollte sich nun der Sohn unser annehmen. Gleichzeitig bedauerte man uns, da die neue Unterkunft so isoliert und weit entfernt vom Dorfplatz und den Männerhäusern gelegen sei.

hin zu Wein, Bier- und Coladosen, für die zusätzlich, und bis dahin erstmalig in der Geschichte Bunlaps, eine komplette Kühltruhe ins Dorf getragen wurde. Die Ankunft dieser Fremden sorgte für reichlich Gesprächsstoff und gute Stimmung im Dorf. Das eigentliche Filmteam bestand aus dem Regisseur Jérôme Segúr, einem Kamera- und einem Tonmann. Begleitet wurden sie von dem Konstrukteur und Piloten des „CineBule“ und dem Stringer Christián Fleury, den wir bereits einige Wochen vorher am Vanuatu Culture Centre in Port Vila getroffen hatten, als er sich für eine einwöchige Recherchereise zur Vorbereitung der Dreharbeiten in Vanuatu aufhielt. Da niemand im französischen Team Bislama sprach, hatten sie Jacob Kapere, den Leiter der National Film and Sound Unit als Übersetzer mitgebracht, der auch in Bunlap ein bekannter und respektierter Mann war. Ein weiterer Grund, der die Bewohner von Bunlap für unsere französischen Kollegen einnahm, war, dass sie von Beatrice Chaniel (samt Ehemann) begleitet wurden. Chaniel, eine etwa sechzigjährige Französin, hatte 1969 mit ihrem damaligen Lebensgefährten Kal Muller mehrere Monate in Bunlap gelebt, als dieser einen der ersten Filme über das Turmspringen gedreht hatte.⁵⁴ Viele der älteren Männer und Frauen konnten sich noch an Beatrice erinnern, allein ihre Anwesenheit, und deswegen hatte ZED sie dazu eingeladen, brachte ihren Landsleuten einen gehörigen Vertrauensbonus ein. Schließlich hatten die Franzosen auch mehrere *Sa*-Mädchen von der Westküste angeheuert, ein Umstand, der vor allem die jüngeren Männer von Bunlap sehr erfreute. Da sie ein wenig Schulbildung genossen hatten, traute man ihnen eher als den Frauen des Dorfes zu, in den kommenden drei Wochen für die Gruppe zu kochen und das Haus in Ordnung zu halten.

Am nächsten Tag übergaben die Besucher in einer großen Zeremonie auf dem Tanzplatz neben einigen Geschenken auch die erste Rate von 750.000 Vatu (ca. 6.000 Euro), die sie für die Dreharbeiten zu entrichten hatten. Eine zweite Rate in gleicher Höhe sollte am Ende der Dreharbeiten bezahlt werden. Es war dies die mit Abstand höchste Summe, die ein TV-Team bis dato für die Filmrechte an einem Turmspringen bezahlt hatte. Warum unsere französischen Kollegen sich über das bislang unangefochtene Vorrecht von „Chief“ Telkon hinwegsetzen konnten, dass die Tantiemen aus dem Turmspringen nur an ihn persönlich ausbezahlen seien, ist uns unklar geblieben. Jedenfalls war in Bunlap spätestens jetzt endgültig klar, wem von nun an die volle Aufmerksamkeit der Dorfgemeinschaft gelten würde. Ab sofort verbrachte auch ein guter Teil der Männer, die eigentlich nicht in unmittelbaren Diensten der Filmleute standen, einen Großteil ihrer Zeit im Lager der Franzosen, um bei diesem einmaligen Geschehen dabeizusein.

54 Kal Muller: New Hebrides Film Project: Pentecost Island, USA 1971 (National Anthropological Archives – Human Studies Film Archive). Auf diesem Feldaufenthalt basieren auch Mullers Artikel (Kal Muller: Land Diving With the Pentecost Islanders. In: National Geographic, Vol. 138/Nr. 6, 1970, S. 769-817 sowie Kal Muller: Le saut du Gol dans le sud de l'île Pentecôte aux Nouvelles-Hébrides. In: Journal de la Société des océanistes. XXVII (32), 1971, S. 219-233).

Im Anschluss begannen die Kollegen sofort mit den Dreharbeiten, wobei ihnen Bebe Telkon, jüngster Sohn von „Chief“ Telkon, als ständiger Begleiter, Organisator – und Zensor – zur Seite stand. Die Arbeitsweise der ethnografierenden Filmhersteller unterschied sich deutlich von der unseren. Anstatt das Leben im Dorf und den soziokulturellen Kontext erst einmal kennenzulernen, Zeit für Besprechungen ihrer Absichten aufzuwenden, um sich dann möglichst in alltägliche Abläufe zu integrieren, gingen sie nach Plan vor. Sie wählten etwa ein Dutzend Männer und Jungen, die sie als Protagonisten auserkoren. Diese erhielten eine großzügige Tagesgage und hatten sich dafür täglich frühmorgens am Gästehaus bei dem Filmteam einzufinden, gleich ob sie tatsächlich gebraucht wurden oder nicht. Die normalen Geschäfte und Routinen der Akteure kamen durch diese knapp dreiwöchige Ausnahmesituation vollkommen zum Erliegen. Regisseur und Kameramann bestimmten Ort und Tempo der Aktivitäten, entschieden, wer was wo und wie zu tun hatte. Die „Dokumentaristen“ legten dabei größten Wert darauf, dass die Bilder aus dem vermeintlich letzten wirklich „wildem“ Dorf Melanesiens den Vorstellungen der heimischen TV-Redakteure entsprachen, die den Film für viel Geld in Auftrag gegeben hatten. Die Frauen und Männer von Bunlap waren daher angewiesen, ausschließlich *bi pis* und *rahis*, Penisbinde und Grasrock, zu tragen und westliche Kleidungsstücke abzulegen. Die wenigen Wellblechdächer im Dorf mussten mit *natagora* oder alten Palmwedeln verdeckt werden, alles nicht „authentisch Ursprüngliche“ hatte aus dem Blickfeld (der Kamera) zu verschwinden.⁵⁵

Wir erlebten, dass vieles von dem, was uns zu drehen verboten gewesen war, nun erlaubt wurde. ZED hatte dafür offenbar soviel mehr Geld geboten, dass ein bislang gültiges Tabu überdacht und schließlich aufgehoben wurde. Die Kunde des „Cinebule“, des steuerbaren Heißluftballons, der zwei Personen samt Kameraausrüstung in die Luft befördern kann und einzigartige Perspektiven ermöglicht, machte in Windeseile die Runde und lockte neugierige Bewohner beinahe des gesamten Südostteils Pentecosts nach Bunlap. Höhepunkt der Dreharbeiten unserer Kollegen war nach etwa zweieinhalb Wochen das Turmspringen. Das gesamte Fest fiel deutlich größer aus als jenes, das wir gefilmt hatten. Nicht nur, dass der Turm höher war und sich wesentlich mehr Männer am Springen beteiligten, auch die Zahl der Besucher, die aus allen Teilen des Sa-Gebietes zusammengekommen waren, betrug ein Vielfaches.

Während Thorolf fast jeden Abend in einem der drei Männerhäuser Kava trank, mit den Männern diskutierte und wir uns anschließend beide bei einer der uns nahestehenden Familien zum Essen trafen, besuchten unsere französischen Kollegen während der drei Wochen ihres Aufenthaltes lediglich ein einziges Mal ein Männerhaus, um auf Einladung der wichtigsten Männer des Dorfes dort Kava zu

55 Wir hätten dieses Vorgehen der französischen Kollegen gerne dokumentiert, von wenigen Ausnahmen abgesehen stieß dies jedoch auf deren deutliche Ablehnung. Um Provokationen zu vermeiden, verzichteten wir dann weitgehend darauf.

trinken. Ansonsten blieben sie zu den Mahlzeiten unter sich, luden in den seltensten Fällen zumindest ihre Hauptprotagonisten ein, die ansonsten bis zur Wiederaufnahme der Dreharbeiten vor dem Gästehaus zu warten hatten, und verbrachten dort ihre Abende bei Bier und Wein, die sich unweigerlich einfindenden schaulustigen Besucher mehr oder weniger ignorierend, schon mangels Verständigungsmöglichkeiten. Dennoch bemängelte im Dorf niemand das Verhalten der Franzosen oder thematisierte, dass sie ausschließlich durch ihren Übersetzer Jacob sehr deutlich Wünsche äußerten und Anweisungen gaben, eine direkte Kommunikation aber unmöglich war. Im Gegenteil entsprach ihr Verhalten offenbar weitgehend den Erwartungen der Dorfbewohner an ein Filmteam. Merkwürdig erschien ihnen jedoch das recht kühle Verhalten, das unsere Kollegen uns gegenüber an den Tag legten, – obwohl wir doch beinahe gleicher Herkunft waren, die gleiche Tätigkeit ausübten, und, da Thorolf fließend französisch spricht, auch problemlos miteinander reden konnten. Weder luden sie uns ein, mit ihnen zusammen zu essen und zu trinken, noch zeigten sie großes Interesse, sich ausführlicher mit uns auszutauschen. Als wenige Tage nach ihrer Ankunft ihr Benzingenerator den Dienst quittierte, baten sie darum, den unseren ausleihen zu können. Eine Bitte, der wir gern nachkamen und die wir zum Anlass nahmen, mit ihnen über die Ethnologie des Turmspringens zu sprechen. Thorolf brachte einige Argumente vor, die die These vom Initiationsritual widerlegten. Und obwohl diese auch unseren Kollegen durchaus einleuchteten, ließen sie sich, da sie ihren Auftraggebern gegenüber in der Pflicht waren, mit einem Film über ein Initiationritual nachhause zu kommen, nicht davon abbringen, das Turmspringen auch weiterhin als solches darzustellen.

Wir bemühten uns, durch unser *going native*, durch teilnehmende Beobachtung und viele ero-epische Gespräche, durch die direkte Kommunikation und die Anpassung an die indigenen Lebensgewohnheiten, unseren Partnern in Bunlap behutsam näherzukommen. Wieviel Vertrauen hatten wir durch unsere Bestrebungen aber tatsächlich gewinnen können? An einem der vielen verregneten Nachmittage saßen wir mit einigen Männern aus Bunlap zusammen und scherzten über den immensen Aufwand, den die Franzosen beim Filmen betrieben, und über ihre strikte Anweisung, ausschließlich *kastom* zu tragen. Da Thorolf, um seinen Respekt vor *kastom* sichtbar zum Ausdruck zu bringen, seit einiger Zeit stets *bi pis* (die traditionelle, aus Pandanus geflochtene Penisbinde) trug und Martina zuweilen den *rahis* (Grasrock) anlegte, stellte Bong, einer unserer wichtigsten Partner in Bunlap, die völlig ernstgemeinte Frage, ob wir nicht beim *naghol* mittanzen wollten, schließlich gehörten wir ja zu den *kastom*-Leuten dazu. Auf meine Frage, was uns denn zu *kastom*-Leuten mache, entgegnete Bong wie selbstverständlich, dass wir ja stets *bi pis* und *rahis* tragen würden, und dass die Franzosen gekommen seien, um genau das zu filmen. Warum also sollten wir uns nicht zu den *kastom*-Tänzern gesellen, da wir selbst diesmal ja nicht filmen würden. Dass wir uns der Lebensweise der Sa gerade erst annäherten, ihre Kultur noch kaum

kannten, spielte, wie auch unsere Herkunft und Hautfarbe, nur eine untergeordnete Rolle. Zieht man den Umstand, dass Bong uns ehrlich wohlgesonnen war und uns seine Loyalität zum Ausdruck bringen wollte, sowie die Eigendynamik ab, die ein solcher freundschaftlicher Moment gewinnen kann, bleibt doch seine spontan geäußerte Überzeugung, dass wir irgendwie zu *kastom* dazugehörten. In seinen Augen hatten wir durch unsere Bereitschaft, ganz alltäglich *bi pis* und *rahis* zu tragen, in gewisser Weise sogar eine größere Berechtigung, am Tanz teilzunehmen, als die *skul*-Sa von der Westseite der Insel. Denn diese tragen die traditionelle Kleidung ausschließlich zu den wenigen besonderen Gelegenheiten, an denen zahlende Touristen anwesend sind – etwa beim Turmspringen. Dabei hilft ihnen der Umstand, dass die Touristen für *bi pis* tragende Turmspringer einen höheren Preis zu zahlen gewillt sind, über ihre Scham wirkungsvoller hinweg als eine abstrakte Rückbesinnung auf ihre Traditionen. Die *kastom*-Sa empört das Verhalten ihrer Vettern auf der Westseite, da diese nicht mehr am traditionellen Initiationssystem teilnehmen und daher, folgt man der Logik des Initiationssystems, gar nicht berechtigt sind, Grasrock und Penisbinde überhaupt noch anzulegen. Wir hingegen hatten dieses Recht durch das ordnungsgemäße Schlachten eines Hahnes (*tokon mal* – der erste Titel für Jungen) bzw. eines Schweins (*masus kon* – unverzichtbarer Titel für heiratsfähige Mädchen, impliziert das Recht, den *rahis* zu tragen) von einem Mentor gekauft, und damit den ersten Schritt auf der langen Stufenleiter des Titelsystems erklommen, so wie es sich für jedes *kastom*-Mädchen und jeden *kastom*-Jungen gehört.⁵⁶ Dass wir zumindest diesen Status als „Mitglieder im Schweben“ errungen hatten, zeigten uns auch mehrere Vorfälle, in denen unsere Partner in Bunlap uns baten, zwischen ihnen und den französischen Filmleuten zu vermitteln. Insbesondere, als diese sich weigerten, anlässlich des für sie veranstalteten Abschiedsfest eine Kuh zu stiften, da sie meinten, bereits mehr als genug bezahlt zu haben. Auf Bitten der Männer von Bunlap schaltete sich Thorolf ein und konnte Jerome Segúr schließlich zum Einlenken bewegen. Denn angesichts des großen Einsatzes der Leute von Bunlap, die das Fest ausrichteten und Hunderte von Yams- und Taroknollen sowie einige Dutzend Kavawurzeln beisteuerten, wäre eine Nichtbeteiligung des französischen Filmteams einem Affront gleichgekommen.

Die „Hinterbühne“ betreten zu haben, bedeutete für uns jedoch auch, dass wir die „Vorderbühne“ verlassen hatten. Und dieses „zwischen den Stühlen Sitzen“ brachte eine ganze Reihe von Problemen mit sich. Das Auftreten der französischen Kollegen, ihre gesamte Arbeitsweise stand in solchem Kontrast zu unserem eigenen Vorgehen, dass auch wir uns immer wieder fragten, ob wir unseren eigenen Ansatz nicht hier und da zu überdenken hatten. Oft tat es weh zu sehen, dass unser Bemühen, auf unsere Gastgeber zu- und einzugehen, ihnen mit Respekt zu begegnen, zwar menschlich durchaus geschätzt wurde, auf der anderen Seite die Arbeit an unserem *documentary* aber nicht notwendigerweise erleich-

56 Vgl. Lipp 2008 (Anm. 2), S. 164-207.

terte. Nur weil wir selbst unsere Bereitschaft zu einer letztlich für die Gefilmten doch unverbindlichen „Freundschaft“ bekundet hatten, nur weil wir uns bemühten, ihre Welt – aus unserer ethnologischen Perspektive – möglichst „authentisch“ im Film darzustellen, waren bestimmte ökonomische Gepflogenheiten nicht einfach außer Kraft gesetzt. Vor allem einige geschäftstüchtige Männer, allen voran „Chief“ Telkon, wussten um den ökonomischen Wert der Bilder, die bei ihnen entstehen, und versuchten, unter Verweis auf „traditionelle Rechte“, davon zu profitieren. Die Problematik wurde dadurch zusätzlich verschärft, dass ein Großteil der Gelder bei „Chief“ Telkon verblieb, der diese aber, nach Bekunden seiner eigenen Leute, nicht zum Wohle der Gemeinschaft einsetzt. Wir hatten, im Beisein der Autoritäten des Vanuatu Cultural Center, unsere Gebühr direkt an Telkon bezahlt, der allenthalben als „local custodian“ ausgewiesen war und den wir daher respektieren zu müssen geglaubt hatten. Hätten wir hier nicht wie Ethnologen gehandelt, die sich von Berufs wegen ganz besonders um ein Respektieren der offensichtlich geltenden indigenen Regeln bemühen müssen, sondern wie Geschäftsleute, die Fremden keinesfalls bedingungslos vertrauen und die gesamte Summe für ein Geschäft im Voraus bezahlen, hätten wir möglicherweise uns selbst, und den mit uns an diesem Film arbeitenden Kindern, Frauen und Männern von Bunlap, einen größeren Gefallen getan.⁵⁷

Auch wenn wir, als filmende Ethnologen, einen Status als „Mitglied im Schweben“ erreicht haben, wäre es selbstverständlich naiv und verfehlt anzunehmen, dass unsere Bereitschaft zum *going native* die vorbehaltlose und unentgeltliche Unterstützung durch unsere Protagonisten nach sich ziehen müsse. Wie sehr wir uns auch um eine Annäherung an ihre Lebenswelt bemühen mögen, wie wichtig wir es vielleicht finden, diese möglichst genau zu portraituren und ihre Zustimmung dazu einzuholen⁵⁸ – letztlich bleibt unser Film für unsere Partner in vielerlei Hinsicht eine sehr abstrakte Angelegenheit, dessen Tragweite und ökonomischen Wert sie, trotz vieler Gespräche über diese Fragen, kaum abschätzen können. Insofern vertreten wir die Ansicht, dass der Ablauf einer Produktion so zu gestalten ist, dass den Partnern vor Ort eine faire Entschädigung ihrer Unkosten und Mühen zuteil wird. Doch wie ist im Einzelfall „fair“ zu definieren? Ist eine aus-

57 Es soll allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass auch in diesem Fall „Chief“ Telkons Einfluss größer war, als wir alle zunächst angenommen hatten. Nach Ende der Dreharbeiten nahmen seine beiden Söhne, Warisus und Bebe, einen Großteil des verdienten Geldes und brachten es ihrem Vater in Port Vila. Trotz des heftigen Protests der Gemeinschaft. Auch beim späteren Besuch eines australischen TV-Teams im Jahr 2006 spielte sich Ähnliches ab. Auch die Australier hatten ihren Obulus im Dorf entrichtet. Nach dem Ende der Dreharbeiten flog Chief Telkon ein und fuhr wenige Tage später, zum großen Missfallen der Dorfbewohner, mit etwa 80 Prozent der Gesamtsumme zurück nach Port Vila. Im Jahr 2009 schreckte Telkon noch nicht einmal vor einem von Helfershelfern organisierten Mord zurück, um seine Macht zu wahren. Vgl. Thorolf Lipp: *The Islands Have Memory: Reflections on Two Collaborative Projects in Contemporary Oceania* (with Guido Carlo Pigliasco) In: *The Contemporary Pacific*, Volume 23 (2011). University of Hawai'i Press.

58 Vgl. Anm. 27.

schließlich finanzielle Entschädigung, und als solche ist die von den Franzosen gezahlte „Tagesgage“ zu betrachten, dann vielleicht sogar „ehrlicher“ als unser Ansatz, nur für aufwendige Dreharbeiten, Trägerdienste usw. Geld zu bezahlen, für eine prinzipielle Kooperation aber auch unsere „medizinische Sprechstunde“, vor allem aber das generelle sich als Mensch einzubringen, persönliche Beziehungen aufzubauen, Anteil zu nehmen, als „Gegenleistung“ anzusehen. Kann es hier einen eindeutig richtigen oder falschen Weg geben?

Dramaturgische und audiovisuelle Umsetzung der Filme im Vergleich

Am Ende der sehr unterschiedlichen Produktionsprozesse stehen zwei Filme, die beide eine Geschichte über das Turmspringen mit den narrativen Mitteln des *documentary* erzählen. Die Ausgangsfrage dieses Beitrages lautete, ob sich Filme von ethnografierenden Filmern und filmenden Ethnologen auch dann unterscheiden lassen, wenn beide dasselbe filmische Format bedienen. Sieht man den Filmen an, dass unsere französischen Kollegen mit ihrer bestimmenden Strategie oft weitaus schneller und effektiver zu denjenigen Bildern kamen, die es dazu braucht? Spiegelt sich in unseren Aufnahmen unser Bemühen, mit Respekt, Höflichkeit und Zurückhaltung die Sympathie und das Vertrauen unser Partner zu gewinnen, mit ihnen zu kooperieren, anstatt im Voraus bestellte Bilder von ihnen „abdrehen“ zu wollen? Wir meinen, dass in der jeweiligen dramaturgischen und audiovisuellen Umsetzung durchaus Unterschiede erkennbar werden.

Die ZED-Produktion „Mann braucht Mut“ (43 Minuten Gesamtlänge) enthält zwei parallel montierte Geschichten, die beide als melanesisches „Initiationsritual“ dargestellt werden: das Turmspringen auf Pentecost (ca. 25 Minuten) und das Hairufen bzw. -fangen auf Neuirland in Papua-Neuguinea (ca. 18 Minuten). In beiden Episoden werden jeweils mehrere Jungen auf dem Weg ihrer vermeintlichen „Initiation“ begleitet. In Interviews bzw. Gesprächssituationen wird der Anschein erweckt, dass sich das Geschehen aus ihrer Sicht entfaltet. Dabei bleibt es bei einer eher oberflächlichen Vorstellung der Protagonisten, die man kaum wirklich als Personen, sondern vor allem als idealtypische Figuren kennenlernt. Sie sollen stellvertretend das „Mann werden“ in einer traditionellen Gesellschaft verkörpern. Ein auktorialer, männlicher Erzähler kommentiert die Ereignisse. Die dabei immer wieder verwendete direkte Anrede – „gut gemacht, Telkon, aber wessen Hand war es, die dir da eben geholfen hat?“ – ist dabei als Kunstgriff zu verstehen, der dem Zuschauer die Illusion direkter Kommunikation und großer Nähe zu den Gefilmten vermitteln soll. Ein auf Sa geführtes Gespräch zwischen den drei Jungen auf dem Sprungturm wird anscheinend simultan übersetzt. Allerdings ist angesichts der nicht vorhandenen Sa-Kenntnisse des französischen Kameramannes und des Übersetzers Jacob Kapere, mit dem Bislama gesprochen wurde, klar, dass den Protagonisten hier offensichtlich passende Worte in den

Mund gelegt werden, um den Eindruck der Unmittelbarkeit und Authentizität des Gesprächs zu vermitteln.

Die Turmsprung-Geschichte ist mit dem Hairufen parallel montiert, d.h. der Film springt zwischen den beiden Schauplätzen hin und her, um das Erzähltempo zu beschleunigen. Dramatisierende, synthetisch produzierte „Ethno-Musik“ erzeugt dabei zusätzliche Spannung. Am Ende einer jeden Sequenz steht eine Art *cliff-hanger*, der Lust auf die nächste Szene der Geschichte machen soll. Danach erfolgt die Überblendung zur zweiten Geschichte, nach deren Ende die Handlung der ersten wieder aufgenommen und weitergeführt wird usw. Die Episode des Turmspringens endet mit Warisus Sprung von der obersten Plattform des Turmes. Der begleitende Kommentar – „Heute ist Warisus sehr glücklich. Sein Sohn ist zum Mann geworden und er ist der Held des Tages.“ – weist nochmals deutlich auf den (vermeintlichen) Initiationscharakter des Turmspringens hin. Das Tempo der Montage, also die Anzahl der Schnitte, ist eher hoch, kaum einmal steht ein Bild länger als fünf Sekunden. Stilistisch entspricht die Produktion durchgehend den Prämissen der *continuity*-Montage. Auch in der Fassung unserer französischen Kollegen findet sich eine kurze Verfilmung der mythischen Ursprungsgeschichte. Hierbei wird ein Zeitlupeneffekt eingesetzt, der einem flüchtigen Zuschauer allerdings visuell kaum vermittelt, dass es sich hier um einen dramaturgischen Kunstgriff, um eine künstlich erzeugte Vergangenheit handelt. In „Mann braucht Mut“ werden die Protagonisten zwar durchgehend mit ihren Namen genannt, darüber hinaus wird jedoch verallgemeinernd von „den Melanesiern“ gesprochen. Wesentliche soziokulturelle und kulturhistorische Unterschiede zwischen den beiden dargestellten Kulturen werden dabei stillschweigend negiert.

In unserem eigenen Film „Vom Ursprung“ (ebenfalls 43 Minuten Gesamtlänge) folgt das Turmspringen auf eine allgemeine Einleitung zur Besiedelungsgeschichte Ozeaniens, bildet aber eine eigene, geschlossene Geschichte (35 Minuten). Wir wollten uns dem Turmspringen eher perspektivenreich nähern, „Nebenschauplätze“ sollten der Kontextualisierung dienen. In direkten *on-camera*-Interviewsituationen sprechen jüngere und ältere Männer auf *bislama* über Erinnerungen und Erwartungen an das Turmspringen, über den Turmbau, seine Organisation oder über den Stellenwert des *naghol* in der Gesellschaft. Wir hatten *bislama*⁵⁹ gelernt, die lingua franca Vanuatus, was uns die direkte Verständigung mit unseren Protagonisten erlaubte. Dem Zuschauer allerdings mag dies möglicherweise weniger „authentisch“ erscheinen, da in den *on-camera*-Interviews immer wieder englische bzw. englischklingende Begriffe herauszuhören sind. Unser Film endet nach dem letzten Sprung mit einem kurzen Epilog, der auf abschließende, vermeintlich eindeutige Erklärungen verzichtet, und vielmehr Fragen über die verschiedenen möglichen Bedeutungen des *gol* aufwirft. Spannung wird eher langsam, chrono-

59 *Bislama* ist eine Art Pidgin, das aus englischen, französischen und austronesischen Begriffen, sowie einer einfachen, melanesischen Grammatik besteht.

logisch und ohne dramatisierende Kunstgriffe wie Parallelmontagen oder *cliffhanger* aufgebaut. Um die kollaborativ erarbeitete Verfilmung des Mythos eindeutig als Inszenierung erkennbar werden zu lassen, setzten wir entsättigte Farben sowie einen leichten Shuttereffekt als offensichtliche Verfremdungseffekte ein. Auch wir arbeiten in der Postproduktion mit einem Kommentar aus dem Off, allerdings wird dieser nicht von einer auktorialen männlichen, sondern von einer weiblichen Stimme gesprochen, von der wir hofften, dass sie die Bilder weniger dominieren würde. Die Musik besteht in einer leichten Verdichtung des vor Ort aufgenommenen Originalmaterials. Wir nennen unsere Protagonisten beim Namen, darüber hinaus führen wir jedoch auch wichtige Begriffe wie „*kastom*“ oder „*kastom-Sa*“ ein, die entsprechend erläutert werden.

Abgesehen von den gerade genannten Unterschieden hinsichtlich der dramaturgischen Form sind in beiden Filmen doch erstaunlich viele Gemeinsamkeiten zu finden, wird die Geschichte vielfach anhand derselben Themen und Motive erzählt: Der Bau des Turms, das Aussuchen der Lianen, das Turmspringen selbst, daneben Vorbereitungen der Frauen oder spielende Kinder, sowie gerade auch das Erzählen des Ursprungsmythos samt seiner „Verfilmung“. Wie wirkt sich die unterschiedliche Epistemologie der Bildproduzenten, ihre methodische Herangehensweise, ganz konkret auf die Bilder aus? Sind es mehr oder weniger subtile Unterschiede, in denen der Einfluss des Filmteams auf die Drehsituation sichtbar wird? Da diese Frage im Text letztlich nur unvollständig beantwortet werden kann, weil im Film Bildebene, Montage, Kommentar, Sprecherstimme und Musik auf den Zuschauer gemeinsam wirken, erfolgt hier keine ausführlich beschreibende, komplette Gegenüberstellung bestimmter Sequenzen. Dieser Vergleich findet sich auf der dem Tagungsband beiliegenden DVD. Kurz herausgegriffen seien hier lediglich zwei Szenen, an denen die grundlegende Problematik verdeutlicht werden soll.

Im ZED-Film sind einige Frauen und Mädchen bei der Herstellung der typischen Grasröcke zu sehen. Durch unsere Ortskenntnis von Bunlap und unsere Teilhabe am Alltag wissen wir, dass die französischen Kollegen die Frauen und Mädchen mitten auf einem der Hauptwege durchs Dorf zu einer pittoresken Gruppe arrangiert haben, die „typisch“ wirkt. Tatsächlich haben sie sich dort nur aufgrund der Anweisung des TV-Teams zusammengefunden, da dieses dort die günstigeren Lichtverhältnisse und Raum für die Kameratechnik vorfand. Wir selbst haben eine ähnliche Szene gedreht. Allerdings, wie es für diese Tätigkeit üblich ist, innerhalb einer Kochhütte und daher unter vergleichsweise ungünstigen Lichtbedingungen. Weil wir mit den Akteuren gut bekannt waren und uns innerhalb ihrer vertrauten Umgebung bewegten, konnten Aufnahmen entstehen, in denen eine entspannte Atmosphäre herrscht. Die anwesenden Kinder spielen, ohne die Kamera zu beachten, während die älteren Mädchen und Frauen in ihre Arbeit vertieft sind, ganz so, wie wir es auch ohne Kamera schon oft miterlebt hatten.

In einer anderen Szene des ZED-Films ist eine relativ große Gruppe Jungen zu sehen, die sich von einem Felsen ins Meer stürzen, um so das Turmspringen zu üben. Die Bilder sind visuell opulent und entstanden mit Hilfe eines Krans, der frontal vor den springenden Jungen plaziert wurde. Die Szene wurde aufwendig aufgelöst und viele Male gedreht, bis Aufnahmen gelangen, bei denen die Abwärtsfahrt des Krans weitgehend mit dem Sprung eines der Jungen korrespondierte. Während unserer eigenen Dreharbeiten waren wir eines Tages zufällig Zeugen, wie eine weit kleinere Gruppe von Jungen von einem auf dem Dorfplatz herumliegenden Baumstamm sprang und die Tänze der Männer imitierte. Unsere Anwesenheit im Dorf war zu diesem Zeitpunkt längst zur Normalität geworden, weshalb uns die Jungs kaum beachteten. Es gelang, diese intime Stimmung mit der beobachtenden Handkamera unauffällig und ohne irgendwie störenden Einfluss auf das Spiel auszuüben, auf Film zu bannen.

Da wir selbst mit dem lokalen Kontext gut vertraut sind, erkennen wir sogleich, dass viele der von ZED gedrehten Situationen inszeniert sind. Auf uns wirken sie künstlich. Wie aber geht es dem (flüchtigen) Fernsehzuschauer? Wie viel Aufmerksamkeit, wieviel Vorwissen und Mitdenken muss er aufbringen, um in einer solchen Situation den Unterschied zwischen dirigierendem Regisseur und unauffällig beobachtender Kamera zu erkennen? Kann man das überhaupt von ihm erwarten? Wo verläuft die Grenze zwischen notwendiger und sinnvoller ethnologischer Genauigkeit und erlaubter filmmacherischer Freiheit?

Fazit

Ethnografierende Filmern und filmende Ethnologen stehen beide in vierfacher Verantwortung:

- gegenüber den Individuen, mit denen sie zusammenarbeiten.
- gegenüber der Kultur, die sie portraituren.
- gegenüber dem Sender, der den Auftrag erteilt hat.
- gegenüber dem Zuschauer bzw. dem kulturellen Gedächtnis unserer eigenen Gesellschaft.

Den am Film beteiligten Protagonisten muss, neben Respekt und Achtung vor ihrer Lebensweise und -welt, auch eine angemessene ökonomische Entschädigung für ihre Mitarbeit zuteil werden. Wir haben die Produktionsbedingungen der „Mythen der Südsee“ sehr bewusst nach ethnologischen Kriterien gestaltet, wobei die Überschreitung von Zeit- bzw. Geldbudget auf eigene Kosten und zugunsten eines längeren und intensiveren Kontaktes mit unseren Protagonisten erfolgte. In Bunlap sprachen wir die Sprache unserer Gastgeber, trugen ihre Kleidung, aßen mit ihnen und verbrachten viel Zeit mit Gesprächen in Familien und in Männerhäusern. Nach einer gewissen Zeit im Dorf büßten wir einen Teil jenes Gaststa-

tus ein, den man Fremden zubilligt und der Schutz vor bestimmten Sanktionen gewährt. Dennoch waren wir bestenfalls „Mitglieder im Schweben“, weshalb unsere Position weit unklarer war, als die der ethnografierenden Filmer. Da diese nur mit Übersetzer kommunizieren konnten (oder wollten), nahmen die Dorfbewohner an, dass sie nur sehr wenig von den lokalen Gepflogenheiten verstünden. Insofern wurde ihnen durchaus nachgesehen, wenn sie gegen bestimmte Regeln verstießen. Mitunter resultierte das darin, dass das französische Filmteam unbehellig bestimmte Szenen drehen konnte, von denen wir aus der Literatur und unserer Feldforschung wussten, dass sie eigentlich tabu waren. Wir hingegen hatten, weil uns an Einvernehmen gelegen war, mehrfach auf Szenen verzichtet, die wir der Vollständigkeit halber gerne im Film gehabt hätten, etwa den Turmbau. Diese Zurückhaltung stand im Widerspruch zu unserem TV-Produktionsauftrag und machte ein ständiges, anstrengendes Abwägen zwischen den Loyalitäten gegenüber unserem Auftraggeber, unseren Partnern in Bunlap sowie dem Ansinnen, möglichst viele verschiedene Aspekte des Turmspringens darzustellen, notwendig.

Filmende Ethnologen und ethnografierende Filmer agieren als Mittler zwischen Gefilmten und Zuschauern. Sie sollten um die Komplexität wissen, nichtfilmische in filmische Realität umzusetzen⁶⁰ und die damit einhergehende Verantwortung in Hinblick auf die Formung des kulturellen Gedächtnisses ernstnehmen. Als wir Jérôme Segúr von ZED einige Monate nach den Dreharbeiten in Bunlap bei den Haifängern von Neuirland unter etwas entspannteren Umständen wiedertrafen⁶¹, kam das Gespräch einmal auf diesen Punkt. Die Verantwortung des ethnografierenden Filmers fasste er lapidar, aber durchaus ernst meinent, mit einem „nicht allzu viel Blödsinn zu erzählen“ zusammen. Aber wer bemisst in der Bewegtbildindustrie was „nicht allzu viel Blödsinn“, was an Verkürzung zulässig, was an wissenschaftlicher Genauigkeit dem Zuschauer zumutbar ist? Uns war klar, dass wir keine Filme machen wollten, die sich im Rahmen des Begründungszusammenhang *TV-documentary* als besonders „spektakulär“, „mitreißend“ oder „emotional“ hervortun würden. Im Gegenteil wollten wir in Hinblick auf filmische Mittel und Kommentar eher zurückhaltend bleiben und auf die Komplexität der Dinge hinweisen, anstatt einfache und vorhersehbare Antworten anzubieten und diese mit wirkungsvollen, gerade deswegen aber auch schematischen und kulturspezifischen dramaturgischen Instrumenten zu inszenieren. Uns war klar, dass an ein *TV-documentary* in Hinblick auf vorausgehende Recherche, sachliche Genauigkeit und intersubjektive Überprüfbarkeit der vorgetragenen Thesen, nicht die gleichen Maßstäbe wie an eine wissenschaftliche Arbeit angelegt werden können.⁶² Ausdif-

60 Vgl. Eva Hohenberger: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch. (Olms Verlag) Hildesheim/Zürich/New York 1988

61 Vgl. Anm. 37.

62 Obwohl manche Institutionen, etwa die BBC oder WGBH, nach eigenem Bekunden sehr großen Wert auf sachliche Richtigkeit legen und z.B. Faktenbehauptungen von bis zu vier unabhängigen Gutachtern überprüfen lassen.

ferenzierungen sind nur sehr eingeschränkt möglich, Vereinfachungen notwendig. Aber sachlich falsche Darstellungen, die um der Stimmigkeit des Gesamtkonzeptes willen sogar wider besseren Wissens verbreitet werden – etwa die für ein westliches Publikum so naheliegende Behauptung, das Turmspringen sei ein Initiationsritual – werden der portraitierten Kultur nicht gerecht. Aber wer bemerkt das eigentlich? Der (flüchtige) Zuschauer? Die Redakteurin? Die Gefilmten selbst? Was ist ihnen wichtig und inwieweit können sie die Tragweite von derlei medialen Repräsentationen ihrer Kultur beurteilen? Wer soll und kann sie, wenn ihnen das dazu nötige Spezialwissen fehlt, im Zweifelsfall vertreten?

Fernsehdocumentationen sind Auftragsarbeiten, um die sich Filmproduzenten in aller Regel selbst bemüht haben und die im Rahmen abgeschlossener Verträge abgewickelt werden müssen. Nicht allein die Filmemacher und ihre Protagonisten sind daran beteiligt, sondern auch Redakteure, die zunächst in der Konzeption, vor allem aber in der Postproduktion erheblichen Einfluss auf das Endergebnis (auf den Einsatz von Musik, Sprecherstimme, Einsatz von Untertiteln oder Kommentar, Kommentartext selbst etc.) nehmen können. Dabei sind sie selbst ebenfalls wiederum bestimmten Zwängen und „Sender-Richtlinien“ unterworfen.⁶³ Während in *documentaries* über naturwissenschaftliche Phänomene selbstverständlich Experten herangezogen werden, ist dies bei Themen, bei denen es um „fremde Kulturen“ geht, eher selten der Fall. Eine intensivere Zusammenarbeit von Redakteuren, ethnografierenden Filmern und Ethnologen ist daher genauso dringend geboten wie der Aufruf an filmende Ethnologen, sich künftig in weit höherem Maße als bisher an der Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses zu beteiligen, um so der eigenen Gesellschaft ethnologisches Wissen zur Verfügung stellen zu können. Und zwar auch dann, wenn am Ende „nur“ ein *documentary* herauskommt, das von bestimmten Vertretern der Visuellen Anthropologie möglicherweise kritisch betrachtet wird und auf den ethnologischen Filmfestivals als „kommerzielle Produktion“ vielleicht leer ausgeht, dafür aber von zigtausenden Zuschauern gesehen wird.

Wir haben uns während und nach den Dreharbeiten mehr als einmal gefragt, ob unser Ansatz richtig war. Wozu sollten wir eine mehrmonatige Feldforschung betreiben, wenn sie einerseits vom Sender nicht bezahlt wird, andererseits eine lange Reihe von Problemen mit sich bringt, die man ansonsten nicht gehabt hätte, und drittens im Film womöglich kaum sichtbar würde. Hätten wir hier einen stilistisch anderen Film gedreht, wäre es uns vielleicht besser gelungen, die Stär-

63 Über die Postproduktion von „Mann braucht Mut“ können wir leider keine Angabe machen. Im Fall der „Mythen der Südsee“ blicken wir auf eine sehr konstruktive Zusammenarbeit mit Petra Felber, unserer Redakteurin vom Bayerischen Fernsehen zurück. Sie musste sich ebenso wie wir auf die grundlegende Profiländerung des Senders einstellen, was einen neuen dramaturgischen Aufbau der gesamten Filmreihe erforderte. Für jeden der fünf Teile musste immer wieder neu ausgehandelt werden, wie sich ethnologische Genauigkeit und allgemeine Verständlichkeit verbinden lassen. Diesen Prozess haben wir als unproblematisch und von gegenseitigem Respekt geprägt empfunden.

ken unseres ethnologisch motivierten Zugangs zur Geltung zu bringen. Bei einem *documentary* über das Turmspringen erwartet der Sender in allererster Linie das, was „Quote“ bringt: spektakuläre Bilder von sich in die Tiefe stürzenden Knaben und Männern, sowie von deren weitgehend traditioneller Lebensweise unter „archaischen“ Bedingungen in einer exotisch-tropischen Umgebung. Solche Bilder, das hatte uns das Beispiel der Kollegen von National Geographic, aber auch die Arbeit unserer französischen Kollegen sehr eindrucksvoll vor Augen geführt, ließen sich im Prinzip in wenigen Tagen oder sogar Stunden abdrehen. Dennoch meinen wir, dass es möglich und sinnvoll ist, als filmender Ethnologe *documentaries* für das Fernsehen zu produzieren. Zum einen, weil in den Filmen, bei genauerem Hinsehen, durchaus Unterschiede sichtbar werden. Zum anderen, weil unser Handeln bei uns selbst und unseren Partnern und Freunden im Feld, mit denen wir viel Zeit verbracht und ungezählte Gedanken ausgetauscht haben, wertvolle Erinnerungen hinterlässt, die wiederum weitergetragen werden und das Denken hier wie dort verändern. Es liegt an uns filmenden Ethnologen, dieses Feld zu bestellen, anstatt es allein ethnografierenden Filmern zu überlassen. Der Spagat kann gelingen. Einerseits wurden die „Mythen der Südsee“ von der Ozeanistin Corinna Erckenbrecht im *Anthropos* positiv besprochen.⁶⁴ Andererseits wurden sie seit der Erstausstrahlung im Jahre 2005 bislang 18 Mal auf verschiedenen öffentlich-rechtlichen Kanälen wiederholt, wo sie geschätzte 6 Millionen Zuschauer erreichten. Eine andere Zahl macht allerdings deutlich, was die gleichen öffentlich-rechtlichen Sender unter dem Strich vermutlich für quotenträchtiger halten: Die ZED-Produktion „Mann braucht Mut. Erwachsen werden in der Südsee“ wurde im deutschen Fernsehen im selben Zeitraum bereits 54 Mal gesendet.⁶⁵ Den diesen Zahlen zugrunde liegenden Begründungszusammenhang grundlegend ändern zu wollen, kann weder gelingen noch Ziel sein. Deutlich wird aber doch, dass ethnologische Konzepte, die die Produktionsumstände genauso betreffen wie die eingesetzten filmischen Mittel, prinzipiell durchaus auch unter den standardisierten Produktionsbedingungen der Bewegtbildindustrie realisiert werden können. Allerdings konnten wir unseren Ansatz nicht zuletzt deswegen realisieren, weil wir uns selbst in einer weitgehend ungebundenen Lebenssituation befanden und uns der ökonomische Erfolg des Projektes seinerzeit nicht so wichtig erschien. Letztlich ist es also eine Frage des Selbstverständnisses, wieviel Zeit und emotionales Engagement man in die Dreharbeiten investiert, ob man sie in erster Linie als aufgeschlossener und neugieriger Mensch oder als kühl kalkulierender Geschäftsmann antritt. Jeder Filmemacher schließt hier seine ganz persönlichen Kompromisse. Wir wollen aber auch deutlich sagen, dass wir unser Vorgehen angesichts unbestreitbarer ökonomischer Zwänge nicht beliebig oft

64 Corinna Erckenbrecht: „Mythen der Südsee“. In: *Anthropos*, Jg. 105, 2010, Heft 1, S. 228-232.

65 Aktuelle und vergangene Sendedaten können unter Angabe der Name der Sendung im Online-Archiv von Prisma.de verifiziert werden: <http://www.prisma.de/fernsehen/archiv-suche.html> (letzter Zugriff: 21.01.2011).

wiederholen könnten. Abschließend soll daher darauf hingewiesen werden, dass es im Sinne einer Popularisierung von ethnologischen Sichtweisen und Herangehensweisen unerlässlich ist, auch die Universitäten in die Pflicht zu nehmen. Nur wenn diese viel stärker als bisher interdisziplinäre und überinstitutionelle Grenzgänge zulassen und fördern, wird es vielleicht häufiger gelingen können, ethnologische Perspektiven im kulturellen Gedächtnis auch unserer eigenen Medienöffentlichkeiten aufscheinen zu lassen.

Epilog

Unsere Beziehung zu Bunlap war, anders als die unserer französischen Kollegen, nach den Dreharbeiten im Jahr 2002 nicht beendet. In den Jahren 2004 und 2009 verbrachte Thorolf weitere sechs Monate im Dorf, Martina kam für einige Wochen zu Besuch. Aus dem Wunsch einiger unserer Partner, nach unseren wiederholten Aufenthalten bei ihnen, einmal unsere Welt kennenzulernen, entwickelte sich eine *Reverse Anthropology* in Form eines kollaborativen Ausstellungs-, Film- und Fotoprojektes, das wir 2009 mit dem Besuch einiger Männer aus Bunlap in Deutschland realisierten (www.ursprung-in-der-suedsee.de).