

Zeitschrift: Ethnologica Helvetica
Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft
Band: 15 (1991)

Anhang: Filmkatalog der SEG = Catalogue des films de la SSE

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 28.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Filmkatalog der SEG Catalogue des films de la SSE

Inhaltsübersicht / Contenu

EINLEITUNG	2
INTRODUCTION	5
 ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	
ABRÉVIATIONS	7
 FILMBESCHREIBUNGEN	
DESCRIPTION DES FILMS	
 Afrika / Afrique	
Äthiopien / Éthiopie	8
Benin / Bénin	12
Ghana	14
Kenia / Kenya	16
Mali	28
Marokko / Maroc	32
Namibia / Namibie	34
Niger	50
Nigeria	52
Südafrika / Afrique du Sud	54
Sudan/Soudan	60
Amerika / Amérique	
Kanada / Canada.....	62
Brasilien / Brésil.....	64
Venezuela	68
Asien/Asie	
Nepal / Népal	84
Indien / Inde	86
Indonesien / Indonésie	88
Japan / Japon	104
Europa / Europe	
Schweiz / Suisse	106
Ozeanien / Océanie	
Australien / Australie	114
Papua Neuguinea / Papouasie-Nouvelle-Guinée	116
 INDEX	
Titel / Titres	130
AutorInnen / Auteurs	132
Ethnien / Ethnies	135

Einleitung

Mit der Gründung der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft (SEG) am 12. Juni 1971, wurde auch die Filmkommission (seit 1977 Kommission für Audiovisuelle Dokumentation) ins Leben gerufen. Mit der Umbenennung der Filmkommission in Kommission für Audiovisuelle Dokumentation wurde die Priorität ihrer Arbeit auf die Anschaffung von Filmen gesetzt¹. Eines ihrer ersten Projekte war die Katalogisierung sämtlicher in der Schweiz vorhandenen ethnologischen, volkskundlichen und soziologischen Filme. Dieses Ziel wurde allerdings erst mit dem vorliegenden Katalog in bescheidenem Umfang verwirklicht². Der Katalog umfasst die 61 von der SEG angeschafften und im Verleih der Schweizerischen Gemeinschaft für den Lehr- und Forschungsfilm (SGLF) befindlichen ethnographischen Filme.

Einige Filme wurden durch das Museum für Völkerkunde in Basel und die SGLF mitfinanziert. Vor dem Kauf werden die Filme von der Kommission visioniert und auf ihren ethnologischen Gehalt sowie auf die Verwendungsmöglichkeit für den Unterricht an Schulen und Universitäten überprüft. Bei der reichen Auswahl und den beschränkten finanziellen Mitteln ist es nicht möglich, alle Wünsche zu erfüllen. Trotzdem kam eine ansehnliche Sammlung zustande, die Filme aus den verschiedensten Sparten - von Unterrichtsfilmen (IWF- und DER-Produktionen) über Fernsehserien (Granada, BBC) bis hin zu AutorenInnenfilmen mit bekannten Namen wie Jean Rouch, David MacDougall u.a. aufweist.

Herstellung und Aufbau

Alle Filme wurden von einer Gruppe StudentInnen visioniert und mit einer Videokamera aufgezeichnet. Diese wurden dann von zwei Personen mehrmals angesehen, besprochen und beschrieben. Zuletzt korrigierte die Gruppe die einzelnen Beschreibungen wieder gemeinsam. Diese etwas aufwendige Arbeitsweise schien uns notwendig, um Fehlinterpretationen vorzubeugen und eine möglichst präzise Erfassung des Inhalts zu erreichen.

Wir haben uns erlaubt, gelegentlich subjektive Wertungen und Empfindungen miteinfließen zu lassen. Diese kritischen Anmerkungen geben einerseits den Standpunkt der Beschreibenden wieder, können andererseits als Ausgangspunkt für eine Diskussion verwendet werden. Aus Gründen der Übersicht wurden die einzelnen Beschreibungen auf maximal zwanzig Zeilen beschränkt.

Da die Filme ausschliesslich zu nichtkommerziellen Zwecken verliehen werden, sind die Beschreibungen als Entscheidungshilfe für die Verwendung im Rahmen des Unterrichts oder spezifischer Veranstaltungen gedacht und nicht als Werbematerial. Der Katalog ist nach Kontinenten aufgeteilt (Afrika, Amerika, Asien, Australien,

¹ Bei dieser Gelegenheit ist das Blockseminar von 1979 zum Thema der audiovisuellen Medien in der Forschung und im Unterricht zu erwähnen. Die Bilanz dieser Veranstaltung wurde im Bulletin der SEG/SSE 1979/2 veröffentlicht.

² Seit 1980 finden sich Kurzbeschreibungen der angeschafften Filme im SEG-Bulletin.

Europa) und innerhalb der Kontinente alphabetisch nach Ländern, Ethnien und Filmtiteln³ geordnet.

Die Seite ist unterteilt in Kopfzeile, technische Daten, Abschrift des Vor- und Nachspanns, Beschreibung in Deutsch und Französisch und eine Literaturliste. In der Kopfzeile finden sich neben dem Titel die AutorInnen, das Erscheinungsjahr, in Klammern das Jahr der Dreharbeiten, die Ethnie, das Land und eventuell die Region. Wir haben uns bemüht, die in der Ethnologie übliche Umschrift der Eigennamen⁴ zu übernehmen, im Zweifelsfalle die allgemeinverständliche. Die technischen Daten sind auf S.7 erläutert. Die Abschrift des Vor- oder Nachspanns wurde in der Originalsprache belassen. Sie wurde grösstenteils wortgetreu wiedergegeben, dabei wurden lediglich Kamera, Ton und Schnitt an den Anfang und die wissenschaftlichen MitarbeiterInnen an den Schluss des Blocks gesetzt. Waren die Angaben zu umfangreich, wurden sie gekürzt; wo sie fehlten oder unvollständig waren, wurde auf eine Ergänzung verzichtet. Die Literaturhinweise und Angaben über Filmbesprechungen sind als Einstieg gedacht und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Verleih

Die im Katalog aufgeführten Filme befinden sich alle im Verleih der SGLF/CFES/SSFA (Schweizerische Gemeinschaft für den Lehr- und Forschungsfilm) in Basel. Die SGLF unterhält ein ausgedehntes Filmarchiv, das hauptsächlich aus Unterrichtsfilmen aus den Gebieten der Naturwissenschaften und Sozialwissenschaften besteht. Diese Filme werden Mitgliedern auf Grund eines jährlichen Mitgliederbeitrages⁵ unentgeltlich ausgeliehen. Informationen können bei der folgenden Adresse bezogen werden:

SGLF/CFES/SSFA

Socinstr. 55 A

4051 Basel (Tel. 061 / 22 45 20)

Mitarbeit

Der Katalog wurde von folgenden MitarbeiterInnen der Filmgruppe Bern erstellt und gestaltet:

Markus Baumann, Jacqueline Cappis, Flavia Caviezel, Daniel Dall'Agnolo, Barbara Etterich, Priska Haueter, Silvia Lüscher.

³ Aus Gründen der Übersicht oder der inhaltlichen Einheit haben wir die alphabetische Ordnung gelegentlich durchbrochen.

⁴ Insbesondere bei den *San*-Gruppen. Die Zeichen «/, !, //, = oder '» stehen für die verschiedenen Klicklaute in den *San*-Sprachen.

⁵ Privatpersonen Fr. 70.- / Institutionen Fr. 150.- / Firmen Fr. 1000.-.

Dank

Von der Kommission für Audiovisuelle Dokumentation der SEG, in deren Auftrag der vorliegende Katalog erstellt wurde, haben wir vielfache Unterstützung erfahren, wofür hier gebührend Dank ausgesprochen sei. Insbesondere Herrn Prof. François Borel, Frau Dr. Barbara Lüem und Herrn Dr. Urs Ramseyer, ohne deren sachlichen Kenntnisse und Hilfe diesem Katalog vieles fehlen würde. Ganz besonderen Dank schulden wir Frau Susanne Huber von der SGLF für ihre Geduld und bereitwillige Unterstützung bei der Ausleihe der Filme und des Zusatzmaterials. Die deutschsprachigen Texte wurden von Herrn Dr. Siegwart ins Französische übersetzt, wofür wir ihm ganz herzlich danken.

Es bleibt noch der Dank an die LektorInnen Suzanne Chappaz-Wirthner, Theres Gähwiler-Walder, Laurence Ossipow, Alice Spinnler-Dürr, Barbara Waldis und Marc-Olivier Gonseth der Redaktionskommission der SEG, die die Korrekturen mit ausdauernder Geduld begleitet und dabei manches zur klaren Formulierung und besseren Herausarbeitung beigetragen haben.

Daniel Dall'Agnolo
Barbara Etterich

Introduction

Lors de la création de la SSE, le 12 juin 1971, une Commission du film a été mise sur pied, rebaptisée en 1977 Commission de la documentation audiovisuelle, ce qui souligne bien la priorité accordée par ses membres à l'acquisition de films¹.

Une des premières tâches qu'elle s'est fixée consistait à dresser un catalogue de tous les films ethnologiques, folkloriques et sociologiques existant en Suisse. Il fallut attendre le présent volume pour que ce but soit au moins partiellement atteint².

Le catalogue concerné contient les 61 films acquis par la SSE jusqu'en 1990 et distribués par la Communauté suisse du film d'enseignement et de la recherche scientifique (CFES).

Quelques films ont été acquis avec l'aide financière du Museum für Völkerkunde de Bâle et de la CFES. Avant l'achat des films, ceux-ci étaient visionnés par les membres de la Commission, qui examinaient attentivement leur contenu ethnologique et leur application possible à l'enseignement, tant à l'école qu'à l'université. Vu le choix et les moyens financiers restreints, il n'a pas été possible de répondre à toutes les attentes. Néanmoins, la collection contient un grand choix de films d'enseignement (des productions de l'IWF et du DER), des séries de films documentaires (Granada, BBC) et des films d'auteurs connus comme par exemple Jean Rouch et David MacDougall.

Procédé et structuration

Tous les films décrits dans ce catalogue ont été visionnés par un groupe d'étudiants et copiés avec une caméra vidéo. Ces bandes vidéo ont été visionnées plusieurs fois, discutées et décrites par une équipe de deux personnes. Finalement, tout le groupe a corrigé les résumés en commun. Ce mode de travail nous a semblé nécessaire afin d'éviter les interprétations trop personnelles et de saisir le contenu le plus précisément possible. De cas en cas, nous nous sommes permis d'intégrer nos critères de valeurs et nos sensations personnelles. Pour des raisons de clarté, nous avons réduit les descriptions à vingt lignes de texte. Comme les films ne sont pas utilisés à des fins commerciales, les descriptions sont à considérer comme des guides permettant de faciliter une sélection dans le cadre de l'enseignement et de programmes restreints.

Le catalogue adopte une répartition par continents (Afrique, Amérique, Asie, Australie, Europe) et à l'intérieur de cette logique, il est organisé de manière alphabétique d'après les pays, les ethnies et le titre du film³.

La double page est divisée en titre courant, données techniques, générique, description en allemand et en français et informations bibliographiques. Dans le titre courant, on trouve le titre, les auteurs, l'année de parution, entre parenthèses l'année du tournage, l'ethnie, le pays et parfois la région. Nous avons utilisé les noms pro-

¹ Ceci nous permet de mentionner le séminaire regroupé de 1979 qui prit pour thème les moyens audio-visuels dans les domaines de la recherche et de l'enseignement. Son bilan a été publié dans le bulletin de la SSE/SEG 1979/2.

² Depuis 1986, le bulletin de la SSE publie des résumés des films nouvellement acquis.

³ Pour conserver l'unité et la clarté du contenu, l'ordre alphabétique a parfois été interrompu.

pres qui sont courants en ethnologie⁴. Les données techniques sont expliquées à la page 7. Le recopiage du générique a été effectué dans la langue originale. Le générique des films est repris dans sa quasi-totalité, les responsables de l'image, du son et du montage au début et les collaborateurs scientifiques à la fin. Quand les informations étaient trop abondantes nous les avons raccourcies; quand elles manquaient, nous avons renoncé à les compléter.

Les annotations bibliographiques permettent une approche large du sujet et n'ont pas l'ambition d'être complètes.

Location

Tous les films sont accessibles au service de prêt de la SGLF/CFES/SSFA (Communauté suisse du film d'enseignement et de la recherche scientifique) à Bâle. Cette société entretient un centre de documentation cinématographique pour l'enseignement dans les domaines des sciences naturelles et sociales. Ces films sont mis gratuitement à disposition des membres qui payent une cotisation annuelle⁵. De plus amples informations sont disponibles à l'adresse suivante:

SGLF/CFES/SSFA
Socinstrasse 55 A
4051 Bâle tél. 061 / 22 45 20

Collaboration

A l'élaboration du concept et de la réalisation de ce catalogue ont participé les collaboratrices et collaborateurs du groupe film de Berne suivants:

Markus Baumann, Jacqueline Cappis, Flavia Caviezel, Daniel Dall'Agnolo, Barbara Etterich, Priska Haueter, Silvia Lüscher.

Nous remercions vivement pour leur soutien la Commission de la documentation audiovisuelle de la SSE, qui est à la source de ce catalogue, et particulièrement François Borel, Barbara Lüem et Urs Ramseyer sans l'aide desquels beaucoup de choses manqueraient. Nous remercions plus particulièrement Madame Susanne Huber de la CFES pour sa patience et son soutien généreux lors du prêt des films et du matériel accessoire. Nous remercions également Monsieur Siegwart pour sa traduction des fiches de l'allemand en français.

Finalement, nous adressons de vifs remerciements aux membres de la Commission de rédaction de la SSE, Suzanne Chappaz-Wirthner, Theres Gähwiler-Walder, Laurence Ossipow, Alice Spinnler-Dürr, Barbara Waldis et Marc-Olivier Gonseth pour leur appui continu et patient et pour les corrections qu'ils ont apportées dans la formulation et l'élaboration de ce catalogue.

Daniel Dall'Agnolo
Barbara Etterich

⁴ Ceci particulièrement à propos des groupes San. Les signes «/, !, //, = ou '» représentent les clics caractéristiques de leurs langues.

⁵ Privés 70.-, institutions 150.-, entreprises 1000.-.

Abkürzungsverzeichnis / Liste des abréviations

	LÄNGE	LONGUEUR
29'	Länge in Minuten	longueur en minutes
320 m	Länge in Meter	longueur en mètres
	FORMAT	FORMAT
16mm	Film	film
VHS	Video	vidéo
U-Matic	Video	vidéo
C	Farbe	couleur
N-B	schwarz-weiss	noir-blanc
	TON	SON
O	Originalton	son original
E	englischer Kommentar	commentaire en anglais
D	deutscher Kommentar	commentaire en allemand
F	französischer Kommentar	commentaire en français
e	englische Untertitel	sous-titres en anglais
d	deutsche Untertitel	sous-titres en allemand
f	französische Untertitel	sous-titres en français
L	Lichtton	son lumière
Mg	Magnetton	son magnétique
SGLF 653	Bestellnummer der SGLF	numéro de commande de la CFES
AA	American Anthropologist	
RAIN	Royal Anthropological Institute News	
D.E.R.	Documentary Educational Resources	
	24 Dane Street, Cambridge, Mass. 02143	
IWF	Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen	

The Father of the Goats — Der Herr der Ziegen

Ivo Strecker — Jean Lydall

1984

43'
490 m

16 mm
C

O/D
Mg

SGLF 653

Camera: Ivo Strecker. **Sound:** Jean Lydall. **Editor:** Margarete Hodacs. **Commentary:** Jean Lydall, Ivo Strecker. **Assistants:** Peter Kalvelage, Alemayehu Kanissa. **Producer:** Karl Schüttler. **Acknowledgment:** People of Dambaiti, Baldambe (Aike Berinas). **Joint production with:** Südwestfunk, Ethiopian Film Center. **Assistance:** Deutsche Forschungsgemeinschaft. **Anthropologists:** Jean Lydall, Ivo Strecker.

Eigentlich hatten Ivo Strecker und Jane Lydall die Absicht gehabt, den Alltag eines Hamar-Hirtenjungen zu porträtieren, doch der Junge wurde krank. Sein Onkel Baldambe hielt es deshalb für richtig, ein Opfer zu bringen. Um die Opfer- und Prophezeiungsrituale der Hamar verständlich zu machen, geben die FilmemacherInnen zuerst einen Einblick in deren tägliches Leben.

Baldambe erzählt die Entstehungsgeschichte des Gehöftes Dambaiti, das er zusammen mit seiner Familie und seinen Brüdern sowie deren Familien bewohnt. Dambaiti liegt zwischen dem regnerischen Hochland von Äthiopien und dem trockenen Tiefland von Kenia. Das Klima in diesem Gebiet ist wegen seiner Trockenheit unberechenbar. Nur Ziegen überleben bei grosser Trockenheit, weshalb sie den wertvollsten Besitz bilden.

Um dem kranken Jungen zu helfen, wird eine Ziege für die Ahnen geopfert. Bei den Hamar bilden Natur, Tiere, Menschen und Tote einen einzigen grossen Bedeutungszusammenhang. Galtimbe, ein erfahrener Wahrsager wird gerufen, um die Eingeweide des getöteten Opfertieres zu untersuchen. Er legt sie so auf eine umgekehrte Kürbisschale, dass sie wie ein auf einem Hügel angelegtes Hamar-Gehöft aussehen. Doch die Zeichen sind nicht sehr gut, und weitere Tiere müssen getötet werden, bis ein positives Resultat herauskommt. Baldambe veranlasste die Eingeweideschau auch deshalb, um bei dieser Gelegenheit die Familien im Gehöft an die gegenseitigen Verpflichtungen zu erinnern.

Ivo Strecker et Jane Lydall avaient l'intention de faire le portrait d'un jeune pâtre hamar. Cependant, ce dernier tomba malade et son oncle Baldambe jugea qu'il était indiqué de faire une offrande. Pour permettre de comprendre les rites liés aux offrandes et aux prophéties des Hamar, les cinéastes donnent d'abord un aperçu de leur vie quotidienne.

Baldambe raconte l'histoire de la ferme Dambaiti qu'il habite avec sa famille et celle de ses frères. Dambaiti se situe entre les hauts-plateaux pluvieux d'Éthiopie et le bas-pays aride du Kenia. Le climat de cette région est imprévisible. Seules les chèvres parviennent à survivre à la grande sécheresse, raison pour laquelle elles sont la propriété la plus précieuse.



Pour soulager le jeune malade, une chèvre est sacrifiée à la mémoire des aïeux. Galtimbe, un devin expérimenté, est appelé pour examiner les entrailles de la bête sacrifiée. Il les pose sur unealebasse renversée afin qu'elles ressemblent à une ferme hamar placée sur une colline. Cependant, les signes ne sont pas très favorables, de sorte qu'il est nécessaire de tuer davantage d'animaux, jusqu'à ce qu'il en découle un résultat positif. Baldambe organise la présentation des entrailles également pour rappeler une nouvelle fois les obligations mutuelles au sein de la ferme.

LYDALL Jean and Ivo STRECKER

1979. *The Hamar of Southern Ethiopia I. Work Journal*. Hohenschäftlarn: Renner.

STRECKER Ivo

1979. *The Hamar of Southern Ethiopia III. «Conversations in Dambaiti»*. Hohenschäftlarn: Renner.

1984. «Die kurze Einstellung», in: FRIEDRICH Marianne et. al. (Hg.). *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, S. 85-90. München: Trickster.

1987. «Deixis und die nichtprivilegierte Kamera», in: HUSMANN Rolf (Hg.). *Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde*, S. 37-48. Emsdetten: Andreas Gehling.

The Herdsman

Ivo Strecker — Jean Lydall

1985

43'
490 m

16 mm
C

O/D
Mg

SGLF 654

Camera: Ivo Strecker. **Sound:** Jean Lydall. **Editor:** Sybille Mitt. **Commentary:** Ivo Strecker, Jean Lydall. **Assistants:** Peter Kalvelage, Alemayehu Kanissa. **Producer:** Karl Schüttler. **Acknowledgment:** The Hamar, especially Choke Bajje and Gardu Oita and the people of Lodjera, Maleen and Siegfried Reiter of the Goethe Institute of Addis Ababa. **Joint production with:** Südwestfunk, Ethiopian Filmcenter. **Assistance:** Deutsche Forschungsgemeinschaft. **Anthropologists:** Jean Lydall, Ivo Strecker.

«Zentrales Thema des Films ist der Ochstanz der Hamar. Im Savannenland des südlichen Äthiopien halten die Hamar Herden des buckligen Zebu-Viehs, dessen Schönheit während Jahrhunderten in ganz Afrika in Liedern und Tänzen gepriesen worden ist.

Die Beziehung zwischen einem Mann und seinem bevorzugten Ochsen ist eine ganz spezielle. Der Mann identifiziert sich mit seinem Tier. Das Schicksal und Glück eines Mannes, insbesondere bei der Jagd und im Kampf, werden durch das Schicksal und Glück seines Lieblingsochsen bestimmt. Um seinen Ochsen - und folglich auch sich selbst - zu lobpreisen, komponiert ein Mann ein Lied und singt dieses, wann immer er an einem Tanz teilnimmt» (aus dem Beiblatt zum Film).

Choke, ein junger Hamar, und seine Freunde erzählen von der Bedeutung der Ochsen für sie und von den Tänzen und Gesängen, die sie ihnen zu Ehren aufführen. Gardu, eine verheiratete Frau, erklärt, welche Aufgaben die Mädchen und Frauen haben, die am Ochstanz teilnehmen. Sie singen und tanzen nach bestimmten Regeln für die jungen Männer, und die Ochsen bringen den Männern Ruhm und Glück. Ihre Erklärungen wechseln ab mit Aufnahmen von einem Fest, das für einen jungen, soeben initiierten Mann organisiert worden ist. Es findet im Gegensatz zu den meisten anderen Tänzen, die nachts abgehalten werden und den Jungen vorbehalten sind, tagsüber statt und ist allen zugänglich.

«Le thème central du film est la danse du boeuf des Hamar. Les Hamar possèdent dans les savanes du sud de l'Éthiopie des troupeaux de zébus à bosses, dont la beauté a été vantée à travers toute l'Afrique pendant des siècles, dans des chansons et des danses.

Il existe une relation particulière entre un homme et son boeuf favori. L'homme s'identifie avec son animal. Le destin et le bonheur d'un homme, tout spécialement au cours de la chasse et au combat, sont déterminés par le destin et le bonheur de son boeuf préféré. Afin de le glorifier - et donc de glorifier également sa propre personne - un homme compose une chanson et la chante chaque fois qu'il prend part à une danse» (tiré de la feuille accompagnant le film).



Choke, un jeune Hamar, parle avec ses amis de l'importance des boeufs et des danses et chansons qu'ils exécutent en leur honneur. Gardu, une femme mariée, explique les tâches des jeunes filles et des femmes qui prennent part à la danse du boeuf. Elles chantent et dansent pour les jeunes gens selon des règles précises de sorte que les boeufs leur apportent gloire et bonheur. Leurs explications alternent avec des prises de vue d'une fête organisée à l'intention d'un jeune homme qui vient d'être initié. A l'inverse de la plupart des autres danses, qui ont lieu de nuit et qui sont réservées aux jeunes gens, celle-ci se passe de jour et est ouverte à tout le monde.

LYDALL Jean and Ivo STRECKER

1979. *The Hamar of Southern Ethiopia I. Work Journal*. Hohenschäftlarn: Renner.

STRECKER Ivo

1979. *The Hamar of Southern Ethiopia III. "Conversations in Dambaiti"*. Hohenschäftlarn: Renner.

1984. «Die kurze Einstellung», in: FRIEDRICH Marianne et. al. (Hg.). *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, S. 85-90. München: Trickster.

1987. «Deixis und die nichtprivilegierte Kamera», in: HUSMANN Rolf (Hg.). *Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde*, S. 37-48. Emsdetten: Andreas Gehling.

Danses de Reines

Jean Rouch — Gilbert Rouget

1971

30'
330m

16 mm
C

O/F;f
L

SGLF 614

Images: Jean Rouch. **Son:** Moussa Hamidou. **Montage:** Philippe Luzuy. **Réalisation:** Gilbert Rouget. **Présentation:** Le Comité du Film Ethnographique du Musée de l'Homme. **Collaboration:** réalisé avec le concours du C.N.R.S., du laboratoire audio-visuel de l'E.P.H.E., 5ème section, et de l'UNESCO.

Königin Wensi, eine der Frauen von Alohento Gbafa Tofa VII, dem König von Porto Novo, ist gestorben. Die junge Königin Hutsinde wird zu ihrer Nachfolgerin als Glockenträgerin, einer wichtigen Funktion beim «grand lever» des Königs, bestimmt. Zur Einweihung in ihre neue Aufgabe findet im Jahr 1969 eine zweitägige Zeremonie statt, aus der Ausschnitte gezeigt werden.

Am ersten Tag werden die verstorbenen Königinnen von der Durchführung des Rituals unterrichtet und mittels Opfergaben um ihren Segen gebeten. Anschliessend tanzen die jetzigen Königinnen, die gleichzeitig ihre Begleitmusik ausführen, zusammen mit dem König.

Höhepunkt des Geschehens bilden vier am nächsten Tag aufgeführte rituelle Tänze. Es folgen profane Darbietungen zur Glorifizierung des Königs. Um das Zusammenspiel zwischen Tanz und Gesang besonders deutlich zu machen, filmte Rouch einen der Tänze zweimal und verlangsamte bei der zweiten Aufnahme die Geschwindigkeit der Synchrontonaufnahme um die Hälfte. Dadurch werden die Bewegungsabläufe hervorgehoben, der Ton leicht gedehnt, die Höhe aber nicht verändert. Jean Rouch hoffte, dass sein Experiment für Musik- und Bewegungsstudien Schule machen würde.

Die Benutzung des angegebenen Zusatzmaterials ist für das Verständnis dieses Films wichtig.

La reine Wensi, une des femmes d'Alohento Gbafa Tofa VII, roi de Porto Novo, est décédée. La jeune reine Hutsinde est désignée pour prendre sa succession comme porteuse de la cloche, une fonction importante, à l'occasion du «grand lever» du roi. L'initiation à sa nouvelle tâche est célébrée en 1969, au cours d'une cérémonie de deux jours dont des extraits sont présentés.

Le premier jour, les reines décédées sont mises au courant du rite et priées au moyen de dons d'accorder leur grâce. Les reines qui leur succèdent font elles-mêmes l'accompagnement musical, elles dansent et chantent en compagnie du roi.

Quatre danses exécutées le lendemain représentent le point culminant de la cérémonie. Suivent des spectacles profanes à la gloire du roi.

Afin de faire ressortir la synchronie des danses et des chansons, Rouch filma une des danses à deux reprises. A l'occasion de la deuxième prise de vue, il réduisit de moitié la vitesse d'enregistrement du son. De cette façon, le déroulement des



mouvements est mis en évidence, le son légèrement étiré sans que la hauteur en soit modifiée. Jean Rouch espérait que son expérience ferait école pour l'étude de la musique et des mouvements.

Pour une bonne compréhension du film, l'utilisation du matériel auxiliaire mentionné est importante.

EATON Mike

1979. *Anthropology - Reality - Cinema: The Films of Jean Rouch*. London: British Film Institute.

HOHENBERGER Eva

1988. *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms.

ROUGET Gilbert

1971. «Une expérience du cinéma synchrone au ralenti». *L'Homme* (Paris) XI-2, p. 113-117.

Les Maîtres Fous

Jean Rouch

1955

35'
384 m

16 mm
C

O/E;f
L

SGLF 623

Ingénieur du son: André Cotin. **Prise de son:** Damoure Ziké Ibrahima Dia. **Montage:** Suzanne Baron. **Production:** Pierre Baumberger, Films de la Pleïade. **Anthropologue:** Jean Rouch.

Die Hauka sind eine Sekte, die zwischen 1920 und 1950 in Westafrika stark verbreitet war. Jean Rouch wurde von einigen Haukapriestern, nachdem sie seinen Film *La chasse à l'hippopotame* gesehen hatten, gefragt, ob er ihr Hauptfest in der Nähe von Accra filmen wolle. Es handelte sich bei den Männern um Emigranten aus dem Niger.

Während des Rituals werden die TeilnehmerInnen von verschiedenen Geistern, Repräsentanten des Kolonialsystems wie dem «Gouverneur», dem «Oberst», dem «Doktor», dem «Soldaten», dem «Lokomotivführer» usw. besessen. Um diese Aufnahmen in einen breiteren Kontext zu stellen, setzte Rouch Bilder aus dem täglichen Leben der Teilnehmenden an den Anfang und das Ende des Films.

Les Maîtres Fous war in den Kolonien verboten und löste auch in Frankreich wegen einzelner Szenen, die ohne ein schon vorhandenes Hintergrundwissen abschreckend wirken können, heftige Proteste bei Schwarzen und Weissen aus. Heute kann er als Dokument eines möglichen Reaktionsmusters auf die Probleme der Kolonialzeit betrachtet werden.

Rouch distanzierte sich später von seiner kathartischen Interpretation des Geschehens und seinem patriarchalischen Kommentar. Der Film kann auch als Beispiel für «geteilte» Ethnologie (*ethnologie partagée*) betrachtet werden, denn er zeigt ausnahmsweise, wie Schwarze Weisse sehen und empfinden. Zusatzliteratur ist zum besseren Verständnis der komplexen Thematik empfehlenswert.

Les Hauka sont une secte fort répandue dans l'Ouest de l'Afrique entre 1920 et 1950. Quelques prêtres hauka, des émigrés du Niger, demandèrent à Rouch, après avoir vu son film *La chasse à l'hippopotame*, s'il ne voulait pas filmer leur fête principale dans les alentours d'Accra.

Au cours de l'acte rituel, les participants sont possédés par divers esprits, des représentants du système colonial tels le «gouverneur», le «médecin», le «soldat», le «conducteur de locomotive», etc. La cérémonie terminée, Rouch accompagna les participants et les filma au travail. Ces scènes sont placées au début et à la fin du film.

Les Maîtres Fous fut interdit dans les colonies et provoqua en France de vives réactions auprès des Noirs et des Blancs. Actuellement, il constitue un document montrant un exemple de réaction africaine aux problèmes liés à la période coloniale. C'est en même temps un exemple d'ethnologie partagée car il nous indique pour une fois la façon dont les Noirs voient les Blancs.



Rouch prit plus tard ses distances avec le commentaire paternaliste et son interprétation cathartique de l'action.

Pour une meilleure compréhension du contexte de certaines scènes, comme celle de l'abattage et de l'immolation d'un chien, il est recommandé de consulter la littérature en rapport avec le film.

DUBINI Fosco

1983. «Jean Rouch: Interview und Notizen». *Zelluloid* (Köln) 16/17, S. 69-86.

HOHENBERGER Eva

1988. *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms.

ROUCH Jean

1982. «Essay über die Verwandlung der Person, des Besessenen, des Magiers, des Hexers, des Filmemachers und des Ethnographen». *Kinemathek* 60, S. 2-13.

1989. *La Religion et Magie des Songhay*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

Reviews:

MARSHALL John and John W. ADAMS

1978. «Jean Rouch Talks About his Films to John Marshall and John W. Adams». *AA* (Washington) 80, p. 1006-1022.

MULLER Jean Claude

1971. «Les Maîtres Fous». *AA* (Washington) 73, p. 1471-1473.

Masai Manhood

Chris Curling

1975

53'
580 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 605

Camera: Charles Stewart. **Sound:** Neil Kingsbury. **Dubbing mixer:** Frank Griffiths. **Film editor:** Dai Vaughan. **Series editor:** Brian Moser. **Director and producer:** Chris Curling. **Production:** Granada Television International (Disappearing World Series).

Anthropologist: Melissa Llewelyn-Davies.

Nebst dem Geschlecht ist das Alter das wichtigste gesellschaftliche Strukturkriterium bei den Maasai¹, einer Viehzüchtergesellschaft im Osten Afrikas. Jedes Individuum durchläuft in seinem Leben verschiedene, von der Gesellschaft vorgegebene Lebensphasen. Eine der wichtigsten Lebensphasen der Maasai-Männer ist die *Moranhhood*. *Moran* bedeutet Krieger und *Moranhhood* umreisst die Zeit, in der der junge Mann - von seiner Beschneidung mit ca. 18 Jahren bis zu seiner Wiedereingliederung in die Gesellschaft - als Krieger dient. In dieser Zeit lebt er getrennt von seinen Eltern, mit Altersgenossen umherziehend in kleinen Camps im Walde. Die *Moranhhood* bietet den jungen Männern Gelegenheit, vielfältige Erfahrungen zu sammeln und ein Wissen anzuhäufen, das ihnen später als Haushaltvorsteher eine gewisse Macht und Autorität verleiht.

Nach ungefähr sieben Jahren werden alle *Moran* der Gegend in einer grossen Zeremonie, der *Eunoto*-Zeremonie, wieder in die Gesellschaft eingegliedert. Von nun an sind sie *junior elders* und als solche berechtigt zu heiraten und einen eigenen Haushalt zu gründen.

Im ersten Teil des Films werden generelle Fragen nach Sinn, Ziel und Tätigkeit eines *Moran* beantwortet. In verschiedenen Interviews kommen die Betroffenen selbst zu Wort. Der zweite Teil zeigt ausführlich die *Eunoto*-Zeremonie. Der Kommentar beschränkt sich hier auf wenige Erklärungen, die dem Verständnis der sehr komplexen Vorgänge dienen.

Avec le sexe, l'âge représente le critère le plus important d'organisation sociale pour les Masai, une société s'adonnant à l'élevage du bétail dans l'Est de l'Afrique. La vie de chaque individu se découpe en diverses phases prévues par la société. Une des phases les plus importantes pour les hommes est le *moranhhood*. *Moran* signifie guerrier et le *moranhhood* comprend la période durant laquelle le jeune homme est engagé comme guerrier, à partir de sa circoncision à 18 ans jusqu'à sa nouvelle incorporation dans la société. Pendant cette période, il vit séparé de ses parents, en compagnie de

¹ In der deutsch- und englischsprachigen ethnologischen Literatur meist «Maasai» geschrieben, der Titel des Films ist jedoch «Masai».



jeunes de son âge, établissant de petits camps en forêt. Le *moranhoo*d donne la possibilité au jeune homme d'amasser des expériences variées et d'acquérir des connaissances lui conférant une certaine puissance et de l'autorité en vue de sa fonction future de chef de ménage. Après environ sept ans, tous les *moran* de la région sont réincorporés dans la société, au cours d'une grande cérémonie, la cérémonie de l'*eunoto*. A partir de ce moment, ils sont considérés comme *junior elders* et ont droit au mariage ainsi qu'à la fondation d'un ménage propre.

La première partie du film donne des réponses à des questions d'ordre général se rapportant au sens et à la fonction de l'institution du *moranhoo*d. Les personnages concernés s'expriment à l'occasion de divers interviews. La deuxième partie présente d'une façon très détaillée la cérémonie de l'*eunoto*. Les commentaires se limitent ici à quelques explications qui servent à une meilleure compréhension du déroulement de cette fort complexe cérémonie.

SARONE O.S. and R. HAZEL

1984. «The Symbolic Implications of the Maasai Eunoto Graduation Ceremony». *East African Pastoral Systems Project. Discussion Paper No. 1*, Montreal.

Review:

BEIDELMANN Thomas

1976. «Masai Women and Masai Manhood». AA (Washington) 78, p. 958-959.

Masai Women

Chris Curling

1974

52'
570 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 604

Camera: Charles Stewart. **Sound:** Neil Kingsbury. **Dubbing mixer:** Frank Griffiths. **Film editor:** Dai Vaughan. **Series editor:** Brian Moser. **Director and producer:** Chris Curling. **Production:** Granada Television International (Disappearing World Series).

Anthropologist: Melissa Llewelyn-Davies.

Drei Ereignisse sind im Leben einer Maasai¹-Frau von grosser Bedeutung: Beschneidung, Heirat und *Eunoto*-Zeremonie. Alle drei sind mit Ritualen oder rituellen Handlungen verbunden, bedeuten sie doch einen wichtigen Statuswechsel für die Betroffenen.

Die Beschneidung, ein erster wichtiger Einschnitt im Leben einer Maasai-Frau, markiert den Übergang vom Mädchen zur heiratsfähigen Frau. Von nun an wird die junge Frau vermehrt zu häuslichen Arbeiten herangezogen.

Mit der Heirat vollzieht sich die Loslösung vom Elternhaus. Sie muss sich nun in den Haushalt ihres Ehemannes eingliedern. Die spannungsgeladene Situation ihrer Ankunft im Gehöft des Gatten wird dramatisiert durch ritualisierte Beschimpfungen durch die bereits dort wohnhaften Ehefrauen.

Der nächste bedeutsame Statuswechsel der Frau vollzieht sich, wenn einer ihrer Söhne durch die *Eunoto*-Zeremonie (vgl. S. 16 *Maasai Manhood*) die Heiratsfähigkeit erlangt. Als geachtete Schwiegermutter wird sie in Zukunft eine gewisse Unabhängigkeit von ihrem Ehemann geniessen.

In regelmässigen Abständen wird der Off-Kommentar durch Interviews und Gespräche ergänzt. Diese ermöglichen eine Sicht der Vorgänge aus dem Blickwinkel der betroffenen Frauen und geben Aufschluss über deren Lebensziele und ihr Geschlechterrollenverständnis.

Trois événements marquent la vie d'une femme masai: l'excision, le mariage et la cérémonie de l'*eunoto*. Tous les trois sont liés à des rites ou à des actes rituels; ils marquent les changement de statut social que connaissent les femmes masai au cours de leur vie.

L'excision représente une première rupture importante dans la vie d'une femme masai et marque le passage de l'état de jeune fille à celui de femme apte au mariage. A partir de ce moment, la jeune femme est sollicitée davantage pour les travaux ménagers.

¹ In der deutsch- und englischsprachigen ethnologischen Literatur meist «Maasai» geschrieben, der Titel des Films ist jedoch «Masai».



Avec le mariage s'accomplit la séparation d'avec la maison familiale. La jeune femme doit alors s'insérer dans le ménage de son époux. Les tensions qui se produisent à l'occasion de son arrivée à la ferme de son époux trouvent leur expression dans les insultes à caractère rituel des épouses qui s'y trouvent déjà.

Le prochain grand changement dans le statut social de la femme s'opère au moment où un de ses fils acquiert le droit au mariage à l'occasion de la cérémonie de l'*eunoto* (cf. p. 16, *Masai Manhood*). Ceci lui donne, en tant que belle-mère respectée, une certaine indépendance à l'égard de son époux.

Le commentaire off est complété à intervalles réguliers par des interviews et des conversations qui permettent de se faire une idée des événements du point de vue des femmes concernées. En même temps, ils fournissent des renseignements sur les objectifs de leur vie ainsi que sur la compréhension qu'elles témoignent à l'égard de leur rôle sexuel.

LLEWELYN-DAVIES Melissa

1979. «Two contexts of solidarity among pastoral Maasai women», in: CAPLAN P. and S. M. BUSRA (eds.), *Women united, women divided*, p. 206-238. Bloomington.

MIZLAFF von Ulrike

1988. *Maasai-Frauen, Leben in einer patriarchalischen Gesellschaft. Feldforschung bei den Parakuyo, Tansania*. München: Trickster.

Review:

BEIDELMANN Thomas

1976. «Masai Women and Masai Manhood». *AA* (Washington) 78, p. 958-959.

Gespräche mit Kopcherutoi

Heike Behrend

1985

55'

VHS
C

O/D

SGLF 614

Regie und Kamera: Heike Behrend. **Ton:** Naftalie Kipsang. **Mischung:** Rolf Müller. **Mitarbeit:** Jens Behrend. **Schnitt:** Helga Schnurre. **Produktionsleitung:** Leonid Wawiloff. **Produktion:** DFFB-1985.

Anthropologin: Heike Behrend.

«Seit 1978 kam ich immer wieder in die Tugen-Berge in Kenya, die den Tugen ihren Namen gaben. Dort begann ich eine ethnographische Feldforschung, ein endloses Gespräch. Doch führten die Tugen, nicht ich, das Gespräch» (aus dem Film).

Die einzelnen Gespräche mit Kopcherutoi, einer alten Frau, sind das Leitmotiv des Films. Kopcherutoi beschreibt aus ihrer Sicht die Rolle und Stellung der Frau in den verschiedenen Lebensabschnitten bei den Tugen. Die Gespräche werden ergänzt mit Sequenzen aus dem traditionellen Alltag. Besonderes Gewicht wird auf das Alter und das *Sohro*-Ritual gelegt. *Sohro* ist das letzte und grösste Ritual im Leben einer Person bei den Tugen.

«In Ritualen erschaffen die Ältesten die soziale Person. (...) Sie machen das Leben zu einem Aufstieg zu immer höheren Formen des Wissens und der Macht. Auch Frauen werden grosse Personen. Im Alter, am Ende ihrer Gebärfähigkeit, verwandeln sie sich in Männer, in "Bullen", in rituelle Älteste, die Rituale zum Wohl der Gemeinschaft ausführen» (Beiblatt zum Film, H. Behrend).

Die Alltagssequenzen wurden nachträglich vertont. Dabei wurden absichtlich Tonlücken gelassen, um zu zeigen, dass «gemogelt» wurde. Die Gespräche sind jedoch im Originalton. Damit die ZuschauerInnen genügend Zeit zum Betrachten und Mitdenken haben, wurde die deutsche Übersetzung, verknüpft mit Standbildern, vorangesetzt.

«Depuis 1978, je me rends régulièrement dans les montagnes des Tugen au Kenya, qui donnèrent leur nom aux Tugen. Dans cette région, j'ai mis en route une enquête ethnographique sur le terrain, une conversation sans fin. Ce sont cependant les Tugen et non moi-même qui entretiennent la conversation» (extrait du film).

Le film présente quelques entretiens avec une vieille femme nommée Kopcherutoi. Celle-ci décrit le rôle et la situation de la femme chez les Tugen au cours des différentes étapes de la vie. Les entretiens sont complétés par des séquences de la vie quotidienne. Le rite de passage nommé *sohro* y est spécialement mis en évidence. Chez les Tugen, *sohro* est le dernier et le plus grand rite du cycle de vie.

«Dans les rites, les aînés créent le personnage social. Ils font de la vie une ascension vers des formes toujours plus élevées du savoir et du pouvoir. Les femmes deviennent également de grands personnages. Avec l'âge, lorsque la possibilité d'accoucher disparaît, elles se transforment en êtres masculins, en "taureaux" et en aînés préposés



aux rites, qui pratiquent ceux-ci pour le bien-être de la communauté» (Heike Behrend, traduit de la feuille accompagnant le film).

Les séquences de tous les jours ont été sonorisées postérieurement. A cette occasion, des parties ont été maintenues intentionnellement sans le son afin de montrer la «tricherie». En revanche, les entretiens sont reproduits avec le son original. La traduction allemande est donnée alors que l'image est arrêtée, puis l'image repart avec le son original, ceci dans le but de laisser suffisamment de temps aux spectateurs pour réfléchir.

BEHREND Heike

1982. «Im Bauch des Elephanten». *Freunde der Deutschen Kinemathek* 60, S. 37-42.

1985. *Zeit des Feuers. Mann und Frau bei den Tugen in Ostafrika*. Frankfurt & New York: Campus.

1987. *Die Zeit geht krumme Wege. Raum, Zeit und Ritual bei den Tugen in Kenia*. Frankfurt & New York: Campus

Lorang's Way

David MacDougall — Judith MacDougall

1977 (1973-74)

69'
740 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 642

Camera: David MacDougall. **Sound:** Judith MacDougall. **Field assistance:** Joseph Aripou, Breda Lokichama. **English translations:** Michael Lokuruka, Malchy Ekal, Joseph Lotulia, Augustine Lokwany, David Amodoi. **Production and direction:** David and Judith MacDougall. **Support:** John Simon Guggenheim Memorial Foundation, The National Endowment for the Humanities (USA), Rice University Media Center. **Assistance and cooperation:** National Museum of Kenya. **Special thanks to:** The People of Turkana District (Kenya), St. Patrick's Fathers (Kenya), Medical Missionaries of Mary (Kenya), Strathmore College (Nairobi), James Blue, Stephen Okemo, Stephan Tyler, Neville Dyson-Hudson, Leo Traynor, Colin Young. **Copyright:** University of California (Extension Media Center).

Lorang's Way, *A Wife among Wives* und *The Wedding Camels* sind drei Filme, die zur Turkana-Trilogie, den *Turkana Conversations* gehören. *Lorang's Way* ist eine «dichte» Beschreibung eines bedeutenden Familienoberhauptes der Turkana.

Eingeführt wird die Hauptperson, Lorang, durch seine Schwägerin Naingiro und seinen Freund Ngimare. Sie erzählen, wie er sich nach dem Militärdienst, nur mit seinem Sold in der Tasche, langsam durch Viehhandel emporarbeitete und zu einem angesehenen Mann wurde. Nun ist er Besitzer einer grossen Viehherde und mit fünf Frauen verheiratet.

Der zweite Teil ist der Hausgemeinschaft gewidmet. In Gesprächen mit seinen Frauen und Söhnen lernen wir die Strategien kennen, die Lorang entwickelt, um seinen Haushalt zu erhalten. Im Mittelpunkt stehen das Gedeihen seiner Viehherde und die zu erwartenden Heiratsgeschenke.

Der Schluss zeigt, dass Lorang's Position viele Konflikte in sich birgt. Nebst den traditionellen Streitigkeiten mit Nachbarn muss sich Lorang mit Problemen auseinandersetzen, die aus den Ansprüchen des modernen Staats Kenia erwachsen.

Lorang's Way, *A Wife among Wives* et *The Wedding Camels* sont trois films qui appartiennent à la trilogie des Turkana, les *Turkana Conversations*. *Lorang's Way* est une description dense d'un important chef de famille des Turkana. Lorang, le personnage principal, est présenté par sa belle-soeur Naingiro et son ami Ngimare. Ils racontent comment Lorang, son service militaire accompli et n'ayant que sa solde en poche, a amélioré petit à petit sa situation en pratiquant le commerce de bétail, devenant de ce fait un homme respecté. Maintenant, il est propriétaire d'un grand troupeau de vaches et marié à cinq femmes.

La deuxième partie est consacrée à la communauté domestique. Par des conversations qu'il a avec ses femmes et ses fils, nous sommes informés des stratégies développées



par Lorang pour entretenir son ménage. Le bien-être de son troupeau et les cadeaux de noce qu'il est en droit d'attendre se trouvent au centre de son intérêt.

La fin fait ressortir les divers conflits liés à la position de Lorang. Outre les disputes traditionnelles, il doit faire face à des problèmes en rapport avec les exigences de l'Etat moderne du Kenya.

BICKLEY Daniel

1981. «The Ethnographic Film as an Inquiry: An Interview with David MacDougall». *EMC (Newsletter of the University of California Media Center)* (Berkeley) 81, p. 2-5.

GULLIVER P.H.

1955. *The Family Herds. A Study of two Pastoral Tribes in East Africa, the Jie and Turkana*. London: Routledge and Kegan Paul.

Review:

MACDOUGALL David

1982. «Unprivileged Camera Style». *RAIN* (London) 50, p. 8-10.

The Wedding Camels

David and Judith MacDougall

1976 (1974)

108'
1210 m

16 mm
C

O/E,e
L

SGLF 646

Camera: David MacDougall. **Sound:** Judith Mac Dougall. **Field assistance:** Joseph Aripou, Breda Lokichama. **English translations:** Michael Lokuruka, Malchy Ekal, Joseph Lotulia, Augustine Lokwany, David Amodoi. **Producer and director:** David and Judith MacDougall, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, The National Endowment for the Humanities (USA), Rice University Media Center. **Assistance and cooperation:** National Museum of Kenya. **Special thanks to:** The People of Turkana District (Kenya), St. Patrick's Fathers (Kenya), Medical Missionaries of Mary (Kenya), Strathmore College (Nairobi), James Blue, Stephen Okemo, Stephen Tyler, Neville Dyson-Hudson, Leo Traynor, Colin Young. **Copyright:** University of California (Extension Media Center).

Kongu, ein Altersgenosse und Freund Lorangs, möchte dessen Tochter heiraten. Die zähen Verhandlungen über den Brautpreis - beide müssen versuchen, für sich bzw. ihre Familien günstige Bedingungen zu erzielen - ziehen sich in die Länge. Als die Vereinbarungen zu scheitern drohen, werden die Familienoberhäupter von ihren Verwandten und Bekannten gezwungen, einem Kompromiss zuzustimmen.

Die Turkanafrauen weisen auf die Möglichkeit der freien Partnerwahl, aber auch auf die Beachtung der arrangierten Heirat hin. Hierbei wird ebenfalls ihr Anspruch auf die Tiere, die den Brautpreis bilden, verständlich.

Die Gegenüberstellung der offiziellen Reden und der inoffiziellen Unterhaltungen der Männer verdeutlichen die Schwierigkeiten der FilmemacherInnen, die versuchen, die sich teilweise widersprechenden Auskünfte über Vorgänge und Brautpreis aufzudecken und zu rekonstruieren.

In Beobachtungen und Dialogen mit den Beteiligten erörtern die MacDougalls Verhaltensnormen, persönliche Erfahrungen und Wünsche wie auch ökonomische Interessen bei der Schliessung einer Ehe.

The Wedding Camels zeigt in unterhaltsamer Weise die differenzierte Haltung der Turkana gegenüber ihrem Heiratssystem.

Kongu, un contemporain et ami de Lorang, voudrait épouser sa fille. Les négociations tenaces concernant le prix de la mariée - les deux doivent essayer d'obtenir pour eux et leurs familles les meilleures conditions possibles - tirent en longueur. Les accords risquant d'échouer, les chefs de famille sont contraints par leurs parents et connaissances à accepter un compromis.

Les femmes Turkana nous rendent attentifs à la possibilité de choisir librement son conjoint, mais aussi au respect du mariage arrangé. Revendiquer des animaux, qui représentent le prix de la mariée, se justifie dans ce contexte. La comparaison entre les discours officiels et les conversations officieuses des hommes font ressortir les



difficultés des cinéastes, qui s'efforcent de détecter et classifier des renseignements partiellement divergents sur les faits et le prix de la mariée.

Se fondant sur leurs observations et les dialogues avec les personnes en jeu, les MacDougall discutent des normes de comportement, des expériences personnelles, des vœux exprimés ainsi que les intérêts économiques en jeu à l'occasion d'un mariage.

The Wedding Camels présente de façon plaisante l'attitude différenciée des Turkana par rapport à leur système de mariage.

BICKLEY Daniel

1981. «The Ethnographic Film as an Inquiry: An Interview with David MacDougall». *EMC (Newsletter of the University of California Media Center)* (Berkeley) 81, p. 2-5.

Review:

MACDOUGALL David

1982. «Unprivileged Camera Style». *RAIN* (London) 50, p. 8-10.

A Wife among Wives

David MacDougall — Judith MacDougall

1981 (1973-74))

75'
750 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 643

Camera: David MacDougall. **Sound:** Judith Mac Dougall. **Field assistance:** Joseph Aripin, Breda Lokichama. **English translations:** Michael Lokuruka, Malchy Ekal, Joseph Lotulia, Augustine Lokwany, David Amodoi. **Produced and directed:** David and Judith MacDougall. **Support:** John Simon Guggenheim Memorial Foundation, The National Endowment for the Humanities (USA), Rice University Media Center, The National Film School of Great Britain. **Assistance and cooperation:** National Museum of Kenya. **Special thanks to:** The People of Turkana District (Kenya), St. Patrick's Fathers (Kenya), Medical Missionaries of Mary (Kenya), Strathmore College (Nairobi), James Blue, John Haviland, Stephen Okemo, Stephen Tyler, Neville Dyson-Hudson, Leslie Haviland, Leo Traynor, Colin Young. **Dedicated to:** James Blue. **Copyright:** David and Judith MacDougall.

A Wife among Wives gibt die Auffassungen über die polygyne Ehe bei den Turkana, vornehmlich aus der Sicht der Frauen, wieder. Dabei werden die gegensätzlichen Bedürfnisse der Frauen, die zwischen gemeinschaftlichen und eigenen Interessen abwägen müssen, sichtbar gemacht.

Auf die Frage, was sie den Weissen mit der Kamera zeigen würden, erwähnen die Turkanafrauen den traditionell überlieferten und von den Frauen unternommenen Hüttenbau und betonen ihre gemeinsamen zahlreichen Arbeiten für den Unterhalt der Viehherden und des Haushalts. Es wird klar, dass eine zusätzliche Ehefrau im Gehöft eine willkommene Unterstützung bedeutet.

Auch die Turkanamänner verbinden den Wunsch nach einer zweiten Frau mit der Begründung, nur eine Vergrößerung der Familie bringe Reichtum und sei die Voraussetzung, um den eigenen Haushalt stärken und eine gewachsene Herde entsprechend betreuen zu können.

Nach den Gesprächen mit Frauen und Männern beobachten die MacDougalls beginnende Heiratsverhandlungen, die für einen Moment ins Wanken geraten, denn während den Festvorbereitungen flieht die Braut. Doch sie kehrt zurück, und die Hochzeitszeremonien können beginnen.

A Wife among Wives relate les opinions (avant tout celles des femmes) sur le mariage polygame chez les Turkana. Les tensions vécues par les femmes, qui doivent faire un choix entre leurs intérêts particuliers et ceux de la société, apparaissent à cette occasion.

Interrogées sur ce quelles désirent montrer aux Blancs avec la caméra, les femmes Turkana mentionnent la construction traditionnelle des chaumières, qu'elles exécutent elles-mêmes, ainsi que les nombreux travaux communs pour l'entretien du bétail et du ménage. Il est clair qu'une femme supplémentaire représente une aide bienvenue



pour l'entreprise agricole. Les hommes Turkana mettent leur désir d'avoir une deuxième femme également en rapport avec l'explication que seul un agrandissement de la famille permet d'accéder à la richesse, qu'il représente une condition indispensable pour renforcer son propre ménage et entretenir convenablement un plus grand troupeau.

A la suite des entretiens avec les hommes et les femmes, les MacDougall assistent à des négociations en vue du mariage, qui sont perturbées momentanément, l'épouse s'étant enfuie durant la préparation des festivités. Elle revient cependant et les cérémonies de la noce peuvent débiter.

BICKLEY Daniel

1981. «The Ethnographic Film as an Inquiry: An Interview with David MacDougall». *EMC (Newsletter of the University of California Media Center)* (Berkeley) 81, p. 2-5.

GULLIVER P.H

1955. *The Family Herds. A Study of two Pastoral Tribes in East Africa, the Jie and Turkana*. London.

MACDOUGALL David

1982. «Unprivileged Camera Style». *RAIN* (London) 50, p. 8-10.

Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes

Jean Rouch — Gilbert Rouget — Germaine Dieterlen

1965

26'
290 m

16 mm
C

O/F;f
L

SGLF 640

Assistant de prise de vue: Moussa Ahmadou. **Montage:** Phillipe Luzuy. **Procédé de tournage:** Tournage synchrone piloté sans liaison par quarts, procédé S. Kudelski. **Collaboration:** réalisé avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique grâce à la fondation pour l'Art, la Recherche et la Culture et un don de M. Edmond de Rothschild.

Batteries Dogon wurde im Rahmen einer von der Ethnologin Germaine Dieterlen ausgeführten Studie über die Mythen der Dogon gedreht. Die im Film gezeigten Trommeln und Höhlen spielen dabei eine wichtige Rolle.

Die Motivation zu dieser musikethnologischen Studie entsprang jedoch nicht allein einem ethnographischen und musiktheoretischen, sondern vor allem einem technischen Interesse. Jean Rouch wollte ein neues Kamerasystem, das er zusammen mit Kudelski entwickelt hatte, ausprobieren. Es war ihnen gelungen, eine Synchrononkamera zu entwickeln, die von einer Person allein bedient werden konnte. Eine für damalige Zeiten bedeutende Neuerung. Da Trommelrhythmen eine besondere Präzision in der Aufnahmetechnik verlangen, eignete sich das behandelte «Sujet» sehr gut zum Testen der Kamera.

Batteries Dogon setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Der erste, längere Teil besteht aus verschiedenen gestellten Kurzsequenzen, die zwei Hirtenjungen und einen Erwachsenen beim Spielen unterschiedlicher Rhythmen auf grossen Steintrommeln (Phonolythen) zeigen. Es folgen zwei ältere, erfahrene Trommler, die eine bestimmte Rhythmusfolge zunächst auf Stein-, dann auf Holz- und Tierfelltrommeln schlagen. Die Stein- und Holztrommeln dienen dazu, das Spielen der echten Tierfelltrommeln zu erlernen. Dieses wird im zweiten Teil, der Aufnahmen von einem Frauenbestattungsritual beinhaltet, gezeigt. Frauen führen zu den Rhythmen der Trommeln Trauertänze auf. Zwischen den Trommeln und den Tänzen besteht eine enge Beziehung, die Tänze sind eine andere Ausdrucksform der auf den Trommeln ausgeführten Rhythmusfolgen.

Cette étude à caractère ethnomusicologique comprend une partie analytique et une partie descriptive. Elle s'inscrit dans le cadre des recherches menées par Germaine Dieterlen sur les mythes dogons. Dans la première partie, la plus longue, se suivent quelques brèves séquences entrecoupées de titres intermédiaires. Deux jeunes pâtres et un adulte sont présentés alternativement en train de jouer divers rythmes sur un grand tambour de pierre. Deux joueurs de tambour plus âgés et expérimentés jouent la même suite de rythmes, d'abord sur un tambour de pierre, puis sur un tambour de bois et un tambour de peau.



Pour une meilleure compréhension, les joueurs de tambour exécutent d'abord séparément et ensuite en commun le rythme donné. Les tambours de pierre et de bois servent à l'apprentissage du jeu sur les tambours de peau.

Ce jeu est l'objet de la deuxième partie du film, qui présente des extraits d'un enterrement au cours duquel les femmes dansent au rythme des tambours.

Le côté technique fait pour une bonne part l'intérêt de ce film. En compagnie de Kudelski, Jean Rouch a en effet réussi à mettre au point une caméra à ton synchrone pouvant être manipulée par une seule personne, ce qui à l'époque représentait une réalisation révolutionnaire.

Batteries Dogon se prête avant tout à des analyses d'ethnomusicologie. Il faut absolument tenir compte du matériel explicatif qui accompagne le film.

EATON Mike

1979. *Anthropology - Reality - Cinema: The Films of Jean Rouch*. London: British Film Institute.

HOHENBERGER Eva

1988. *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim, Zürich, New York: British Film Institute.

ROUGET Gilbert

1965. «Un film expérimental: Batteries dogon, éléments pour une étude des rythmes». *L'Homme* (Paris) V: p. 126-132.

Review:

MARSHALL John and John W. ADAMS

1978. «Jean Rouch talks about his films to John Marshall and John W. Adams». *AA* (Washington) 73, p. 1006-1022.

Les Chemins de Nya

Jean-Paul Colleyn — Jean-Jacques Péché

1983

57'

VHS
C

O/F;f

SGLF 655

Images: Peter Anger. **Son:** Frans Wentzel. **Montage:** Monique Lebrun. **Mixage:** André Tresinic. **Producteur délégué:** Catherine de Clippel. **Collaboration:** Adaman Coulibali. **Recherches ethnographiques:** Laboratoire Associé 221, (C.N.R.S. - E.P.H.E.). **Production:** A.C.M.E., R.T.B.F. Charleroi, C.B.A. **Anthropologue:** Jean-Paul Colleyn.

Seit 1971 forscht der Ethnologe Jean-Paul Colleyn bei den Minyanka in Mali. 1982 drehte er mit einer Equipe des RTBF (Radio-Télévision de la Communauté Française de Belgique) zwei Filme über sie: *Les Chemins de Nya* und *Yiri-fo*. *Nya* ist ein in dieser Gegend Malis noch stark verbreiteter Besessenheitskult.

«Das essentielle Prinzip des *Nya*-Kultes ist einfach: eine religiöse Macht, *Nya*, ergreift Besitz von den Körpern einzelner Männer und spricht durch ihren Mund. Die ausgelöste Besessenheitskrise setzt eine Kommunikation zwischen Gott (*Kl *), *Nya*, den Ahnen und den Lebenden in Gang. Dieser Kult ist bei den Minyanka so verbreitet, dass er eines der Hauptmerkmale ihrer kulturellen Identität geworden ist. Er spricht drei Hauptproblematiken aus der Religionsethnologie an: die Besessenheit, den Begriff des Fetisches und die Zauberei» (Colleyn 1988: 17).

Das Filmteam versuchte sich an den Ratschlag Flahertys zu halten, das Publikum eine fremde Kultur durch die Augen einiger ausgewählter Personen wahrnehmen zu lassen. Oywal  Coulibali, der Chef des *Nya*-Heiligtums von Wolobouyou, Bankaraba, ein «Besessener», genannt Washington, da er viele Jahre in Amerika gearbeitet hat, und Kuntigi Senogo, ehemaliger Besessener und heute Chef des Heiligtums von Watorosso, erzählen über *Nya*. Ihre Erklärungen wechseln ab mit Szenen aus ihrem Leben und Bildern von einem alle sechs Monate stattfindenden Fest, an dem *Nya* sich manifestiert.

Zum Film ist eine ausführliche Studie erhältlich, die sich mit dessen Entstehung, aber auch dem *Nya*-Kult und der Gesellschaft der Minyanka auseinandersetzt.

L'ethnologue Jean-Paul Colleyn mène depuis 1971 des recherches auprès des Minyanka au Mali. En 1981, il tourne deux films consacrés à cette ethnie avec une équipe de la RTBF (Radio-Télévision de la Communauté Française de Belgique): *Les chemins de Nya* et *Yiri-fo*. *Nya* est un culte de possession encore très répandu dans cette région du Mali.

«Le principe essentiel du culte de *Nya* est simple: une puissance religieuse, *Nya*, s'empare du corps de certains hommes et parle par leur bouche. Cette crise de possession instaure une communication entre Dieu (*Kl *), *Nya*, les ancêtres et les vivants. Ce culte est si répandu chez les Minyanka qu'il est devenu un des traits marquants de leur identité culturelle. Il soulève trois problèmes majeurs de



l'anthropologie religieuse: la possession, la notion de "fétiche" et la "sorcellerie"» (Colleyn 1988: 17).

Le groupe de cinéastes s'efforça de suivre le conseil de Flaherty en faisant découvrir au public une culture étrangère par l'intermédiaire de quelques personnes choisies à cet effet. Ainsi, Oywalé Coulibali, le chef du sanctuaire *Nya* de Wolobouyou, Bankaraba, un «possédé» nommé Washington pour avoir travaillé pendant plusieurs années en Amérique et Kuntigi Senogo, autrefois possédé et aujourd'hui chef du sanctuaire de Watorosso, parlent de *Nya*. Leurs explications alternent avec des scènes de leur vie et des images d'une fête qui a lieu tous les six mois et à l'occasion de laquelle *Nya* se manifeste.

Un commentaire détaillé peut être obtenu avec le film, qui situe l'origine du document ainsi que le culte de *Nya* et la société des Minyanka.

COLLEYN Jean-Paul

1988. *Les Chemins de Nya. Culte de Possession au Mali*. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Some Women of Marrakech

Melissa Llewellyn-Davies

1976

53'
600 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 630

Camera: Diana Tammes. **Sound recordist:** Marilyn Gaunt. **Commentary spoken by:** Gill Shepherd. **Dubbing mixer:** John Withworth. **Editor:** Brian Moser. **Produced and directed by:** Melissa Llewellyn-Davies. **Production:** Granada Television International (Disappearing World Series). **Consultant:** Elizabeth W. Fernea.

Mit einer Collage von Bildern aus verschiedenen Lebensbereichen zeigt das britische Frauenfilmteam Aspekte aus der von den Männern abgeschlossenen Frauenwelt Marokkos. Während die Frauen der gehobenen Schicht eher den traditionellen Idealen entsprechen, sind andere Frauen gezwungen, die abgeschlossene, private Sphäre zu durchbrechen, um für das Einkommen zu sorgen. Aisha, deren Mann ein einfacher Handlanger ist, muss mit Waschen und Kochen für fremde Leute zusätzlich den Haushalt finanziell unterstützen. Hajiba, die zweite Hauptperson des Films, muss als Tänzerin ihr Leben verdienen, nachdem sie von ihrem Bruder von zu Hause weggejagt worden ist.

Nebst den Schwierigkeiten, die innerhalb der von Männern dominierten Gesellschaft Marokkos für Frauen bestehen, werden aber auch Momente der Stärke und Solidarität unter ihnen gezeigt.

Die in *Some Women of Marrakech* behandelte Problematik wird in der Schlusszene nochmals exemplarisch dargestellt: Ein Schulmädchen lernt Verse des Korans über Männer als Gebieter und Frauen als Gehorchende auswendig.

Durch die Fülle der Themen gelingt es nicht immer, in die Tiefe zu gehen und Klarheit zu schaffen. Fragwürdig ist auch die Verwendung einzelner Szenen aus der Privatsphäre der Frauen (Badeszene, Weinen der Tänzerin).

L'équipe cinématographique féminine britannique présente, à l'aide de collages, des images qui se rapportent à différentes situations de la vie du monde féminin au Maroc, tenu à l'écart des hommes. Alors que les femmes de la classe supérieure correspondent plutôt aux idéaux traditionnels, d'autres femmes se trouvent dans la nécessité de briser la sphère privée dans laquelle elles sont enfermées afin de contribuer au revenu. Aisha, dont l'époux est un simple manoeuvre, doit suppléer aux dépenses du ménage en faisant la lessive et la cuisine pour des personnes étrangères. Hajiba, le deuxième personnage important du film, est dans l'obligation de gagner sa vie comme danseuse après avoir été chassée de la maison par son frère.

La problématique traitée dans *Some Women of Marrakech* est présentée encore une fois à titre d'exemple dans la scène finale. Une écolière apprend par coeur des versets du Coran sur les hommes qui disposent et les femmes qui obéissent.



En dehors des difficultés que connaissent les femmes marocaines au sein d'une société dominée par les hommes, on assiste également à des moments de force et de solidarité entre elles.

L'abondance des sujets traités ne permet pas toujours d'aller au fond des choses. Et peut-être faudrait-il s'interroger sur la légitimité d'une large diffusion de certaines scènes tirées de la sphère privée des femmes (scènes de bain, pleurs d'une danseuse).

Reviews:

BROWN K. L.

1977. «Some Women of Marrakech». *RAIN* (London) 19, p. 7-9.

LOIZOS Peter

1980. «Granada Television's Disappearing World Series: An Appraisal». *AA* (Washington) 82, p. 573-593.

An Argument about a Marriage

John Marshall

1966/1973 (1957)

18'
198m

16mm
C

O/E;e
L

SGLF 607

Production: D.E.R. **Camera:** John Marshall. **Sound:** Robert Gesteland. **Editing:** Frank Galvin. **Produced at:** Center for Documentary Anthropology. **Sponsoring:** Peabody Museum of Harvard University, Smithsonian Institution.

Einige Mitglieder einer !Kung-Gruppe arbeiteten 1955 auf einer Burenfarm und wurden dort zurückgehalten. Schliesslich gelang einigen die Flucht. Zurück blieben unter anderen Baau, die mit dem geflüchteten Tsumgao verheiratet war, und !Qui, der ebenfalls bereits verheiratet war. Drei Jahre später wurden alle durch den Einfluss der Familie Marshall freigelassen. Hier setzt der Film ein.

Baau hat inzwischen ein Kind von !Qui, und die beiden möchten heiraten. Väter und Schwiegerväter sind damit nicht einverstanden, und deshalb kommt es nach der ersten Wiedersehensfreude sehr bald zu einem heftigen Streit. Zusätzlichen Zündstoff bieten die vielen Kleider, Decken und anderen Gegenstände, welche die Zurückkehrenden mit sich führen und nicht wie üblich mit allen teilen wollen.

Das Wortgefecht ist z.T. schwer nachvollziehbar, denn die Beteiligten erwähnen die Gründe für ihre Wut und Morddrohungen nicht explizit. Sie alle wissen ja, worum es geht, wissen um einen bereits geleisteten und einen noch geschuldeten Brautdienst und um die Namensverwandtschaft, die eine Heirat zwischen !Qui und Baau unmöglich macht. Eine Verständnishilfe bietet die Einleitung, welche anhand von Standbildern die Hauptpersonen vorstellt und den Sachverhalt erläutert.

En 1955, quelques membres d'un groupe !Kung travaillèrent dans une entreprise agricole et ne furent plus relâchés. Finalement, quelques-uns parvinrent à prendre la fuite. Baau, mariée à Tsumgao qui avait pu s'échapper, et !Qui, qui était également déjà marié, restèrent prisonniers avec quelques autres. Trois ans plus tard, tous furent libérés grâce à l'influence de la famille Marshall.

C'est ici que le film commence. Baau a eu entre temps un enfant de !Qui et tous deux voudraient se marier. Leurs pères ne sont pas d'accord avec cette union, de sorte qu'au plaisir des retrouvailles succède très rapidement une violente dispute. Celle-ci est alimentée par le fait que les nouveaux arrivés ont apporté de nombreux vêtements, couvertures et autres objets qu'ils refusent de partager avec tout le monde, comme cela est la coutume.

Il est assez difficile d'estimer la portée des propos échangés, les intéressés n'exprimant pas d'une façon explicite les raisons de leur colère et de leurs menaces de mort. Pourtant, ils savent tous de quoi il s'agit, ont connaissance des devoirs matrimoniaux déjà accomplis et de ceux qui restent à réaliser ainsi que du lien de parenté qui empêche un mariage entre !Qui et Baau.



L'introduction présente les personnages principaux au moyen d'images qui se réfèrent à leur condition et offre un commentaire fort utile à la compréhension du film.

MARSHALL Lorna

1976. «Sharing, Talking and Giving: Relief of Social Tensions», in: MARSHALL Lorna, *The !Kung of Nyae Nyae*, p. 287-312. Cambridge: Harvard University Press.

D.E.R. Study Guide.

Bitter Melons

John Marshall

1966/1973 (1955)

30'
333m

16 mm
C

O/E
L

SGLF 606

Production: D.E.R. **Photography and direction:** John Marshall. **Assistant director:** Jeffrey Jacobs. **Production assistants:** Timothy Asch, Eliot Tartin, A. William Chayes, Marilyn Wood, Philih Yampolsky. **Editor:** Frank Galvin. **Associate editor:** Carolyn Carr. **Musical director:** Nicholas England. **Sound recording:** Daniel Blitz. **Sound mix:** James Townsend. **Produced at:** Center for Documentary Anthropology. **Sponsoring:** Peabody Museum of Harvard University, Smithsonian Institution.

Ethnography: Lorna Marshall.

Ukxone, ein blinder Musiker, und seine Gruppe gehören zu den /Gwi-San und leben in der Kalahari-Wüste. In der Winterzeit, wenn das Wasser knapp wird, sind die /Gwi oft auf den Saft von Melonen und anderen Gewächsen oder auf die Pansenflüssigkeit erlegter Tiere angewiesen.

Diesem Thema hat Ukxone einige Lieder gewidmet. Sein Lieblingslied, *Bitter Melons*, entstand in der Zeit als /Oi/kwe, eine alte Frau, die mit Ukxone lebte, erstmals *Tsama*-Melonen pflanzte. Sie hatte dies von den Bakalahari, einem Bantuvolk, gelernt. Wilde Melonen würden bitter schmecken, behaupten diese Ackerbauern.

Andere Lieder handeln von persönlichen Erlebnissen Uqxones. Sie entstanden, z.B. als er sich im Busch verlaufen hatte und vergeblich nach seiner Gruppe rief oder als er nach langem Gehen schmerzende Beine hatte.

Uqxones Lieder gehören aber nicht nur inhaltlich eng zu seiner Person. Sie werden auch von niemandem ausser ihm gesungen. Es sei denn, er gebe sie persönlich weiter, so wie er selbst auch einige Lieder von einem Freund gelernt hat.

Die Tierlieder, welche die kleinen Jungen im Film singen und begleiten, sind jedoch nicht deren Eigenkompositionen wie bei Ukxone, sondern gehören wie die Tanzspiele, die ausschnittsweise zu sehen sind, zum Allgemeingut.

Von den Liedern und Tänzen ausgehend visualisiert der Film deren Inhalt oder Vorgeschichte und vermittelt dadurch einiges über den Alltag dieser Gruppe.

Ukxone, un musicien aveugle, et son groupe font partie des /Gwi-San et habitent le désert du Kalahari. Durant la période hivernale, les /Gwi sont contraints, à cause du manque d'eau, de consommer le jus de melons ou le liquide de panses d'animaux abattus.

Ukxone a dédié quelques chansons à ce thème. Sa chanson préférée, *Bitter Melons*, fut composée au temps où /Oi/kwe, une vieille femme qui habitait avec Ukxone, a planté pour la première fois des melons *tsama*. Elle l'avait appris des Bakalahari, un peuple bantou. Ces cultivateurs prétendaient que les melons possédaient un goût amer. D'autres chansons traitent d'aventures personnelles d'Ukxone. Elles furent



composées par exemple lorsqu'il se perdit dans la brousse et qu'il appela en vain son groupe ou lorsque ses pieds le firent souffrir après une longue marche.

Non seulement les chansons d'Ukxone se réfèrent à sa propre personne, mais il en détient également les «droits d'auteurs», à moins qu'il passe lui-même les chansons plus loin, de même qu'il a emprunté certaines chansons à un ami.

Les chansons d'animaux que les jeunes chantent et accompagnent dans le film ne sont pas de leur propre composition, comme dans le cas d'Ukxone, mais plutôt ce que l'on pourrait appeler des chansons populaires, et sont de ce fait à la portée de tout le monde. Ceci vaut également pour les jeux de danse dont le film donne des extraits.

En se basant sur les chansons et les danses, le film donne une image de leur contenu et de leurs antécédents et livre de la sorte divers éléments de la vie quotidienne de ce groupe.

MARSHALL Lorna

1976. «Music for Pleasure», in: MARSHALL Lorna. *The !Kung of Nyae Nyae*, p. 363-381. Cambridge: Harvard University Press.

D.E.R. Study Guide.

A Joking Relationship

John Marshall

1962

13'
145m

16mm
N-B

O/e
L

SGLF 612

Production: D.E.R.

Die dreizehnjährige N!ai und ihr Grossonkel /Ti!kay stehen in einer sogenannten *joking relationship* zueinander. Der Begriff wird in der Literatur unterschiedlich gebraucht. John Marshall verwendet den Begriff, um eine Beziehung der Vertrautheit zu charakterisieren, in der sensible Bereiche (Sexualität, Heiratsbeziehungen usw.) durch Witzeleien thematisiert werden können. Der Film zeigt an einem kurzen Beispiel, wie eine solche *joking relationship* im Alltag aussehen kann.

N!ai und /Ti!kay spielen und schäkern unter einem Baobab-Baum. Die beiden necken sich und /Ti!kay macht Anspielungen auf N!ai's Frauenrolle und seine Erwartungen an sie. Er möchte, dass N!ai für ihn sammeln geht. Nach einer Weile geht N!ai weg und lässt /Ti!kay im Schatten des Baumes zurück.

Das Sprechen über Essen und Hunger wird von den !Kung oft und gerne als Metapher für sexuelle Anspielungen benutzt. Inwiefern dies auch für das Gespräch zwischen N!ai und /Ti!kay zutrifft, wissen wohl nur die beiden selbst.

La jeune fille de treize ans N!ai et son grand-oncle /Ti!Kay ont entre eux une relation à plaisanterie. Ce terme est utilisé de diverses façons dans la littérature ethnologique. John Marshall l'utilise pour caractériser une relation de confiance qui se manifeste par des plaisanteries dans des domaines sensibles et intimes comme la vie sexuelle ou les relations conjugales. Le film montre à l'aide d'un bref exemple comment une telle relation se traduit dans la vie de tous les jours.

N!ai et /Ti!kay s'amuse et plaisantent sous un baobab. Tous deux se taquent et /Ti!kay fait allusion au rôle féminin de N!ai et à ce qu'il attend d'elle. Il voudrait que N!ai aille faire des cueillettes pour lui. Après un certain temps, N!ai s'en va et laisse /Ti!kay à l'ombre de l'arbre.

Les conversations ayant trait aux repas et à la faim permettent souvent aux !Kung de faire des allusions d'ordre sexuel. N!ai et /Ti!kay sont seuls à pouvoir juger si c'est également le cas de leur conversation.

D.E.R. Study Guide.

!Kung-San — Namibia
!Kung-San — Namibie



!Kung Bushmen Hunting Equipment

John Marshall

1966/1973

37'
420 m

16 mm
C

O/E
L

SGLF 622

Photography: John Marshall. **Sound recording:** Nicholas England, Daniel Blitz, Hans Ernst, Frank Hesse, Elizabeth Marshall Thomas, John Marshall. **Editor:** Frank Galvin. **Sponsored:** Peabody Museum of Harvard University, Smithsonian Institution, Transvaal Museum.

Ethnography and script: Lorna Marshall.

!Kung Bushmen Hunting Equipment ist eine Studie der materiellen Kultur und des Handwerks der !Kung.

Die Herstellung der Jagdausrüstung wird detailliert vom Sammeln der Rohmaterialien bis zur Fertigstellung von Pfeil, Bogen und Pfeilgift dargestellt. Dabei werden auch deren Verwendung erläutert und die Besitzverhältnisse erklärt.

Die Ausführungen zur Technologie werden durch Aufnahmen der im Transvaal Museum ausgestellten Gegenstände ergänzt.

Il s'agit du récit détaillé de la fabrication de l'équipement de chasse des !Kung, partant de l'acquisition des matières premières pour aboutir à la confection des flèches, de l'arc et du poison pour les flèches. Leur utilisation ainsi que les conditions de propriété sont expliquées à cette occasion.

La partie technique est complétée par des prises de vue d'objets exposés au Musée du Transvaal.

LEE Richard

1979: «Hunting». in: LEE Richard, *The !Kung San. Men, Women and Work in a foraging Society*, p. 205-249. Cambridge: Harvard University Press.

D.E.R. Study Guide.

!Kung-San — Namibia
!Kung-San — Namibie



N!ai: The Story of a !Kung Woman

John Marshall

1981 (1951-61/1978)

59'
651 m

16mm
C

O/E;e
L

SGLF 621

Producer: John Marshall, Sue Marshall-Cabezas. **Executive producer:** Michael Ambrosino. **Direction and editing:** Adrienne Miesmer, John Marshall. **Camera:** John Marshall, Ross McElwee, Mark Erder. **Camera assistant:** Stan Leven. **Sound:** Anne Fischel, Adrienne Miesmer, Stan Leven. **Sound assistant:** Patricia Draper. **Assistant editor:** Carol Towson. **Produced at:** Center for Documentary Anthropology. **Englisch voice of N!ai:** Letta Mbulu. **Co-production:** D.E.R. and Public Broadcasting Associates. **Consulting anthropologists and translators:** Marjorie Shostak, Patricia Draper, Megan Bieseke, Lorna Marshall. **Field anthropologist:** Patricia Draper.

Von 1951 bis 1961 hielt sich die Familie Marshall sechsmal für jeweils längere Zeit in der Kalahariwüste auf und lebte mit einer Gruppe von !Kung-San, zu der auch die kleine N!ai mit ihrer Familie gehörte. John Marshall begann, *visual notes* aufzunehmen. Daraus entstand später eine Reihe kürzerer Dokumentarfilme zu verschiedensten Themen. Nach langjährigem Einreiseverbot kehrte John Marshall 1978 nach Namibia zurück und drehte erneut.

N!ai's persönliche Geschichte wird als Teil der Geschichte der !Kung wiedergegeben. Die bald vierzigjährige Frau erinnert sich an ihre Kindheit, ihre frühere Lebensweise und berichtet von wichtigen Ereignissen und Abschnitten ihrer bisherigen Lebensgeschichte. Ihre Erzählungen werden ergänzt durch das reiche Filmmaterial John Marshalls aus jener Zeit.

Seit N!ai's Kindheit hat sich vieles verändert: 800 !Kung wurden 1970 in ein Reservat zusammengezogen, Land und Ressourcen wurden knapp und ein Leben auf der Basis von Jagen und Sammeln unmöglich. Niemand teile mehr, sagt N!ai, die ebenfalls im Reservat lebt, und um Fleisch werde gestritten, bevor es da sei. N!ai ist diesen internen Konflikten durch ihre privilegierte Position besonders ausgesetzt. Gleichzeitig sind die !Kung gezwungen, sich mit der neuen Schule, der westlichen Medizin und Religion, welche die neue Administration mit sich brachte, auseinanderzusetzen. TouristenInnen kommen, um Heiltänze zu sehen, FilmemacherInnen benötigen «edle Wilde» für ihre Streifen, und die südafrikanische Armee rekrutiert !Kung-Männer für den Kampf gegen die SWAPO.

Dieser Film ist ein einmaliges Dokument, da er eine Person über mehrere Jahrzehnte verfolgt hat.

De 1951 à 1961, la famille Marshall a séjourné à six reprises pendant des périodes plus ou moins longues dans le désert du Kalahari et vécu avec un groupe de !Kung-San dont faisaient partie la petite N!ai et sa famille. John Marshall a commencé à tourner des *visual notes*. Plus tard, il en fit une série de petits films documentaires sur



des sujets divers. Après une longue période où tout visa d'entrée lui fut refusé, John Marshall retourna en Namibie en 1978 et reprit le tournage.

L'histoire des !Kung est racontée à travers l'histoire personnelle de N!ai, le personnage principal du film. Cette femme de presque quarante ans se souvient de son enfance, de son ancienne façon de vivre, et raconte les événements et les périodes les plus importants de sa vie. A ses récits, John Marshall ajoute le riche matériel cinématographique de l'époque précédente. Depuis l'enfance de N!ai, beaucoup de choses ont changé: 800 !Kung étaient parqués dans une réserve en 1970. Ainsi les terres sont devenues étroites et les ressources rares. Une vie constituée par la chasse et la récolte n'est plus possible. «Plus personne ne partage», dit N!ai qui vit aussi dans la réserve, et elle raconte qu'on se dispute pour la viande avant même qu'elle ne soit là. A cause de sa position privilégiée, N!ai est spécialement exposée à ces conflits internes. En même temps, les !Kung sont confrontés à une nouvelle école, à la médecine et à la religion occidentales, qui ont été introduites par la nouvelle administration. De plus, des touristes arrivent pour voir des danses rituelles de guérisseurs, des cinéastes ont besoin de «nobles sauvages» pour leurs films et l'armée de l'Afrique du Sud vient recruter les hommes pour la lutte contre la SWAPO.

Ce film est un document de grande valeur dans la mesure où son auteur a suivi le personnage central durant plusieurs décennies.

BIESELE Megan (ed.)

1986. *The Past and Future of !Kung Ethnography: Critical Reflections and Symbolic Perspectives*. Hamburg: Buske. (Mit einer sehr ausführlichen Literaturliste und Aufsätzen zur Situation der !Kung in den 80er Jahren).

LEE Richard and Susan HURLICH

1982. «From Foragers to Fighters: South Africa's Militarisation of the Namibian San», in: LEACOCK Eleanor (ed.), *Politics and History in Band Societies*, p. 327-343. Cambridge: Harvard University Press.

SHOSTAK Marjorie

1982. *Nisa erzählt. Das Leben einer Nomadenfrau in Afrika*. Hamburg: Rowohlt.

Review:

GORDON Robert

1981. «N!ai, The Story of a !Kung Woman» AA (Washington) 83, p. 740-741.

D.E.R. Study Guide.

N/um Tchai: The ceremonial Dance of the !Kung Bushmen

John Marshall

1966/1973 (1957)

25'
270m

16mm
B/W

O/E
L

SGLF 608

Photography: John Marshall. **Sound recording:** Nicholas England. **Editing:** Frank Galvin. **Narration:** John Marshall. **Sponsored:** Peabody Museum of Harvard University, Smithsonian Institution.

Anthropologist: John Marshall.

N/um Tchai gibt einen Einblick in die Heiltänze der !Kung. Einleitend werden typische Tanzszenen und deren Bedeutung mit Hilfe von Aufnahmen aus der Anfangsphase des Tanzes am frühen Abend erklärt. Der unkommentierte Hauptteil setzt erst bei Tagesanbruch wieder ein, als der Tanz ein letztes Mal zu einem Höhepunkt kommt. Zwei Tänzer geraten nach intensiver Heiltätigkeit in eine noch tiefere Trance (sie «sterben») und müssen von anderen Beteiligten wieder «zurückgeholt» werden. Etwas später endet der Tanz, und die Gruppe löst sich auf.

Der Titel setzt sich aus zwei Begriffen zusammen, welche im Zusammenhang mit den Heiltänzen der !Kung wichtig sind. *N/um* umschreibt eine immaterielle Kraft, Energie oder Stärke und wird von den !Kung in sehr unterschiedlichen Zusammenhängen verwendet. Für den Heilvorgang von zentraler Bedeutung ist diejenige *n/um*, welche die *n/um k' ausi* (die BesitzerInnen der *n/um*) in ihrer Magengrube tragen und durch das Tanzen zum Kochen bringen. *Tchai* bedeutet soviel wie zusammenkommen, um zu tanzen und zu singen.

N/um Tchai donne un aperçu des danses de guérison des !Kung. L'introduction explique des scènes de danse typiques ainsi que leur signification à l'aide de prises de vues présentant la phase initiale de la danse, en début de soirée. La partie principale, dépourvue de commentaires, reprend l'action seulement le lendemain à l'aube, alors que la danse atteint une dernière fois son apogée. Après une intense activité curative, deux danseurs entrent dans une transe très profonde (ils «meurent») et doivent être «ramenés» par les autres participants. La danse prend fin un peu plus tard et le groupe se dissout.

Le titre renvoie à deux notions essentielles en rapport avec les danses des !Kung. *N/um* décrit une puissance immatérielle, énergie ou force qui est utilisée par les !Kung dans des situations très diverses. Pour le processus de guérison, le *n/um* que les *n/um k' ausi* (les possesseurs des *n/um*) détiennent dans le creux de leur estomac et qui subit une cuisson par la danse, revêt une importance centrale. *Tchai* est synonyme de rencontre effectuée dans le but de danser et de chanter.



BIESELE Megan (ed.)

1986. *The Past and Future of !Kung Ethnography: Critical Reflections and Symbolic Perspectives*. Hamburg: Buske.

KATZ Richard

1982. *Boiling Energy: Community Healing among the Kalahari Kung*. Cambridge: Harvard University Press.

Review:

LIVINGSTON Film Collective

1972. «N/um Tchai». AA (Washington) 74, p. 193-194.

D.E.R. Study Guide.

A Rite Of Passage

John Marshall

1966/73 (1952/53)

14'	16 mm	E	SGLF 611
157 m	C	L	

Production: D.E.R. **Photography and direction:** John Marshall. **Editing:** Joyce Chopra, Timothy Asch, Frank Galvin. **Production assistants:** Timothy Asch, Eliot Tarlin, Marilyn Wood. **Produced at:** Center for Documentary Anthropology. **Sponsoring:** Peabody Museum of Harvard University, Smithsonian Institution.

Der dreizehnjährige /Ti!kai hat zum ersten Mal in seinem Leben eine grosse Antilope mit einem Pfeil getroffen. Sein Vater und ein weiterer Mann der Gruppe helfen ihm, die Spuren zu verfolgen und zerlegen das inzwischen verendete Tier.

Die Bedeutung dieses Ereignisses wird anderntags mit einer kleinen Zeremonie unterstrichen, die «Markieren» genannt wird. /Ti!kai wird von seinem Vater an verschiedenen Körperstellen geritzt. Damit werden Art und Geschlecht des ersten erlegten Grosswildes ersichtlich gemacht und gleichzeitig wichtige Fähigkeiten des Jägers für die Zukunft gesichert: Kraft, Schnelligkeit, ein scharfer Blick, usw.

/Ti!kai hat bewiesen, dass er zur Fleischversorgung beitragen kann und ist von nun an ein akzeptabler Schwiegersohn: der Brautdienst kann beginnen. Er gilt jetzt als vollwertiges Mitglied der Gruppe.

/Ti!kai, âgé de treize ans, a pour la première fois de sa vie touché d'une flèche une grande antilope. Son père et un autre homme du groupe l'aident à en retrouver les traces et à dépecer la bête morte entre temps.

Le lendemain, une petite cérémonie appelée «marquage» souligne l'importance de cet événement. /Ti!kai est scarifié par son père à divers endroits de son corps. Ces scarifications désignent ainsi l'espèce et le sexe du premier grand gibier abattu. La cérémonie assure par la même occasion l'acquisition des qualités nécessaires au futur chasseur: force, rapidité, acuité du regard etc.

/Ti!kai a prouvé qu'il pouvait contribuer à l'approvisionnement en viande; il est considéré dès ce moment comme beau-fils valable et la recherche d'une fiancée peut débuter. /Ti!kai est maintenant un membre à part entière du groupe.

D.E.R. Study Guide.

!Kung-San — Namibia
!Kung-San — Namibie



The Wasp Nest

John Marshall

1966/1973(1957-58)

20'
220 m

16 mm
C

O/E
L

SGLF 613

Photography and direction: John Marshall. **Editor:** Frank Galvin. **Production assistants:** Timothy Asch, Marilyn Wood. **Produced at:** Center for Documentary Anthropology. **Sponsoring:** Peabody Museum of Harvard University and Smithsonian Institution.

Eine kleine Gruppe von !Kung Frauen und Kindern sammelt frische *oley*-Beeren, gräbt nach *sha*-Wurzeln und räuchert unter Händeklatschen und Tanzbegleitung ein Wespennest aus. !Nai wird von ihrer Mutter gebeten, ihren kleinen Bruder Debe ins Dorf zurückzubringen. !Nai weigert sich und verlässt die Gruppe.

Das Sammeln ist vor allem eine Frauentätigkeit und deckt den weitaus grössten Teil des täglichen Nahrungsbedarfs. Mit Ausnahme einer Freundin aus einer anderen Gruppe sind alle beteiligten Frauen und Kinder nahe Verwandte. Die von ihnen gesammelten Nahrungsmittel sind hauptsächlich für unmittelbare Familienangehörige bestimmt. Der Film stellt jedoch nicht die Sammeltechniken und das Wissen der Frauen um gute Plätze ins Zentrum, sondern den sozialen Aspekt dieser Tätigkeit als Gegensatz zu den detaillierten Darstellungen der Jagdtechniken der Männer in den Filmen *!Kung Bushmen Hunting Equipment* und *A Rite Of Passage* (vgl. S. 40 und 49).

Anhand von Standbildern werden zuerst die Personen kurz vorgestellt und die Handlung kommentiert. Anschliessend ist der Ablauf im Originalton zu sehen.

Un petit groupe de femmes et d'enfants !Kung cueille des baies fraîches d' *oley*, creuse la terre à la recherche de racines de *sha* et enfume un nid de guêpes en claquant des mains et en dansant. !Nai est priée par sa mère de ramener son petit frère au village. Elle refuse et s'en va.

A l'exception d'une amie faisant partie d'un autre groupe, toutes les femmes et enfants présents sont de proches parents. Les denrées alimentaires qu'ils amassent sont destinées en premier lieu à leur parenté immédiate. La cueillette est avant tout une tâche des femmes et couvre la plus grande partie des besoins alimentaires quotidiens. A l'inverse de la présentation détaillée des techniques de chasse des hommes (cf. p. 40 et 46, *!Kung Bushmen Hunting Equipment*, et *A Rite of Passage*), le film ne fait pas ressortir les techniques de la cueillette et le savoir des femmes mais plutôt les aspects sociaux de cette activité.

La première partie comprend une brève présentation des personnes sous forme de portraits ainsi qu'un commentaire de l'action. Dans la deuxième partie, on assiste au déroulement de l'action avec le son original.

!Kung-San — Namibia
!Kung-San — Namibie



LEE Richard

1984. «Gathering and Carrying», in: LEE Richard. *The Dobe !Kung*. New York: CBS College Publishing.

D.E.R. Study Guide.

Les Nomades du Soleil

Henry Brandt

1954 (1953) - restauré: 1987

44'
490 m

16 mm
C

O/F
1

SGLF 650

Production: Musée d'ethnographie de Neuchâtel. **Documentaire de:** Henry Brandt (caméra et son). **Restauration:** avec l'aide de la Cinémathèque suisse.

Henry Brandt wurde 1953 vom Musée d'ethnographie de Neuchâtel beauftragt, ein audiovisuelles Dokument über die damals wenig bekannten Peul-Nomaden in der Sahelzone Nigers zu erstellen. Während eines sechsmonatigen Aufenthalts gelang es ihm, die allerersten Aufnahmen der Peul-Wodaabe zu machen. Aus diesem Material entstand sein erster Film, *Les Nomades du Soleil*. Da von der ursprünglichen Fassung nur eine schlecht erhaltene Kopie vorhanden war, wurde der Film 1987 restauriert.

Brandt bricht mit Begleitern auf, die Peul zu suchen. Nach einigen Tagen stösst er auf die ersten Familien dieser nomadisierenden Viehzüchtergesellschaft.

Das Leben der Wodaabe ist in der Trockenzeit mit vielen Schwierigkeiten verbunden. Mit dem Beginn der Regenzeit bricht aber eine Periode des Überflusses an. Die einzelnen Wodaabe-Familien ziehen nach Norden und versammeln sich dort, um die Geburten und Hochzeiten zu feiern, die in der Trockenzeit stattfanden. Den Höhepunkt bildet ein Schönheitswettbewerb, bei dem die Männer einer Lineage um die Gunst der Frauen einer andern Lineage werben. Die Frauen wählen sich bei diesem Fest einen Partner aus.

Der Autor näherte sich dieser Ethnie mit viel Respekt. Die aussergewöhnlichen Bilder und der Kommentar, obwohl leicht romantisierend, geben viele ethnographische Hinweise. Ein weiterer wertvoller Bestandteil des Films sind die Originaltonaufnahmen der Wodaabe-Gesänge.

En 1953, Henry Brandt a été chargé par le Musée d'ethnographie de Neuchâtel de réaliser un document audio-visuel sur les nomades Peul dans la zone du Sahel au Niger, encore peu connus à cette date. Au cours d'un séjour de six mois, il parvint à faire les toutes premières prises photographiques des Peul-Wodaabe. Ce matériel servit à la création de son premier film, *Les Nomades du Soleil*. Comme seule une mauvaise copie subsistait de cette première épreuve, le film fut restauré en 1987.

Brandt et ses compagnons se mettent en route à la recherche des Peul. Après quelques jours, le réalisateur est confronté aux premières familles de ce peuple nomade. La vie des Wodaabe est très difficile durant la période de sécheresse. Cependant, avec le début de la période des pluies s'établit une situation de surabondance. Les familles se rendent vers le nord et s'y réunissent pour célébrer les naissances et les mariages qui ont eu lieu durant la période de sécheresse. L'événement prédominant consiste en un concours de beauté au cours duquel les hommes d'un lignage s'appliquent à obtenir les faveurs des femmes d'un autre lignage. A l'occasion de cette fête, les femmes font le choix d'un partenaire.

Peul (Bororo/Wodaabe) — Niger
Peul (Bororo/Wodaabe) — Niger



L'auteur approche cette ethnie avec beaucoup de respect. Les images sont d'une qualité extraordinaire et le commentaire, quoique d'un caractère légèrement romantique, apporte beaucoup de données ethnographiques. L'enregistrement des chants wodaabe constitue un autre élément de valeur du film.

ATELIERS D'ETHNOMUSICOLOGIE - MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE

1989. «Niger: Nomades du Soleil». *6ème Festival du Film des Musiques du Monde: Afrique (du 4 au 13 octobre 1989)*, Genève.

SCHLAPPNER Martin und Martin SCHAUB

1987. *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896-1987): Eine kritische Wertung*, S. 84-85. Basel: Schweizerisches Filmzentrum.

Les Temps du Pouvoir

Eliane de Latour

1985

54'

U-Matic
C

O/F;f

SGLF 647

Image: Eliane de Latour. **Son:** Jean-Pierre Kaba. **Montage:** Catherine Poitevin. **Co-production de:** AA Ton Image, CNRS Audiovisuel.

Anthropologue: Eliane de Latour.

Samna, der aus einer kriegesischen Herrscherdynastie stammt, kehrte nach langer Zeit, während der er unter anderem 15 Jahre Militärdienst in der französischen Armee leistete, in sein Dorf zurück. Er wurde zum Nachfolger seines Bruders gewählt und dadurch Herrscher über Tibiri, ein Gebiet, in dem 60'000 Menschen leben.

In seiner Rolle als Prinz erscheint er unantastbar und allmächtig. Er hat eine Vielzahl von Frauen und Kindern, kontrolliert die Ernten seines Territoriums und regelt Streitigkeiten. Doch seine Abhängigkeit vom Staat, der ihn praktisch zu seinem Diener gemacht hat, ist gross. Samna ist hin- und hergerissen zwischen Tradition und Moderne, zwischen den Ansprüchen der «Ältesten» und des islamischen Staates. Als gläubiger Muslim sollte er z.B. die animistischen Praktiken, die noch stark verbreitet sind, verurteilen. Will er sich als Herrscher den Respekt seiner Untertanen erhalten, muss er auch die Meinung des Priesters von Wind und Regen beachten. Höchste Instanz bleibt zuletzt immer die Regierung; auf die wichtigsten Dinge hat Samna keinen Einfluss mehr.

Nach und nach werden die Probleme, mit denen er sich auseinandersetzen muss, manifest. Er hat keine leichte Aufgabe zu erfüllen, und die Zukunft ist ungewiss. Doch, noch lässt er sich an seinem Hof von seinen Untergebenen besingen und lobpreisen.

Samna, descendant d'une dynastie de souverains guerriers, retourne dans son village après une période de 15 ans au cours de laquelle il a entre autres accompli du service militaire dans l'armée française. Il a été nommé successeur de son frère et de ce fait souverain de Tibiri, un territoire peuplé de 60'000 habitants.

Il est intangible et omnipotent dans son rôle de prince. Il a une multitude de femmes et d'enfants, il contrôle les récoltes de son territoire et règle les litiges. Cependant, sa dépendance de l'Etat, qui en a fait pratiquement son serviteur, est grande. Samna est tiraillé entre la tradition et le modernisme, entre les exigences des «anciens» et l'Etat islamique. En qualité de musulman pratiquant, il devrait par exemple condamner les pratiques animistes qui sont encore très répandues. Si comme souverain il désire garder le respect de ses subordonnés, il doit tenir compte de l'avis du prêtre en ce qui concerne le vent et la pluie. Le gouvernement demeure finalement toujours l'instance suprême. Samna n'a plus d'influence sur les objets de première importance.



Les problèmes auxquels il est confronté deviennent de plus en plus manifestes. Il n'a pas la tâche facile et l'avenir est incertain. Il continue cependant d'accepter dans sa cour les chants et les louanges de ses subordonnés.

!Ko-Buschmänner - Sammeln, Zubereiten und Verzehren von «Veld-Kost» durch Frauen

D. Heunemann — H. J. Heinz

1975

16'	16 mm	O	SGLF 542
171 m	C	L	

D. Heunemann (Arbeitsgruppe für Humanethologie am Max-Planck-Institut für Verhaltenspsychologie, Percha b. Starnberg), Dr. H.-J. Heinz (University of Botswana, Lesotho and Swaziland). *Encyclopaedia Cinematographica* Editor: G. Wolf. Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1974.

«Frauen mit Grabstock und Lederumhang schwärmen zur Nahrungssuche aus. Auf dem Weg finden sie essbare Wurzeln, Knollen und Melonen. Während einer Ruhepause rauchen sie und trinken den Inhalt von Melonen. Eine Schlange wird längs des Weges getötet. Mit schwer beladenen Umhängetaschen kehren sie heim. Eine Frau röstet eine Wurzel und mehrere Melonen im heissen Sand und der Asche ihres Feuers. Der Inhalt einer der weichgekochten Melonen wird im Mörser zerstampft und aufgegessen» (Heunemann und Heinz 1975: 11f).

«Des femmes équipées de bâtons à fouir et de capes en cuir partent à la recherche d'aliments. Sur le chemin, elles déterrent des racines et des tubercules comestibles et cueillent des melons. Ensuite, elles se reposent, fument et boivent le contenu des melons. Un serpent est abattu sur le chemin. Finalement, elles rentrent à la maison, les capes et les sacs bien remplis. Une femme fait rôtir un tubercule et plusieurs melons dans la cendre et le sable chauds de son foyer. Après cuisson, elle pile la pulpe d'un melon dans le mortier et la consomme» (Heunemann et Heinz 1975: 12).

HEUNEMANN D. und H. J. HEINZ

1975. «!Ko-Buschmänner (Südafrika, Kalahari) - Sammeln, Zubereiten und Verzehren von "Veld-Kost" durch Frauen». *Encyclopaedia Cinematographica*, (Göttingen) E 2119.

!Ko-Bushmänner — Südafrika/Kalahari
!Ko-bochimans — Afrique du Sud/Kalahari



!Ko-Bushmänner: Spiel «Oryx-Antilope», mit einer Auseinandersetzung zwischen zwei Spielgruppen

D. Heunemann — H. J. Heinz

1975

11'	16 mm	O	SGLF 542
123m	C	L	

D. Heunemann (Arbeitsgruppe für Humanethologie am Max-Planck-Institut für Verhaltenspsychologie, Percha b. Starnberg), Dr. H.-J. Heinz (University of Botswana, Lesotho and Swaziland). **Encyclopaedia Cinematographica** Editor: G. Wolf. Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1974.

«Einige Männer haben sich im Kreis aufgestellt und spielen das "Oryx-Antilopen-Spiel" mit einem von ihnen als "Oryx-Antilope" in der Mitte. Er macht Angriffe und Scheinangriffe gegen seine Verfolger. Die "Jäger" versuchen, seinen Angriffen durch Gegenbewegungen zu entgehen, aber auch ihn zu treffen. Der gesamte Vorgang spielt sich im strikten Rhythmus ab, den die Spieler durch Fussstampfen und lautes Exhalieren erzeugen. Als einer der "Jäger" einem andern durch den Weg springt, der gerade von der "Oryx-Antilope" angegriffen wird, bricht das Spiel auseinander, und es setzt eine längere Auseinandersetzung ein. Danach wird es erneut aufgenommen und entwickelt sich nun geordneter und schöner als zuvor» (Heunemann und Heinz 1975: 12).

«Plusieurs hommes, plus ou moins disposés en cercle, jouent au jeu du *gemsbok*. L'homme au centre du cercle est le *gemsbok*. Il attaque et simule des attaques contre ses poursuivants. Les "chasseurs" cherchent à anticiper et à éviter ses attaques par les mouvements contraires corrects et à le frapper. Le jeu est exécuté en strict accord avec le rythme marqué par le piétinement et une forte expiration des participants. Lorsqu'un des "chasseurs" est sur le chemin d'un autre au moment où celui-ci est attaqué par le *gemsbok*, le jeu s'arrête et il s'ensuit une discussion assez longue. Ensuite le jeu reprend et est exécuté d'une manière plus coordonnée et plus belle sur le plan esthétique» (Heunemann et Heinz 1975: 12).

HEUNEMANN D. und H. J. HEINZ

1975. «!Ko-Buschmänner (Südafrika, Kalahari): Spiel "Oryx-Antilope", mit einer Auseinandersetzung zwischen zwei Spielgruppen». *Encyclopaedia Cinematographica*, (Göttingen) E 2107.

!Ko-Bushmänner — Südafrika/Kalahari
!Ko-bochimans — Afrique du Sud/Kalahari



!Ko-Buschmänner (Südafrika, Kalahari): Tauschhandel an einer Wasserstelle

D. Heuneman — H. J. Heinz

1975 (1970)

6.5'	16 mm	-	SGLF 541
71 m	C	-	

D. Heunemann (Arbeitsgruppe für Humanethologie am Max-Planck-Institut für Verhaltenspsychologie, Percha, Oberbayern), Dr. H.-J. Heinz (Medical School Witwatersand University Johannesburg). **Encyclopaedia Cinematographica** Editor: G. Wolf. Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1975.

«Einige Buschmänner und eine Frau betreten das umzäunte Grundstück des Hauses eines afrikanischen Beamten an einer abseits gelegenen Pumpstation. Sie tragen ihre Handelsware auf den Schultern und nehmen dafür Tabak, Eisendraht für Pfeil- und Speerspitzen sowie eine Feile. Nach Abschluss des Tauschhandels trinken sie gemeinsam Wasser, nehmen ihre Sachen wieder auf und marschieren heim» (Heunemann und Heinz 1975: 10).

Die Bilder wirken gestellt, und der Sinn des Films wird nur durch die Begleitpublikation des IWF verständlich.

«Plusieurs hommes et une femme bochimane pénètrent dans le terrain clôturé entourant la maison d'un fonctionnaire africain à une station de pompage éloignée. Ils portent sur les épaules leurs marchandises qu'ils échangent ensuite contre du tabac, des fils de fer pour faire des pointes de flèche et de lance, et une lime. L'échange terminé, ils boivent de l'eau, se lèvent et repartent en brousse» (Heunemann et Heinz 1975: 11).

Les images donnent l'impression qu'il s'agit d'une scène reconstruite. Comme le film n'est pas accompagné d'explications, il est recommandé de consulter la publication explicative de l'Institut pour le film scientifique, Göttingen (voir bibliographie).

HEUNEMANN D. und H. J. HEINZ

1975. «!Ko-Buschmänner (Südafrika, Kalahari): Tauschhandel an einer Wasserstation». *Encyclopaedia Cinematographica*, (Göttingen) E 1852.

!Ko-Bushmänner — Südafrika/Kalahari
!Ko-bochimans — Afrique du Sud/Kalahari



The South-East Nuba

Chris Curling

1982

55'
590 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 636

Director: Chris Curling. **Narrator:** Julian Pettifer. **Production team:** Howard Reid, Hussein Shariffe. **Photography:** Roger Deakins. **Graphic designer:** Maggie Perry. **Sound:** Bruce White. **Dubbing mixer:** Ken Haines. **Film editor:** Ian Pitch. **Series Producer:** Melissa Llewelyn-Davies, Chris Curling. **Production:** BBC (Worlds Apart Series).

Anthropologist: James Faris.

Vier Jahre vor dem BBC-Team besuchte die ehemalige Nazipropagandistin Leni Riefenstahl die Nuba im Sudan. Fasziniert von deren Körperverzierungen und den Männerwettkämpfen, veröffentlichte sie kurze Zeit danach in Europa einen Fotoalbumband, in dem sie die Nuba als schöne, nackte Wilde porträtiert.

Der Film versucht diesem Bild entgegenzuwirken, indem er die Bemalungen und die z.T. blutigen Wettkämpfe der jungen Männer sowie die Tätowierungen der Frauen in einen kulturellen Kontext stellt. Sie sind Ausdruck des Ranges und der Stellung eines Individuums in dieser Gesellschaft, die nach Alter und Geschlecht strukturiert ist.

Der Besuch Leni Riefenstahls hatte für die Nuba weitreichende Konsequenzen: Auf der Suche nach schönen, nackten Körpern strömen seither zahlreiche TouristInnen in die Region. Die gleiche Nacktheit, die die TouristInnen anzieht, ist der islamischen Regierung ein Dorn im Auge. Durch Verteilen von Kleidern und mit einer Bekehrungskampagne bemüht sie sich, die Nuba gemäss ihren Vorstellungen zu zivilisieren.

Die z.T. sehr ästhetischen Aufnahmen wecken den Eindruck, dass auch das BBC-Filmteam der Faszination der «Nuba-Körper-Kultur» erlegen ist, wodurch der ethnographische Gehalt in den Hintergrund rückt.

La propagandiste nazie Leni Riefenstahl se rendit chez les Nuba au Soudan quatre ans avant l'équipe de télévision de la BBC. Fascinée par l'ornementation des corps humains et les combats entre hommes, elle publia peu de temps après, en Europe, un album photographique dans lequel elle présente les Nuba comme des sauvages nus et beaux.

Le film essaye de corriger cette image, en ce sens qu'il place dans un contexte culturel les ornements picturaux et les combats parfois sanglants des jeunes hommes, ainsi que le tatouage des femmes. Ceux-ci sont l'expression du rang et de la situation d'un individu dans la société, qui est structurée selon l'âge et le sexe.

La visite de Leni Riefenstahl a eu de profondes conséquences pour les Nuba: de nombreux touristes affluèrent dans la région à la recherche des beaux corps nus. La même nudité qui attire les touristes est un élément problématique pour le gouvernement



islamique. Il s'efforce, en distribuant des vêtements et au moyen d'une campagne de persuasion, de civiliser les Nuba selon ses propres conceptions.

Les prises de vue parfois très esthétisantes de l'équipe de télévision de la BBC donnent l'impression que celle-ci a également été fascinée par la culture corporelle des Nuba, ce qui met au second plan le contenu ethnographique du film.

FARIS James

1972. *Nuba Personal Art*. London: Duckworth.

Review:

MACK Deborah

1986. «The South-East Nuba». *AA* (Washington) 88, p. 528-529.

Box of Treasures

Chuck Olin — U'mista Cultural Society

1983

28'
350 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 649

Camera: Chuck Olin, Tony Westman. **Sound:** John Mason, David Rosen. **Research/location manager:** Judy Hoffman. **Production:** Kate Bernhardt, Tia Doyle. **Editor:** Jill Singer. **Additional editing:** John Mason. **Narrator:** Robert Joseph. **Production and direction:** Chuck Olin Associates, Inc. Chicago. **Grants from:** The Cultural and Educational Centres Programmes, Indian and Northern Affairs Canada, the Museum Assistance Programmes of the National Museums of Canada. **Produced for:** the U'mista Cultural Society, dedicated to the memory of Yata'wa Nagedzi, Thomas Harris Hunt (1906-1983).

Die Kwakiutl von der Albert Bay in British Columbia haben nach langer Zeit alte Masken und *Potlatch*-Objekte, die im National Museum of Man in Ottawa aufbewahrt worden waren, zurückerhalten. Diese waren 1921 wegen der Durchführung eines verbotenen *Potlatches*, dem letzten grossen Ereignis dieser Art, von der Regierung konfisziert worden. Als Bedingung für die Rückerstattung der wertvollen Gegenstände mussten die Kwakiutl zuerst ein Museum als Aufbewahrungsort bauen. Die Einweihung anfangs der 80er Jahre wurde zu einem grossen Fest, das heftige Emotionen bei jung und alt hervorrief. Das Museum entwickelte sich rasch zum Kulturzentrum und zur Begegnungsstätte. Kinder werden in Sprache und Mythologie unterrichtet. Tanzgruppen, die alte Tänze aufführen, treffen sich hier. Ältere Menschen sprechen ihre Erinnerungen auf Tonband, damit die mündliche Tradition nicht ganz verlorengeht.

Interviews mit der Kuratorin des Zentrums und verschiedenen anderen Personen, vor allem älteren Indianerinnen, die selber noch am *Potlatch* teilgenommen haben, bezeugen, wie wichtig es für eine totgesagte Minderheit ist, die eigene Sprache und Kultur am Leben zu erhalten.

Les Kwakiutl de la Baie d'Albert, en Colombie britannique, vont récupérer après bien des années de vieux masques et des objets potlach, dont le National Museum of Man d'Ottawa avait la garde. Ceux-ci faisaient partie de leur patrimoine et furent confisqués en 1921 à la suite de l'organisation d'un grand potlach, officiellement interdit depuis des années par le gouvernement.

La restitution est cependant liée à la condition que les Kwakiutl construisent un musée permettant d'abriter ces objets. L'inauguration, au début de l'année 80, donne lieu à une fête qui suscite une profonde émotion parmi les jeunes et les vieux. Le musée devient en peu de temps un centre culturel et un lieu de rencontre. On y dispense des cours de langue et de mythologie, des groupes de danseurs kwakiutl s'y rencontrent, la langue et les traditions orales sont enregistrées sur bande.

Kwakiutl — Kanada
Kwakiutl — Canada



Les interviews avec la responsable du centre ainsi qu'avec diverses Indiennes qui ont encore participé au potlach prouvent qu'il est important pour une minorité déclarée éteinte de maintenir en vie sa langue et sa culture.

Xingu Terra

Maureen Bissiliat

80'
796 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 624

Director: Maureen Bissiliat. **Text:** Orlando Villas-Bôas. **Photography:** Lucio Kadato. **Sound recordist:** Sidnei Paiua Lopes. **Film editor:** Roberto Gervitz. **Assistant film editor:** Mauro Tobaruela. **Script and narration:** Maureen Bissiliat. **Sound editing:** Hugo Gama. **English version:** Ronald Turnball. **Text:** extracted from *Xingu Tribal Territory*, Williams Collins, London. **Executive producer:** Maria Catarina Rocha. **Production:** Taba Filmes. We should like to thank to Orlando and Claudio Villas-Bôas. This film is some small return for their life-work in defense of «this other humanity».

Anthropologist: Thomas Gregor.

Porträtiert wird das Leben einer Gruppe von Arauk-IndianerInnen, die im Dorf Mehinaku im *Xingu Indigenous Park* im Mato Grosso Gebiet leben.

Bilder von der Nahrungsherstellung, der Jagd, den Verrichtungen des alltäglichen Lebens, den Vorbereitungen zu Ritualen (Jungen- und Mädchenpubertätsrituale) und dem grossen *Yamuricumã'*-Festzyklus, zu dem auch andere Gruppen eingeladen werden, wechseln ab mit wunderschönen Naturaufnahmen. Der Kommentar gibt Auskunft über die religiösen Vorstellungen der IndianerInnen, die Beziehung zwischen Mann und Frau, Kindererziehung und andere ethnographische Fakten.

Die sehr ästhetischen Naturaufnahmen und vor allem die immer wieder badenden nackten Menschen lassen das Gefühl aufkommen, dass ein paradiesischer Zustand wiedergegeben werden sollte. Konflikte oder Probleme scheinen inexistent zu sein.

Le film présente un portrait d'un groupe d'Indiens qui habitent le village de Mehinaku dans le parc indigène de Xingu de la région du Mato Grosso.

Des images montrant la préparation de denrées alimentaires, la chasse et certaines besognes quotidiennes alternent avec des vues de la nature, scènes de bain, préparation à des rites (rites de puberté des jeunes garçons et des jeunes filles) et présentent la grande cérémonie du cycle *yamuricumã'*, à laquelle sont également conviés d'autres groupes. Le commentaire donne des informations sur les conceptions religieuses des Indiens, les relations entre hommes et femmes, l'éducation des enfants et d'autres faits ethnographiques.

Des prises de vue montrant l'environnement de façon romantique et la présentation fréquente d'êtres humains nus font supposer que l'intention est de transmettre une situation paradisiaque. Les conflits et problèmes semblent inexistants, ce qui contraste fortement avec les informations actuelles concernant la situation des Indiens du Brésil.

Arauk — Brasilien
Araucan — Brésil



GREGOR Thomas

1977. *Mehinaku: The Drama of Daily Life in a Brazilian Village*. Chicago:
University of Chicago.

Naua Huni

Barbara Keifenheim — Patrick Deshayes

1986

52'

U-Matic
C

O/D;d

SGLF 645

Kamera: Patrick Deshayes. **Ton:** Barbara Keifenheim. **Schnitt:** Julian Sanchez. **Regie:** Barbara Keifenheim, Patrick Deshayes. **Buch:** Barbara Keifenheim. **Toneffekte:** Claude Marechel, Pierre Richard. **Tonmischung:** Antoine Bonfanti, TELECIPRO. **Fernsehsprecher:** Michael Struwe. **Filmauszüge aus:** *Matte Wetter* (Ruhrfilmzentrale), *Roheisenerzeugung* (FWU Nr. 320556). **Förderung:** Filmförderung des Landes Nordrhein-Westfalen. **Mithilfe:** Bildstelle Bottrop, Christoph Hübner, Familie Keert Geissner, Familie Theo Merman, Filmbüro Nordrhein-Westfalen, Fluggesellschaft AVIANCA, Gabriele Voss, Ruhrfilmzentrum, Schlachthof Gelsenkirchen, Universität Paris, Beratungsstelle für Stahlverwendung (Düsseldorf). **Produktion:** Barbara Keifenheim, Sidiani Films. **AnthropologInnen:** Barbara Keifenheim, Patrick Deshayes.

Die Huni-Kuin IndianerInnen hatten schon in den fünfziger Jahren Erfahrungen mit Fotografie und Film gemacht, als der Deutsche Harald Schultz einen kurzen Film über sie drehte. Kurz darauf brach eine Masernepidemie aus, die sie fast ausrottete. Sie gaben Schultz und seiner Foto- und Filmarbeit die Schuld daran.

Als Barbara Keifenheim und Patrick Deshayes diese Geschichte hörten, behielten sie ihre Kameras zunächst im Gepäck eingeschlossen. Nach einer längeren Phase des gegenseitigen Kennenlernens drehten sie doch einen Film über die Huni-Kuin und zeigten ihnen diesen zusammen mit einem weiteren über Paris. Die Huni-Kuin waren fasziniert und baten sie, mehr Bilder aus Europa mitzubringen.

Die Reaktionen der Huni-Kuin auf die Filmbilder waren sehr stark und wurden zum Hauptthema des neuen Filmprojektes: *Naua Huni*. Sie assoziierten die neuen Aufnahmen der Eisenherstellung aus dem Ruhrgebiet mit ihren halluzinogenen Visionen. Durch filmtechnische Verfremdungseffekte (Prismen) versuchen die FilmemacherInnen diese visuell umzusetzen.

Die Verbindung der beiden Hauptthemen des Filmes, der Assoziation mit den Drogenvisionen und dem Bild des Weissen spiegelt sich im Titel wieder: *Naua Huni* wird sowohl als Bezeichnung für Drogenvisionen als auch für Weisse benutzt.

Der Film zeigt nicht nur die Reaktionen der IndianerInnen auf das Medium, sondern auch auf die Welt der Weissen.

Naua Huni versetzt die europäischen ZuschauerInnen in die Situation, ihre eigene Welt kommentiert und kritisiert zu sehen, eine Umkehrung des sonstigen Zustandes. So wird der Film zum «Ort des fremden Blickes».

Les Indiens Huni-Kuin ont fait l'expérience de la photographie et du film dans les années cinquante, lorsque l'allemand Harald Schultz tourna un court métrage dont ils furent l'objet. Peu de temps après, une épidémie de rougeole se déclencha, qui



décima presque toute la population. Ils rejetèrent la faute sur l'activité photographique et cinématographique de Schultz. Connaissant cette histoire, Barbara Keifenheim et Patrick Deshayes laissèrent d'abord leurs caméras dans leurs bagages lorsqu'ils se rendirent chez les Huni-Kuin. Après une longue phase au cours de laquelle ils purent faire la connaissance de leurs hôtes, les deux visiteurs tournèrent finalement un film sur eux et leur présentèrent en même temps un film sur Paris. Les Huni-Kuin se montrèrent fascinés et les prièrent d'apporter encore d'avantage de films d'Europe.

Leurs réactions à l'égard des images de la production du fer en Allemagne furent très vives et constituèrent le sujet principal du nouveau projet cinématographique: *Naua Huni*. Les Huni-Kuin associèrent aussitôt les prises de vue avec leurs visions hallucinatoires. A l'aide de techniques cinématographiques permettant de réaliser des effets de dépaysement (prismes), les cinéastes firent l'essai de les rendre visibles.

Le film présente non seulement les réactions des Indiens à l'égard du médium, mais aussi à l'égard des Blancs. La relation entre les deux sujets principaux du film, l'association des visions dues aux drogues et l'image du Blanc, se reflète dans le titre du film: *Naua Huni* est utilisé aussi bien pour désigner les visions dues aux drogues que les Blancs.

Huni-Kuin place les spectateurs européens dans une situation inhabituelle dans la mesure où ils assistent à un commentaire et à une critique de leur propre monde. Grâce à ce renversement, le film devient «le lieu du regard étranger».

DESHAYES Patrick

1987. «Wo ist der Fortschritt für den ethnographischen Film?», in: HUSMANN Rolf, *Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in der Ethnologie*, S. 91-95. Emsdetten: Andreas Gehling Verlag.

KEIFENHEIM Barbara

1987. «Wenn Bilder auf die Reise gehen», in: HUSMANN Rolf (Hg.), *Mit der Kamera in fremden Kulturen. Aspekte des Films in der Ethnologie*, S. 69-89. Emsdetten: Andreas Gehling Verlag.

The Panare

Chris Curling

1982

55'
590 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 635

Director: Chris Curling. **Narrator:** William Boyde. **Research:** Howard Reid. **Photography:** Maurice Fisher. **Sound:** Roger Long. **Dubbing Mixer:** Alan Dykes. **Film editor:** Ian Pitch. **Series producer:** Melissa Llewelyn-Davies, Chris Curling. **Production:** BBC (Worlds Apart Series). **Anthropologist:** Paul Henley.

Der Film gibt einerseits Einblicke in die traditionelle Lebensweise der Panare, welche noch heute grösstenteils von der Jagd und vom Fischfang leben, andererseits weist er auf Entwicklungen hin, die diese Lebensweise in zunehmendem Masse gefährden.

In einem ersten Teil begleitet das Filmteam eine Gruppe von Panare auf einer mehrtägigen Jagdexkursion. Ausgehend von Szenen der Wanderung, des Lagerlebens sowie der Krokodil- und Affenjagd, werden verschiedene Aspekte der Technologie, des Wert- und Sozialsystems sowie der Religion dieser Gesellschaft erläutert.

Die traditionelle Lebensweise der Panare wird in letzter Zeit durch das Vordringen der viehzuchttreibenden Kreolen bedroht. Welche Probleme dadurch entstehen können wird anhand eines Konfliktes um eine tote Kuh gezeigt.

Der Film besticht durch seine unaufdringliche Kameraführung, die mit der zurückhaltenden Art der Panare im Einklang steht.

Le film donne un aperçu du mode de vie traditionnel des Panare, qui vivent encore en grande partie de la chasse et de la pêche. Il rend également attentif à des transformations qui mettent de plus en plus en danger cette façon de vivre.

Dans la première partie, l'équipe de cinéastes accompagne un groupe de Panare qui entreprend une expédition de chasse de plusieurs jours. Divers aspects de la technologie, du système de valeur, de l'organisation sociale et de la religion de cette société sont éclairés à partir de scènes filmées pendant la marche et la vie de camp ainsi que pendant la chasse aux crocodiles et aux singes.

L'existence traditionnelle des Panare est menacée depuis peu par l'avance des Créoles pratiquant l'élevage du bétail. Un conflit qui a pour objet une vache morte illustre les problèmes qui peuvent en résulter.

Le film plaît par la présence discrète de la caméra qui est en harmonie avec le caractère réservé des Panare.



HENLEY Paul

1982. *The Panare. Tradition and Change on the Amazonian Frontier*. London: Yale University Press.

Review:

STEARMAN MACLEAN Allyn

1986. «The Panare - Scenes from the Frontier». *AA* (Washington) 88, p. 782-783.

The Ax Fight

Timothy Asch — Napoleon A. Chagnon

1975 (1971)

30'	16mm	O/E;e	SGLF 614
333 m	C	L	

Editor: Paul E. Bugos Jr. **Photography:** T. Asch. **Sound:** Craig Johnson. **Animation art:** Paul Bugos, Marilyn Luke. **Animation photography:** Vic Rossi. **Script and narratives:** N. Chagnon. **Production assistant:** G. William Hughes, Seth Reichlin, John Marshall, James J. Fox, Patsy Asch, Jean Carroll, Stuart Cody Co., Lorenzo Salzmänn, Chas Bicking. **Negative cutter:** Jim Lenkowsky. **Financial assistance:** The Pennsylvania State University, Coast Community College District, Telecommunication, The National Science Foundation, Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas **Produced:** Documentary Educational Resources. **Anthropologist:** Napoleon A. Chagnon.

Kurz vor den Dreharbeiten wurden Nanokawa (*Headman* der Besucher) und einige seiner Gefolgsleute ins Dorf eingeladen, das sie einige Jahre vorher wegen einer Auseinandersetzung um die *Headman*-Position verlassen mussten. Doch die Spannungen bestehen weiter. Da die Besucher nicht an den Gartenarbeiten teilnehmen, weigert sich eine Frau (Sinabima), einem Besucher (Mohesiwä) Plantanen zu geben, worauf dieser sie schlägt. Die Frau kehrt weinend ins Dorf zurück. Hier beginnt der Film.

Der Konflikt weitet sich aus. Der Bruder der geschlagenen Frau, Uawa, fordert den Aggressor zum Kampf auf, der in einen Stockkampf mündet und nach einem kurzen Schlagabtausch beendet wird. Unzufrieden mit dem Ausgang gehen der Mann der Frau (Yoinakuwa) und dessen Bruder (Keböwä) mit Äxten und Macheten auf Mohesiwä los. Nach einer heftigen Auseinandersetzung wird Mohesiwä verletzt. Nanokawa stellt sich zwischen die Parteien, und die Lage entspannt sich. Einige Tage später wird ein Fest organisiert (vgl. S. 78, *Tapir Distribution*), um die Lage zu entschärfen.

Der erste Teil besteht aus «uneditierten» Aufnahmen des Kampfes. Die ZuschauerInnen fühlen sich dadurch in die Rolle der FeldforscherInnen versetzt. Im zweiten Teil verwenden die Autoren die gleichen Sequenzen, arbeiten jedoch mit Standbildern, Zeitlupe, eingeblendeten Pfeilen und einem Kommentar, um die Beteiligten zu identifizieren und die wichtigen Handlungsabläufe zu beschreiben. Im dritten Abschnitt werden anhand eines Schemas die Hintergründe des Konflikts erklärt. Der letzte Teil zeigt eine geschnittene Version des Kampfes.

Peu de temps avant le tournage, Nanokawa (chef des visiteurs) est invité avec plusieurs compagnons dans le village qu'ils avaient dû quitter quelques années auparavant à la suite d'une querelle à propos de la position de chef. Lors de leur séjour, les tensions persistent. Comme les visiteurs ne participent pas aux travaux du jardin, une femme (Sinabima) refuse de remettre des plantains à l'un d'eux (Mohesiwä).



Celui-ci la frappe à la suite de cet incident. La femme rentre en pleurant au village. C'est ici que commence le film.

Le conflit s'étend. Le frère de la femme battue, Uawa, provoque l'agresseur au combat du bâton, qui prend fin après un bref échange de coups. Non satisfaits de l'issue de la rixe, le mari de la femme (Yoinakuwa) et son frère (Keböwä) foncent sur Mohesiwä avec des haches et des machettes. Après une violente dispute, Mohesiwä est blessé. Nanokawa s'interpose entre les parties et la situation se détend. Quelques jours plus tard, une fête (cf. p.78, *Tapir Distribution*) contribue à désamorcer la situation.

La première partie présente des vues du combat non montées. Les spectateurs et spectatrices se trouvent ainsi dans le rôle d'enquêteurs sur le terrain. Dans la deuxième partie, les auteurs utilisent les mêmes séquences et travaillent en plus avec des images statiques, des prises de vue au ralenti, des flèches surimposées et un commentaire afin d'identifier les personnages en jeu et de décrire les péripéties principales de l'action.

Une troisième partie explique à l'aide d'un schéma les dessous du conflit. La dernière partie présente une version du combat après montage.

ASCH Timothy

1972. «Ethnographic Filming and the Yanomamö Indians». *Sightlines*, 5.3, p. 6-12.

ASCH Timothy et al.

1973. «Ethnographic Film: Structure and Function». *Annual Review of Anthropology*, 2, p. 179-187.

ASCH Timothy

1975. «Using Film in Teaching Anthropology: One Pedagogical Approach» in: HOCKINGS Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, p. 385-421. Chicago.

CHAGNON A. Napoleon

1972. *Yanomamö, the Fierce People*. New York: Holt Rinehart and Winston.

Review:

KLEIN Patricia and John KLEIN

1977. *AA* (Washington) 79, p. 747.

D.E.R. Study Guide.

Children's Magical Death

Timothy Asch — Napoleon A. Chagnon

1974 (1971)

7'
75 m

16 mm
C

O/e
L

SGLF 616

Editing: Lorenzo Salzman. **Additional editing:** Anne Fischel. **Sound:** Craig Johnson. **Translation:** Napoleon A. Chagnon. **Production assistance:** Frank Galvin, Marilyn Wood, Eliot Tarlin, John Marshall, Barry Levine. Craig Johnson, Peter Spier, Chas Bicking, Chat Gunter, Stuart Cody Co.. **Production:** D.E.R. **Financial Assistance:** The National Science Foundation. **Collaboration:** I.V.I.C. (Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas). **Anthropologist:** Napoleon A. Chagnon.

Eine Gruppe kleiner Jungen imitiert die schamanistischen Praktiken der Erwachsenen. Sie blasen sich gegenseitig Asche, die die Droge *Ebene* ersetzt, in die Nase und spielen die Besessenheit durch die *Hekura*-Geister nach (vgl. s. 76, *Magical Death*).

Im Spiel bereiten sich die Knaben auf ihre Rolle als Erwachsene vor. Nur Männer können Schamanen werden. Im Alter von etwa 16 Jahren dürfen alle Männer Schamanen werden. Sie müssen lediglich eine gewisse Zeit (2–3 Tage) fasten, sexuell enthaltsam sein und die Droge *Ebene* einnehmen. Danach sind sie frei, als Schamanen zu praktizieren.

Children's Magical Death verschafft einen Einblick in die Welt der Kinder, in einen Bereich, der im ethnographischen Film oft fehlt.

Un groupe de jeunes imite les pratiques chamaniques des adultes. Ils s'insufflent mutuellement dans le nez des cendres qui remplacent la drogue *ebene* et miment le comportement de personnes possédées par les esprits d'*hekura* (cf. p. 76, *Magical Death*).

Au cours du jeu, les garçons s'initient au rôle qu'ils auront à jouer comme adulte. Seuls les hommes peuvent devenir shaman, à partir de l'âge de 16 ans. Ils doivent uniquement observer le jeûne durant un certain temps (2-3 jours), s'abstenir de relations sexuelles et consommer la drogue *ebene*. Par la suite, ils sont libres de pratiquer comme shaman.

Children's Magical Death apporte un regard sur le monde des enfants, un secteur qui fait souvent défaut dans le film ethnographique.

D.E.R. Study Guide.

Yanomamö — Venezuela/Brasilien
Yanomami — Venezuela/Brésil



The Feast

Timothy Asch — Napoleon A. Chagnon

1970 (1968)

29'
320 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 613

Film by: Timothy Asch (Brandeis University, Dept. of Anthropology), Napoleon A. Chagnon (Dept. of Anthropology and Human Genetics, University of Michigan).
Assistance: Carolyn Carr, Kenneth Golden, John Marshall, Verdun Chagnon.
Collaboration: Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (I.V.I.C.).
Financial support: U. S. Atomic Energy Commission.
Anthropologist: Napoleon A. Chagnon.

Die Bewohner von Patanowä wurden innert kurzer Zeit mehrmals von umliegenden Dörfern angegriffen und waren geschwächt. Um sich besser verteidigen zu können, suchten sie Verbündete und luden zu diesem Zweck ihre Feinde aus dem Nachbardorf Mahekodo zu einem Versöhnungsfest ein.

Das Fest dauert zwei Tage und ist einerseits gekennzeichnet durch die festliche Stimmung mit seinen Ritualen (Begrüssungszeremoniell, Tänze usw.), andererseits dringt die spannungsgeladene Atmosphäre in dieser Übergangszeit zwischen Feindschaft und Frieden durch. Gerade beim Austausch der Güter (Pfeilspitzen, Hängematten usw.) kommen Spannungen zum Vorschein, da es noch nicht klar ist, ob sich die Mitglieder der beiden Gruppen künftig vertragen werden. Der Handel mit Gütern führt zu gegenseitigen Verpflichtungen, die beim Gegenbesuch erwidert werden müssen.

Anhand von Standbildern werden zuerst die wichtigsten Momente des Festes festgehalten und erläutert, danach läuft das Geschehen im Originalton mit englischen Untertiteln ab.

Das ausgeklügelte Allianzsystem dieses Festes wird in Chagnon's Buch: *Yanomamö. The Fierce People*, in Kapitel 4 beschrieben (Chagnon 1977).

Les habitants de Patanowä sont en l'espace de peu de temps et à plusieurs reprises l'objet d'attaques de la part de villages voisins. Pour pouvoir mieux se défendre, ils cherchent des alliés et invitent dans ce but leurs ennemis du village voisin, Mahekodo, à une fête de réconciliation. La fête dure deux jours. La solennité de ses rites (cérémonie de bienvenue, danses etc.) ne parvient pas à dissimuler les tensions inhérentes au passage d'une situation d'hostilité à une situation de paix. Les tensions se manifestent tout spécialement à l'occasion de l'échange de biens (pointes de flèches, hamacs etc.), car il n'est pas encore sûr que les membres des deux groupes se supporteront à l'avenir. Le négoce de biens entraîne des obligations mutuelles qui doivent trouver une réciprocité à l'occasion de la prochaine visite.

Les principales séquences de la fête sont présentées et expliquées sous forme de tableaux au début du film. Les événements se déroulent par la suite dans la version originale, sous-titrée en anglais.

Yanomamö — Venezuela/Brasilien
Yanomami — Venezuela/Brésil



Le système d'alliance perfectionné de cette fête est décrit au chapitre 4 du livre de Chagnon (1977).

CHAGNON A. Napoleon
1977. *Yanomamö. The Fierce People*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

D.E.R. Study Guide.

Magical Death

Napoleon A. Chagnon

1973 (1971)

29'
320 m

16 mm
C

O/E
L

SGLF 615

Photography, direction and narration: Napoleon A. Chagnon (Pennsylvania State University). **Editor:** Craig Johnson. **Production manager:** Timothy Asch (Documentary Educational Resources, Dept. of Anthr. Brandeis University). **Assistants:** Frank Galvin, Chas Bicking, Ben Cantesano, Stuart Cody, Chat Gunter, Eliot Tarlin, Jim Townsend, Marilyn Wood, John Marshall. **Financial assistance:** National Science Foundation to the Department of Human Genetics of the University of Michigan. **Collaboration:** Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (I.V.I.C).

Anthropologist: Napoleon A. Chagnon.

Für die Yanomamö gibt es keine natürliche Todesursache. Der Tod wird durch Gewalt oder Magie eines Schamanen hervorgerufen. *Magical Death* zeigt die vielfältige Tätigkeit des Schamanen Dedeheiwa des Dorfes Mischimischimoböwei. Mit seinen magischen Kenntnissen kann er sowohl heilen als auch töten. Um Heilungen durchzuführen, ruft er die *Hekura*-Geister (vgl. S. 82, *Myth of Naro as told by Dedeheiwa*) mittels halluzinogener Drogen. Er heilt hauptsächlich Kranke aus seiner eigenen Verwandtschaft.

Der zweite Teil zeigt, wie Dedeheiwa mit anderen Schamanen die *Hekura*-Geister ruft und in ein anderes Dorf (Mahikoto) schickt, um dort Kinder zu töten. Er tut dies im Auftrag von Rerebawa, der zu den Besuchern (aus Bisaasi) gehört, die ins Dorf kamen, um einen zwanzigjährigen Krieg mit den Bewohnern von Mischimischimoböwei zu beenden. Die Séance zieht sich über zwei Tage hin. Nach der Zubereitung der Droge wird diese durch ein Blasrohr in die Nase der Schamanen geblasen. Sie geraten in Trance. Einige Schamanen repräsentieren die Kinder, während Dedeheiwa den *Hekura*-Geist imitiert, der die Seelen der Kinder frisst. Bei diesem Unterfangen wird er von einem fremden *Hekura* angegriffen und bricht zusammen. Er wird jedoch von einem anderen Schamanen gerettet.

Magical Death zeigt wie Dedeheiwa die Geisterwelt für politische Zwecke, d.h. zur Stärkung des Bündnisses mit der ehemals verfeindeten Gruppe aus Bisaasi manipuliert.

Les Yanomami ne connaissent pas de cause de décès naturelle. Pour eux, la mort est provoquée par la puissance et la magie d'un shaman. *Magical Death* présente l'activité variée du shaman Dedeheiwa oeuvrant dans le village de Mischimischimoböwei. Ses connaissances magiques lui permettent à la fois de guérir et de tuer. Pour réaliser des guérisons, il fait appel aux esprits *hekura* (cf. p. 82, *Myth of Naro as told by Dedeheiwa*) au moyen de drogues hallucinogènes. Il guérit avant tout des malades de sa propre parenté.



La deuxième partie montre comment Dedeheiwa et d'autres shamans font appel aux esprits *hekura* et les envoient dans un autre village (Mahikoto) dans le but d'y tuer des enfants. Ils accomplissent ceci au nom de Rerebawa, un des visiteurs qui étaient venus de Bisaasi au village afin de mettre fin à une guerre de vingt ans avec les habitants de Mischimischimoböwei. La séance se prolonge durant deux jours. Une fois préparée, la drogue est insufflée au moyen d'un tube dans le nez des shamans et ils entrent en transe. Quelques-uns prennent le rôle d'enfants pendant que Dedeheiwa imite l'esprit *hekura* qui dévore l'âme des enfants. Au cours de cette activité, il est attaqué par un *hekura* étranger et s'effondre. Il est néanmoins sauvé par un autre shaman.

Magical Death montre de quelle façon Dedeheiwa manipule le monde des esprits pour des besoins politiques et le renforcement de l'alliance avec le groupe jadis hostile de Bisaasi.

D.E.R. Study Guide.

Tapir Distribution

Napoleon Chagnon — Timothy Asch

1975 (1971)

15'
165 m

16 mm
C

O/E
L

SGLF 618

Editing: Paul E. Bugos Jr. and Seth Reichlin. **Photography:** T. Asch. **Sound:** Craig Johnson. **Script and narratives:** N. Chagnon. **Production assistants:** John Marshall, Jean Carroll, Stuart Cody Co., Sue Rosenberg, Chas Bicking. **Negative cutter:** Jim Lenkowsky. **Financial assistance:** The Pennsylvania State University, Coast Community College District, Telecommunication, The National Science Foundation. **Collaboration:** Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas. **Production:** Documentary Educational Resources. **A film by:** Napoleon A. Chagnon (Dept. of Anthr. The Pennsylvania State University) and Timothy Asch (Dept. of Anthr. Harvard University).

Anthropologist: Napoleon A. Chagnon.

Ein Axtkampf, der einige Tage zuvor ausgebrochen war, hätte beinahe zur Spaltung des Yanomamö-Dorfes und somit zum Krieg geführt. Die Dorfbewohner hätten entweder für Möawä, einen der vier *Headman* des Dorfes, oder für die Fraktion um den besuchenden *Headman* Nanokawa Partei ergreifen müssen. Nanokawa war von seinen noch im Dorf lebenden Schwägern Wadoshewä und Daramsiwä eingeladen worden (vgl. S. 70, *The Ax Fight*).

Um die Lage zu entspannen und die brüchig gewordene Allianz zu erneuern, verteilt Möawä einen selbst erlegten Tapir an die Fraktion von Wadoshewä und Daramsiwä. Der Film zeigt neben der Zubereitung des Fleisches, die Bedeutung der komplexen Verteilungsregeln und gegenseitigen Verpflichtungen zwischen Verwandten.

Un combat à la hache, qui avait éclaté quelques jours auparavant, a failli provoquer une scission au village yanomami et par conséquent la guerre. Les habitants du village auraient dû prendre parti soit pour Möawä, un des quatre chefs du village, soit pour les proches autour du chef Nanokawa, qui se trouvait en visite. Nanokawa avait été invité par ses beaux-frères Wadoshewä et Daramsiwä, qui vivaient encore au village (cf. p. 70, *The Ax Fight*).

Afin de détendre la situation et de renouveler l'alliance devenue fragile, Möawä remet à la fraction de Wadoshewä et Daramsiwä un tapir qu'il a abattu personnellement. En plus de la préparation de la viande, le film fait voir l'importance des règles complexes qui prévalent à la distribution entre les membres du groupe de parenté ainsi que les obligations mutuelles.

D.E.R. Study Guide.

Yanomamö — Venezuela/Brasilien
Yanomami — Venezuela/Brésil



Weeding the Garden. Dedeheiwa Weeds and Rests in his Garden

Napoleon A. Chagnon — Timothy Asch

1974 (1971)

14'
120 m

16 mm
C

O/e
L

SGLF 634

Editing: Laurence Salzmann, Anne Fischel. **Sound:** Craig Johnson. **Translation:** Napoleon A. Chagnon. **Production assistance:** Frank Galvin, Marilyn Wood, Craig Johnson, Eliot Tarlin, Peter Spier, John Marshall, Chas Bicking, Barry Levine, Chat Gunter, Stuart Cody Co. **Financial assistance:** The National Science Foundation. **Collaboration:** I.V.I.C. (Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas) **Production:** D.E.R.

Anthropologist: Napoleon A. Chagnon.

Nachdem Dedeheiwa seinen Maniokgarten gejätet hat, kehrt er zu seiner Frau, die in der Nähe mit den Kindern spielt, zurück. Da er Rückenschmerzen hat, massieren ihn seine Frau und die Kinder.

Die Yanomamö-IndianerInnen sind in den visuellen Medien reich dokumentiert. Allein Chagnon und Asch produzierten 37 Filme (davon befinden sich 7 im SGLF-Verleih) über die Yanomamö. Daneben existieren zahlreiche Dokumentarfilme und einige Fernsehproduktionen. Viele dieser Beiträge heben das aggressive Verhalten der Yanomamö hervor, ein Bild, das in erster Linie durch die Arbeiten von Napoleon Chagnon entstanden ist, was aber vom französischen Anthropologen Jacques Lizot seit jeher in seinen Artikeln und Büchern heftig bestritten wird. An einer Konferenz über die Yanomamö-Filme 1978 in Paris wurde klar, dass die Yanomamö nicht aggressiver sind als andere Völker, sondern lediglich als Projektion unserer eigenen Wahrnehmung dienen.

Weeding the Garden gehört zu den wenigen Filmen, die nicht ihre Aggressivität betonen. Er ist voller Zärtlichkeit und Humor.

Après avoir ôté les mauvaises herbes de son jardin de manioc, Dedeheiwa retourne auprès de sa femme qui s'amuse dans les alentours avec les enfants. Comme il a mal au dos, sa femme et les enfants le massent.

Les indiens Yanomami font l'objet d'une riche documentation dans la littérature ethnographique. Chagnon et Asch produisirent à eux seuls 37 films sur les Yanomami (dont 7 se trouvent dans la distribution du CFES). Il existe en outre de nombreux films documentaires et quelques productions pour la télévision. Un grand nombre de ces contributions font ressortir le comportement agressif des Yanomami, une image propagée en premier lieu par les travaux de Napoleon Chagnon et que l'anthropologue français Jacques Lizot a de tout temps réfutée énergiquement dans ses articles et ses livres. A l'occasion d'une conférence en 1978 à Paris sur les films Yanomami, il apparut clairement que les Yanomami n'étaient pas plus agressifs que les autres groupes ethniques mais qu'ils servaient souvent à la projection de nos propres perceptions.

Yanomamö — Venezuela/Brasilien
Yanomami — Venezuela/Brésil



Weeding the Garden fait partie du petit nombre de films qui ne mettent pas l'accent sur leur agressivité. Il est plein de tendresse et d'humour.

D.E.R. Study Guide.

The Yanomamö Myth of Naro as told by Dedeheiwä

Napoleon A. Chagnon — Timothy Asch

1975 (1971)

22'
219 m

16 mm
C

O/E
L

SGLF 617

Photography: Timothy Asch. **Sound recordist:** Craig Johnson. **Editing:** Anne Fischel, Paul E. Bugos Jr. **Translation and narration:** Napoleon A. Chagnon. **Production assistance:** Frank Galvin, Seth Reichlin, John Marshall, Jean Carrol. **Negative cutter:** Ben Cantessano. **Production manager:** Paul E. Bugos. **A film by:** Napoleon A. Chagnon (Dept. of Anthr. The Pennsylvania State University) Timothy Asch (Dept. of Anthr. Harvard University). **Financial assistance:** Documentary Educational Resources, National Science Foundation, Coast Community College District, Telecommunication. **Collaboration:** I.V.I.C. (Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas) **Production:** D.E.R. **Anthropologist:** Napoleon A. Chagnon.

The Myth of Naro as told by Dedeheiwä bezieht sich auf die Entstehung der Magie und die Erschaffung der *Hekura*-Geister (Vgl. S. 76 *Magical Death*). Das Thema des Mythos ist der Brudermord durch Magie.

Naro war hässlich und stank, während sein Bruder Yamonama schön und attraktiv aussah. Zwei Frauen kamen ins Dorf und wählten Yamonama als Gatten, worauf Naro eifersüchtig wurde und seinen Bruder durch Magie umbrachte. Doch blieb seine Tat nicht ungesehen, und er musste fliehen. Sein dritter Bruder (Reha) und verschiedene Tierahnen verfolgten und töteten ihn.

Mythen werden normalerweise nicht in dieser linearen Form erzählt, wie sie der Film präsentiert, sondern werden bruchstückweise bei besonderen Anlässen weitergegeben. Die Szene ist in diesem Sinn gestellt, erlaubt uns aber einen Mythos ganz zu hören. Wir erhalten auch einen Einblick in die Erzählkunst Dedeheiwäs, der uns mit seiner Gestik und Mimik fesselt. Die Kamera versucht durch Zooms und Schwenks der Lebhaftigkeit der Erzählung zu folgen, was jedoch nicht immer gelingt. Es ist nicht einfach, der englischen Simultanübersetzung zu folgen, da zahlreiche Yanomamö Eigennamen, die anfangs schwer verständlich sind, im Mythos vorkommen.

The Myth of Naro as told by Dedeheiwä se rapporte à l'origine de la magie et à la création des esprits *hekura* (cf. p. 76, *Magical Death*). Le sujet du mythe est le fratricide par magie. Naro était laid et sentait mauvais alors que son frère Yamonama était beau et attirant. Deux femmes arrivèrent au village et choisirent Yamonama comme époux. Naro fut jaloux et tua son frère à l'aide de la magie. Son acte ne resta pas invisible, de sorte qu'il dut fuir. Son troisième frère (Reha) ainsi que plusieurs ancêtres animaux le poursuivirent et le tuèrent.

En règle générale les mythes ne sont pas rapportés sous cette forme linéaire, telle qu'elle apparaît dans le film, mais livrés en fragments à des occasions spéciales. La



scène a donc été créée pour la circonstance, ce qui permet cependant de prendre connaissance d'un mythe entier et souligne les capacités narratives de Dedeheiwä, ses gestes et ses mimiques. La caméra s'efforce, au moyen du zoom et en opérant des mouvements latéraux, de restituer la vivacité de la narration, ce qui ne réussit cependant pas toujours. Comme plusieurs noms de personnes yanomami, difficilement compréhensibles au début, interviennent au cours du mythe, il n'est pas aisé de suivre la traduction simultanée anglaise.

D.E.R. Study Guide.

Dor. Low is Better

Robert Boonzajer — Maarten Rens

1988 (1987)

46'

U-Matic
C

O/E;e

SGLF 660

Camera and logistics: Maarten Rens. **Direction and research:** Robert Boonzajer. **Editing:** Marieke Schoenmakers, Robert Boonzajer. **VTR-Editing:** Jaap Tuyp. **Filmed in:** Achterhoek (Holland), Eich (Switzerland), Phiyang (Ladakh). **Edited in:** Amsterdam. **Acknowledgements:** Drukung Ghetsang Rimpoche, Lama Jorphel, Lama „Disco“ Angdus et al. **Production:** University of Amsterdam: Dept. of Visual Anthropology. **Anthropologist:** Robert Boonzajer.

«Dieser Film ist das Resultat eines leidenschaftlichen Interesses für ein besonderes Instrument. Es heisst *Dung Chen*, das Riesenhorn, das von buddhistischen Mönchen in Tibet und Ladakh gespielt wird» (aus dem Film).

Robert Boonzajer, ein holländischer Musikethnologe, und der Kameramann Maarten Rens bringen den Mönchen in Gampa von Phiyang ein holländisches Winterhorn und ein Schweizer Alphorn mit. Besonders das Alphorn erregt grosses Interesse und Vergnügen, da es dem *Dung Chen* sehr ähnlich ist. Mit Hilfe einiger Änderungen, zu denen Boonzajer mit europäischem Tatendrang Anlass gibt, können auf ihm die gleichen Töne wie auf dem *Dung Chen* gespielt werden.

Aus der Begegnung zwischen dem Holländer und den buddhistischen Mönchen entstehen nicht nur Gespräche über Musik, sondern auch über östliche Philosophie und Meditation.

Wie schon in anderen Filmen von Boonzajer und Rens werden die Musikinstrumente zum Anlass für einen Kultur- und Gedankenaustausch zwischen unterschiedlichen Welten. Er wird dadurch, dass Boonzajer der Küssnachter Bläsergruppe, deren Musik er den Mönchen vorgespielt hat, ein *Dung Chen* zum Spielen gibt, vervollständigt.

Eine weitere Ebene wird durch den Einbezug der Kamera in den Filmprozess geschaffen. Boonzajer unterhält sich mit seinem Gastgeber, einem Mönch, offen über die Probleme, die durch die Kamerapräsenz entstehen können. Die Vielschichtigkeit und Ehrlichkeit der Arbeiten von Boonzajer und Rens machen den Film zu einem spannenden und unterhaltsamen Erlebnis.

«Ce film est le résultat d'un intérêt passionné pour un instrument spécial. Il se nomme *Dung Chen*, cor géant joué par des moines bouddhistes au Tibet et au Ladakh» (tiré du film).

Robert Boonzajer, un ethnomusicologue hollandais et le cinéaste Maarten Rens apportent aux moines de Gampa à Phiyang un cor d'hiver hollandais et un cor des Alpes suisse. Le cor des Alpes surtout suscite intérêt et plaisir parce qu'il s'apparente de très près au *Dung Chen*. Au moyen de quelques modifications, que permet l'acti-



tivité débordante de l'Européen Boonzajer, ce cor en vient à produire les mêmes sons que le *Dung Chen*.

La rencontre entre le Hollandais et les moines bouddhistes engendre non seulement des discussions sur le thème de la musique mais également sur celui de la philosophie et de la méditation orientales. Comme ce fut déjà le cas dans les films de Boonzajer et Rens, les instruments de musique sont l'occasion d'un échange de vue culturel et idéologique entre des mondes différents. Boonzajer complète cet échange en invitant le groupe de cors de Küssnacht à essayer un *Dung Chen* dont il avait joué auprès des moines.

L'insertion de la caméra dans le processus cinématographique constitue un élément d'intérêt supplémentaire. Boonzajer s'entretient ouvertement avec son hôte, un moine, des problèmes que peut occasionner la présence de la caméra. La diversité et l'honnêteté des travaux de Boonzajer et de Rens donnent lieu à une aventure captivante.

The Muria

Chris Curling

1982

55'
590 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 637

Photography: Ernest Vincze. **Sound:** Judy Freeman. **Film editor:** Ian Pitch. **Director:** Chris Curling. **Narrator:** Sneh Gupta. **Dubbing mixer:** Alan Dykes. **Assistant producer:** Michael Yorke. **Series producer:** Melissa Llewelyn-Davies, Chris Curling. **Production:** BBC (Worlds Apart Series).

Bei den Muria, einer kastenlosen Gesellschaft in Zentralindien, sind Hochzeiten von grosser Bedeutung. Durch sie werden soziale Bindungen zwischen eigenständigen Haushalten geschaffen.

Vor der Hochzeit leben die jungen Muria im *Ghotul*, dem Treffpunkt und Schlafgemach der Jugendlichen im Dorf. Dort geniessen sie ein unbeschwertes Leben mit vielen Freiheiten. Die jungen Frauen haben hier beispielsweise die Möglichkeit, mit einem frei gewählten Partner erste sexuelle Erfahrungen zu sammeln. Durch die von den Vätern arrangierte Heirat nimmt diese angenehme Zeit allerdings ein abruptes Ende.

Welche heftigen Emotionen der Übergang von dieser sorglosen Lebensphase zur nächsten hervorrufen kann, wird am Beispiel der Heirat der jungen Mannaro gezeigt. Sie weint die meiste Zeit vor und während ihrer Hochzeit, denn für sie beginnt nun ein hartes Leben in Abhängigkeit von einem Mann, den sie nicht selbst wählen konnte und kaum kennt. Zudem ist sie von ihrem *Ghotul*-Partner schwanger. Damit hat sie gegen die Regeln der Gesellschaft verstossen und muss sich deshalb einer erniedrigenden öffentlichen Befragung unterziehen.

Die aufdringliche Kameraführung (Nahaufnahme der weinenden Frau), sowie die uneinfühlsame Interviewtechnik geben Anlass zu Fragen: Soll ein solch heikles Thema auf diese Art behandelt werden?

Chez les Muria, une société sans castes du centre de l'Inde, les mariages revêtent une très grande importance. Ils donnent lieu à la création de liens sociaux entre ménages indépendants. Avant le mariage, les jeunes Muria vivent dans le *ghotul*, lieu de rencontre et dortoir des jeunes gens du village. Ils y jouissent d'une vie insouciant et très libre. Les jeunes femmes ont l'occasion de faire leurs premières expériences sexuelles avec un partenaire librement choisi. Cette période agréable connaît une fin abrupte avec le mariage arrangé par les pères.

L'exemple de la jeune Mannaro illustre les fortes émotions qui peuvent accompagner ce changement. Elle pleure le plus souvent avant et pendant le mariage car maintenant commence pour elle une dure existence, entièrement dépendante de son mari, qu'elle n'a pas pu choisir elle-même et qu'elle connaît à peine. De plus, elle est enceinte de son partenaire du *ghotul*. De ce fait, elle a enfreint les règles de la société et doit se soumettre à un humiliant interrogatoire public.



L'insistance de la caméra (la femme en pleurs est longuement filmée en gros plan) et une technique d'interview cavalière posent problème: un sujet aussi délicat peut-il être traité de la sorte?

FÜRER-HAIMENDORF von Christoph
1985. *Tribal Populations and Cultures of the Indian Subcontinent*. Leiden-Köln: Brill.

VERRIER Elvin
1947. *The Muria and their Ghotul*. London: Oxford University Press.

Review:

VATUK Silvia
1986. «The Muria». AA (Washington) 88, p. 271-273.

A Balinese Trance Seance

Timothy Asch — Linda Connor

1980

30'
320m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 638

Ethnographic filmmaker/Co-producer: Timothy Asch. **Anthropologist/Sound person/Narrator/Translator:** Linda Connor. **Editor/Co-producer:** Patsy Asch. **Production:** Documentary Educational Resources, Human Ethology and Ethnographic Film Laboratory of the Department of Anthropology at the Research School of Pacific Studies, The Australian National University. **Assistance:** Department of Anthropology, The University of Sidney and Wenner Gren Foundation for Anthropological Research. **Support:** Lambaga Ilmu Panjetahuan Indonesia (L.I.P.I.). **Acknowledgment:** The Australian National University's Instructional Resources Unit, The Research School of Physical Sciences Mechanical Workshop, Graphic Design and Central Printing. **Anthropologist:** Linda Connor.

A Balinese Trance Seance gehört zu der Serie Filme, die Timothy und Patsy Asch zusammen mit der Anthropologin Linda Connor über die balinesische Heilerin Jero Tapakan drehten. Linda Connor machte von 1976 bis 1978 Feldforschung auf Bali.

Eine Gruppe von KlientInnen aus einem Nachbardorf kommt zu Jero, um sie über den Tod eines siebenjährigen, kürzlich verstorbenen Familienmitgliedes zu befragen. Jero empfängt sie in ihrem Hausschrein. Sie verteilt ihre Gaben, die aus Reis, Blumen und Kokospalmenblättern bestehen, auf dem Altar. Als Vorbereitung zur Trance entzündet sie Weihrauch, verspritzt geweihtes Wasser und rezitiert Mantras. Dann fällt sie mehrmals in Trance. Verschiedene Verstorbene, darunter auch der kleine Junge, sprechen durch sie. Sie kritisieren die Vernachlässigung bestimmter Rituale und äussern konkrete Wünsche zur Wiedergutmachung. Um später das in Trance Gesagte mit der Heilerin besprechen zu können, nimmt die Familie alles auf ein mitgebrachtes Tonband auf.

Eine gute Ergänzung zu diesem Film ist *Jero on Jero. A Balinese Trance Seance Observed* (vgl. S. 90).

A Balinese Trance Seance fait partie de la série de films que Timothy et Patsy Asch ont tournés en collaboration avec l'anthropologue Linda Connor sur la guérisseuse balinaise Jero Tapakan. Linda Connor a mené entre 1976 et 1978 des enquêtes sur le terrain à Bali.

Un groupe de clients et de clientes du village voisin se rend chez Jero dans le but de la questionner sur la mort d'un membre de la famille âgé de sept ans, décédé récemment. Jero les reçoit dans son sanctuaire. Elle dépose sur l'autel les dons qui se composent de riz, de fleurs et de feuilles de cocotiers. En prélude à son état de transe, elle allume de l'encens, répand de l'eau consacrée et récite des Mantras. Ensuite, elle tombe à plusieurs reprises en transe. Divers défunts ainsi que le jeune



enfant parlent à travers elle. Ils critiquent la négligence mise à l'accomplissement de certains rites et émettent des vœux concrets en vue d'une réparation. Pour pouvoir discuter des propos tenus par la guérisseuse en transe, la famille enregistre le tout sur une bande magnétique. Le film *Jero on Jero. A Balinese Trance Seance Observed* (cf. p. 90) représente un bon complément à ce film.

CONNOR Linda

1982. «The Unbound Self. A Balinese Therapy in Theorie and Practice», in: MARCELLA A. J. (Hg.), *Cultural Conceptions of Mental Health and Therapy*. Dordrecht: Reidel.

CONNOR Linda and Timothy ASCH

1980. *A Balinese Trance Seance. Ethnography for the Films*. Massachusetts: D.E.R.

Review:

GEERTZ Hildred

1984. «A Balinese Trance Seance, Jero on Jero "A Balinese Trance Seance" Observed. The Medium is the Masseuse, A Balinese Massage. Jero Tapakan: Stories in the Life of a Balinese Healer». AA (Washington) 86, p. 809-811.

Jero on Jero. «A Balinese Trance Seance» Observed

Linda Connor — Patsy Asch — Timothy Asch

1981

17'
182

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 639

Filmed by: Timothy Asch (The Australian National University), Linda Connors (University of Sidney), Patsy Asch (The Australian National University). **Produced by:** Research School of Pacific Studies, The Australian National University, D.E.R. **Assistance:** University of Sidney, Wenner Gren Foundation. **Supports:** Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia, Garuda Airlines, The Australian National University's Instructional Resources Unit, Research School of Physical Science Mechanical Workshop, A.A.G.D.E. MUNINJAYA, Judith Wilson, Ann Buller, Ria van de Zandt, Ita Read, Staff, Bali Beach Hotel Freezer, Guntis Chris Rowell Production, Optical and Graphical Pty, Ltd., Acmo Optical, Line Film Laboratory. **Anthropologist:** Linda Connor.

Jero on Jero. «A Balinese Trance Seance» Observed steht, wie der Titel schon verrät, in engem Zusammenhang mit *A Balinese Trance Seance* (vgl. S. 88). 1980 kehrten die Anthropologin Linda Connor und die FilmemacherInnen Timothy und Patsy Asch mit einer Videokassette von *A Balinese Trance Seance* nach Bali zurück. Sie führten das Band der Hauptdarstellerin, der Heilerin Jero Tapakan, vor und nahmen ihre Reaktionen auf.

Jero kommentiert spontan Linda Connors und ihre eigene Wirkung im Fernsehen, das Verhalten ihrer KlientInnen und das Aussehen ihres Hauses. Gleichzeitig gibt sie interessante ergänzende Erklärungen zu den Geschehnissen im Film, wie dem Ablauf des Rituals und den Fehlern, die sie dabei gemacht hat. Sie berichtet von den Gefühlen, die sie empfindet, wenn sie in Trance ist.

Es wird ein kurzer Einblick gegeben in das Verhältnis von Jero zu ihrer Arbeit, dem Heilen, aber auch zu der Anthropologin Linda Connor. Diese fragt die Heilerin, ob Jero einverstanden damit sei, dass der Film einer breiteren Öffentlichkeit gezeigt werde. Jero sollte 5 % des daraus entstehenden Gewinnes erhalten. Ein bisher leider sehr seltenes Vorgehen in der Ethnologie.

Jero on Jero. «A Balinese Trance Seance» observed est comme l'indique le titre en rapport étroit avec le film *A Balinese Trance Seance* (cf. p. 88). En 1980, l'anthropologue Linda Connor et les cinéastes Timothy et Patsy Asch retournent à Bali avec une cassette vidéo de *A Balinese Trance Seance*. Ils présentent la bande à l'interprète principale, la guérisseuse Jero Tapakan, et enregistrent ses réactions.

Jero fait un commentaire spontané de Linda Connor et de l'effet qu'elle produit à la télévision, du comportement de ses clients ainsi que de l'aspect de sa maison. En même temps, elle donne d'intéressantes explications complémentaires sur les événements relatés dans le film, tels que le déroulement du rite et les fautes qu'elle y a commises. Elle fait part des impressions qu'elle ressent lorsqu'elle se trouve en



transe. La relation de Jero par rapport à son travail, la guérison mais également le personnage de l'anthropologue Linda Connor font l'objet d'un bref aperçu. Celle-ci désire savoir si elle est d'accord avec la présentation du film à un grand public. Jero devrait retirer 5% du bénéfice qui en résulterait.

CONNOR Linda

1982. «The Unbound Self. A Balinese Therapy in Theorie and Practice» in: MARCELLA A. J. (ed.), *Cultural Conceptions of Mental Health and Therapy*. Dordrecht: Reidel.

Review:

GEERTZ Hildred

1984. «A Balinese Trance Seance, Jero on Jero 'A Balinese Trance Seance' Observed, The Medium is the Masseuse, A Balinese Massage. Jero Tapakan: Stories in the Life of a Balinese Healer», AA (Washington) 6, p. 809-811.

Nini Pantun. Reisbau und Reisrituale auf Bali (Indonesien)

Urs Ramseyer

1988 (1980)

53.5'

VHS
C

O/D

SGLF 651

Kamera: Madeleine Ramseyer-Grüter. **Ton** Dr. Urs Ramseyer (Museum für Völkerkunde Basel). **Bearbeitung:** Institut für den Wissenschaftlichen Film, D. Kleindienst-Andrée, R. Feldmann. **Verleih:** IWF (D 1688).

Anthropologe: Urs Ramseyer.

«Urs Ramseyer verfolgt in seinem Film den gesamten Reisanbauzyklus auf Bali durch das Jahr hindurch. Bewässerungsgenossenschaften regeln die Zufuhr und Verteilung des für den Nassreisanbau notwendigen Wassers bis auf die Felder; sie setzen Kanäle, Aquädukte und kleine Wehre instand. Besondere Zeremonien stehen am Anfang der Feldarbeiten. Unter Darbringung von Weihwasser und Opfern wird der Boden rituell geöffnet. In Saatbeeten wird die Muttersaat ausgelegt. Und während hier der Reis keimt, werden die Terrassenfelder gesäubert, geggt, gedüngt und schliesslich planiert - eine schwere Arbeit, die Wochen dauert. Der rituelle Kalender bestimmt, wann mit dem Auspflanzen der Jungpflanzen begonnen werden kann. Opfer und Gebet vollenden nun die Geburt der göttlichen Reispflanze. 25 Tage später wird der Geburtstag der jungen Reisgöttin gefeiert, verbunden mit einem Ritual zur symbolischen Schädlingsbekämpfung. Mit dem Heranwachsen der Reispflanze verändert die Terrassenlandschaft ihr Gesicht. Rund eineinhalb Monate nach der Geburt wird die Reisgöttin schwanger - ein Ereignis, das mit einem dreitägigen Tempelfest begangen wird. Eine Segnung der Felder schliesst sich an. Der Reis erblüht. Zu Beginn der feierlichen Einspeicherung der Reisgarben findet der Anbauzyklus sein Ende. Ein bis zwei Fruchtwechsel folgen, bevor die nächste Muttersaat ausgelegt wird» (Begleitblatt zum Film).

«Urs Ramseyer suit dans son film le cycle entier de la culture du riz à Bali au cours d'une année. Des coopératives d'irrigation règlent l'arrivée et la répartition sur les champs de l'eau nécessaire à la culture du riz. Elles se chargent de l'entretien de canaux, d'aqueducs et de petits barrages. Des cérémonies spéciales ont lieu au début des travaux des champs. La présentation d'eau bénite et d'offrandes accompagne l'ouverture rituelle du terrain. La semence mère est déposée dans les sillons. Tandis que le riz germe, les champs en terrasses sont nettoyés, soignés, fumés et finalement aplanis. Ce travail difficile dure plusieurs semaines. Le calendrier rituel détermine à quel moment la mise en terre des jeunes plantons peut débiter. Offrandes et prières couronnent la naissance de la plante divine. Vingt-cinq jours plus tard a lieu la fête anniversaire de la jeune déesse du riz, associée à un rite ayant pour objet la lutte symbolique contre les parasites. Les terrasses changent d'aspect avec la croissance des plants de riz. Environ un mois et demi après sa naissance, la déesse du riz devient enceinte, événement qui est commémoré par une fête au temple d'une durée de trois



jours. Suit une bénédiction des champs. Le riz fleurit. Le cycle de la culture du riz prend fin avec l'emmagasinement solennel des gerbes de riz. Un à deux changements de fruit sont intercalés jusqu'à la prochaine mise en route d'une nouvelle semence mère» (extrait de la feuille accompagnant le film).

RAMSEYER Urs

1988. *Reis: Konsequenzen des Geschmacks*. St. Gallen: Edition diá.

Unterricht im «baris»-Tanz durch I Gusti Gede Raka in Saba

Ramseyer Urs

1973

20'
179 m

16 mm
N-B

O
mg

SGLF 609

Kamera: P. Horner, Bernadette Waldis. **Ton:** Nicole Ramseyer-Gygi. **Editor:** C. Wolf. **Produktion:** Encyclopaedia Cinematographica, IWF (E 2160).

Anthropologe: Urs Ramseyer.

«Vor Beginn des Unterrichts setzten sich I Gusti Gede Raka und seine beiden Schüler vor den Schrein der Tanzgöttin *Dewi Dari* nieder, um sie zu verehren und sie um wohlwollende Unterstützung zu bitten. In einer ersten Phase wird die grundlegende Fuss- und Beinhaltung (...) einstudiert, dann modelliert der Lehrer den Oberkörper und die Arme in die Grundposen (...). Wenn alle Ausgangsposen sitzen, geht der Lehrer dazu über, (...) Bewegungsabläufe zu schulen. In der letzten Phase des Unterrichts bewegen sich die Schüler frei im Raum. Es wird nun an der Endform des Tanzes gearbeitet, dessen Architektur und Dynamik durch den Sprechgesang und das Trommelspiel des Ausbilders geprägt werden. (...) Die Übungen dauern rund anderthalb Monate - täglich drei Stunden - ehe sich die Tänzer erstmals vor das Orchester wagen» (Ramseyer 1981: 16).

Es empfiehlt sich, die Begleitpublikation des Instituts für den wissenschaftlichen Film beizuziehen, da im Film keine Erklärungen gegeben werden.

«Avant de commencer son enseignement, I Gusti Gede Raka s'assied avec ses deux élèves devant la chaise de la déesse de la danse *Dewi Dari* pour l'honorer et implorer sa protection bienveillante. Une première phase consiste en l'apprentissage des principes de la tenue des pieds et des jambes. Ensuite le maître modèle le haut du corps et les bras selon les positions de base. Lorsque celles-ci sont acquises, le maître apprend à ses élèves l'exécution harmonieuse des mouvements. Dans la dernière phase de l'enseignement, les élèves se meuvent librement dans la pièce. L'étape suivante comporte la mise au point de la forme définitive de la danse, dont l'architecture et le dynamisme sont soulignés par le commentaire chanté et le jeu de tambour de l'instructeur. Les exercices durent environ un mois et demi à raison de trois heures par jour avant que les danseurs se hasardent pour la première fois devant un orchestre» (tiré de Ramseyer 1981: 16).

Comme le film n'est pas accompagné d'explications, il est recommandé de consulter la publication explicative de l'Institut pour le film scientifique, Göttingen (voir bibliographie).

RAMSEYER Urs

1981. «Bali, Distrikt Gianyar - Unterricht im "baris"-Tanz durch I Gusti Gede Raka in Saba». *Publ. Wiss. Film, Sektion Ethnol.* (Göttingen), Ser. 11, Nr. 29/E 2160.



Unterricht im «legong»-Tanz durch I Gusti Gede Raka in Saba

Urs Ramseyer

1975

17'
185 m

16 mm
N-B

O¹
Mg

SGLF 610

Kamera: P. Horner, Bernadette Waldis. **Ton:** Nicole Ramseyer-Gygi. **Unterstützung:** Wissenschaftlicher Film Göttingen (IWF — Encyclopaedia Cinematographica E 2165).

Anthropologe: Urs Ramseyer.

«Der Tanzlehrer I Gusti Gede Raka führt vier Mädchen im Alter von sieben und acht Jahren in die Grundposen und Figuren des höfischen *legong* (*legong keraton*) ein. Die Schülerinnen sind seit drei bis fünf Wochen in Ausbildung begriffen. Der Lehrer arbeitet von allem Anfang an an der Endform des Tanzes, die den Mädchen geradezu in den Körper hineinmodelliert wird.

Nach dem obligaten Gebet vor dem Schrein der Tanzgöttin *Dewi Dari*, die im heiligsten Bezirk des Familientempels der traditionellen Fürsten von Saba im *Pura Panataran Agung* verehrt wird, demonstriert I Gusti Gede Raka die alte, anderswo kaum mehr praktizierte Körperbehandlung, mit der die kleinen Tänzerinnen geschmeidig gemacht werden. Anschliessend werden in einer ersten Phase der Übungsstunde die grundlegenden Fuss- und Körperhaltungen an Ort einstudiert. In der zweiten Sequenz werden, immer noch an Ort, Bewegungsabläufe geprobt, die von einer Grundhaltung in eine andere überführen. In dieser und der folgenden Phase, in der eines der Mädchen frei im Raume tanzt, wird der Sprechgesang des Lehrers gelegentlich von Trommelspiel abgelöst» (Ramseyer 1980: 13f.).

«Le maître de danse I Gusti Gede Raka initie quatre petites filles de sept et huit ans aux poses de base et aux figures du *legong* courtois (*legong keraton*). Les élèves sont en formation depuis trois à cinq semaines. Le maître travaille dès le début à la forme définitive de la danse, qui est modelée à proprement parler sur le corps des petites filles. Après la prière obligatoire devant la châsse de la déesse de la danse *Dewi Dari*, qui est vénérée dans le *Pura Panataran Agung*, le secteur le plus sacré du temple familial des princes de Saba, I Gusti Gede Raka enseigne la tenue du corps pratiquée anciennement. Celle-ci, que l'on ne trouve plus ailleurs, a pour but d'assouplir les petites danseuses. Une première phase de l'enseignement est ensuite consacrée à l'étude sur place de la tenue des pieds et du corps. Une deuxième séquence consiste, toujours sur place, en l'apprentissage des différents mouvements qui s'enchaînent d'une position de base à l'autre. Au cours de cette phase et des suivantes, pendant

¹ Der mit Ton versehene Abschnitt des Films beginnt nach etwa 3 1/2 Min. Vorführdauer.



lesquelles une des petites filles danse librement dans la pièce, le maître passe partiellement du commentaire chanté au jeu du tambour» (Ramseyer 1980: 13).

RAMSEYER Urs

1980. «Bali, Distrikt Gianyar - Unterricht im "legong" - Tanz durch I Gusti Gede Raka in Saba». *Publ. Wiss. Film, Sektion Ethnol.* (Göttingen), Ser. 10, Nr. 29/E 2165 .

The Water of Words: The Cultural Ecology of a Small Island in Eastern Indonesia

Timothy Asch — James J. Fox

1984

30'
330

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 632

Camera: Timothy Asch. **Sound recordist and translator:** James J. Fox (The Australian National University). **Filmmaker and co-producer:** Timothy Asch (University of Southern California). **Editor and co-producer:** Patsy Asch (The National University). **Transcriber:** E.M. Pono. **English narrator:** Wang Gung-Wung. **Produced by:** Department of Anthropology, Research School of Pacific Studies, The Australian National University and Documentary Educational Resources. **Assistance:** The University of Southern California's Center for Visual Anthropology, Center for Continuing Education School of Cinema and Television. **Acknowledgment:** Lambaya Ilmu Pengetahuan Indonesia, Qantas Airway Ltd., Pan American Airlines, The Australian National University's Instructional Resources Unit: William J.O. Mailey, Ria van de Zendt, Ita Pead, Sue Marshall Cabezas. We dedicated this film to the memory of Mias Kiuk and Petrus Malesi.

Anthropologist: James J. Fox.

Die *Lontar*-Palme ist eines der zentralsten Elemente in der Gesellschaft der ehemaligen Brandrodungsbauern auf Roti. Sie ist nicht nur als Hauptnahrungsmittel ökonomisch sehr wichtig, sondern hat auch eine grosse mythologische und soziokulturelle Bedeutung. Asch und Fox versuchen der Vielschichtigkeit der *Lontar*-Palme durch verschiedene Ebenen des Erzählens und der bildlichen Gestaltung gerecht zu werden. Ein *clan-headman* und Lokalführer gibt Auskunft über ihre Verwendung. Er erklärt den Verarbeitungsprozess, angefangen beim Abzapfen der Palmflüssigkeit bis hin zur Herstellung von verschiedenen Produkten wie frischem Saft, gekochtem Sirup, kristallisiertem Zucker, fermentiertem Bier und *lontar-gin*, der *water of words* genannt wird. Ein lokaler Dichter und Geschichtenerzähler evoziert die Präsenz der *Lontar*-Palme in Mythen, Ritualen und Geschichte und ihre symbolische Bedeutung in bezug auf Mann und Frau, Deszendenz und Verwandtschaft, kurz für das ganze soziale System. Diese Ausführungen werden durch einen anthropologischen Kommentar ergänzt.

Asch ist es gelungen, den Bezug zwischen realer und symbolischer Ebene an einem einzelnen Beispiel aufzuzeigen.

Le palmier *lontar* est l'un des éléments majeurs de la culture des anciens paysans de Roti, spécialisés dans le défrichement par le feu. Il possède non seulement un grand intérêt économique mais également une importante signification mythologique et socio-culturelle. Asch et Fox cherchent à illustrer la diversité fonctionnelle du palmier *lontar* par un récit à plusieurs niveaux et au moyen d'une composition imagée. Un chef de clan et un chef local donnent un aperçu des fonctions pratiques en expliquant le procédé de fabrication des boissons et des aliments tirés de ce



palmier, tels que le jus frais, le sirop cuit, le sucre cristallisé, la bière fermentée et le *gin lontar* (appelé *water of words*). Un poète local et narrateur historique évoque sa présence dans les mythes, les rites et l'histoire ainsi que sa valeur symbolique en ce qui concerne l'homme et la femme, la descendance et la parenté, en fait sa place prépondérante dans tout le système social. Le récit est complété par un commentaire anthropologique.

A l'aide d'un exemple particulier, Asch réussit à démontrer le rapport entre le niveau réel et le niveau symbolique.

FOX J. James

1977. *Harvest of the Palm. Ecological Change in Eastern Indonesia*. Harvard: University Press.

Review:

PORTER POOLE Fritz John

1987. «The Water of Words: A Cultural Ecology of a Small Island in Eastern Indonesia», *AA* (Washington) 89, p. 269-271.

Dani Houses

Karl G. Heider

1974 (1963)

16'
175 m

16 mm
C

O/E
L

SGLF 619

Camera: Karl G. Heider (Member of the Harvard Peabody Expedition, Great Valley Dani). **Sponsorship:** National Science Foundation. **Production:** Educational Documentary Center.

Anthropologist: Karl C. Heider.

Gezeigt wird die Konstruktion zweier bei den Dani verbreiteten Häusertypen, einem Rundhaus und einem rechteckigen Haus. Anfängen beim Säubern des Bodens und Legen des Grundrisses, über den Aufbau der Wände bis zur Herstellung des Daches aus Stroh wird jeder Schritt dokumentiert.

Dani Houses ist ein rein technologischer Film, den Heider 1963 während seines zweijährigen Aufenthaltes auf Irian Jaya gedreht hat.

Dani House est un film à caractère purement technologique, tourné par Karl G. Heider en 1963 durant son séjour de deux ans en Irian Jaya.

Le film présente la construction de deux types de maisons courantes chez les Dani, une maison de forme ronde et une de forme rectangulaire. Chaque étape est développée, à commencer par le nettoyage du terrain et la pose du plan, suivi de la mise en place des parois jusqu'à la construction du toit en chaume.

GARDNER Robert and Karl G. HEIDER

1969. *Gardeners of War. Life and death in the New Guinea Stone Age*. New York: Random House.

HEIDER Karl G.

1970. *The Dugum Dani. A Papuan Culture in the Highlands of West Guinea*. Chicago: Aldine.

HEIDER Karl G.

1979. *Grand Valley Dani*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

HEIDER Karl G.

1979. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.

MATTHIESSEN Peter

1964. *Under the mountain wall: a chronicle of two seasons in the stone age*. New York: Viking.

Dani — Indonesien/Irian Jaya
Dani — Indonésie/Irian Jaya



The Sakuddei

John Sheppard

1974

53'
578. m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 603

Cameraman: Dick Pope. **Sound recordist:** Bob Alcock. **Film Editor:** Andrew Page. **Series editor:** Brian Moser. **Production:** Granada Television (Disappearing World Series). **Producer and director:** John Sheppard. **Anthropologist:** Reimar Schefold.

Die auf Siberut, einer Insel vor der Westküste Sumatras, lebenden Sakuddei haben zum grössten Teil bis heute ihre traditionelle Lebensweise beibehalten. Zentrum ihres zeremoniellen, religiösen sowie sozialen Lebens ist das *Uma*, das Clanhaus. Hier leben die Mitglieder eines Clans zusammen, falls sie nicht - was häufig der Fall ist - mit ihrer Kernfamilie in ihren eigenen verstreut liegenden Familienhäusern wohnen. Hier werden auch gesellschaftlich wichtige Anlässe, wie z.B. Taufen gefeiert, Heilungen vorgenommen und Trancetänze abgehalten.

Dass diese traditionelle Lebensweise bedroht ist, zeigt der zweite Teil des Films. Mit dem Ziel einer effizienteren Administration und besseren Kontrolle der bisher zerstreut lebenden Sakuddei hat die indonesische Regierung an den Küsten der Insel Schulen und Dörfer errichten lassen. Durch diese und andere Massnahmen versucht sie die Sakuddei zur Aufgabe ihrer als rückständig betrachteten Lebensweise zu zwingen. In Gefahr ist seit kurzem auch der traditionelle Lebensraum der Sakuddei, denn eine philippinische Holzfällerkompanie hat von der Regierung die Bewilligung zur wirtschaftlichen Nutzung eines grossen Teils des Inselwaldes erhalten.

Der Kommentar wird immer wieder durch Interviews mit den Betroffenen ergänzt. Mit einer harten Schnittechnik macht der Regisseur die bedrohliche Situation der Sakuddei, welche zwischen moderner und traditioneller Lebensweise schwanken, für die ZuschauerInnen emotional nachvollziehbar.

Les Sakuddei, qui peuplent Siberut, une île au large de la côte ouest de Sumatra, ont conservé pour une grande part leur mode de vie traditionnel. Au centre de leur vie cérémonielle, religieuse et sociale se trouve l'*uma*, la maison du clan. Ici les membres du clan mènent une vie commune s'ils n'habitent pas avec leur famille nucléaire dans leurs maisons respectives disséminées dans les alentours, ce qui est souvent le cas. C'est également dans l'*uma* que sont célébrés les événements socialement importants tels que les baptêmes, que l'on procède aux guérisons et que l'on effectue des danses menant à la transe.

La deuxième partie du film fait état des menaces qui pèsent sur ce mode de vie. Pour arriver à une meilleure administration et pour mieux contrôler les Sakuddei qui jusqu'ici vivaient disséminés, le gouvernement indonésien a créé des écoles et des villages sur la côte de l'île. Il cherche en outre, au moyen de diverses mesures, à contraindre les Sakuddei à abandonner leur mode de vie jugé démodé. Depuis peu,



l'espace vital des Sakuddei est également menacé car le gouvernement a accordé à une compagnie philippine de bûcherons l'autorisation d'exploiter à des fins économiques une grande partie de la forêt de l'île.

Le commentaire est complété par des entretiens avec les personnes concernées. Le montage, hâché et contrasté, fait ressortir les divergences qui opposent ces deux mondes et joue sur l'émotion pour faire vivre aux spectateurs la menace qui pèse sur les Sakuddei.

SCHEFOLD Reimar

1980. *Spielzeug für die Seelen. Kunst und Kultur der Mentawai-Inseln (Indonesien)*.

Zürich: Museum Rietberg.

1988. *Lia: das grosse Ritual auf den Mentawai-Inseln*. Berlin: Reimer.

Review:

WARD Barbara E.

1975. «The Sakuddei». *RAIN* (London) 8, p. 10.

Farm Song

John Nathan

1978

57'
670

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 620

Camera: Hiroshi Segawa. **Camera assistants:** Kikumatsu Soda, Nobou Urabe. **Sound:** Shimpei Kikuchi. **Sound assistant:** Tomoharu Urata. **Editor:** Hajime Okayasu. **Production and direction:** John Nathan. **Production manager:** Yoichi Ukita. **Assistant director:** Yoshinoroi Usui. **Lighting:** Shigeo Kume. **Music by:** Toru Takemitsu.

Die Kato sind eine Reisbauernfamilie. Sie betreiben nordöstlich von Tokio in Myasaki, in der Prefektur Miyagi, einen Hof, der seit 200 Jahren der Familie gehört. Noch heute leben und arbeiten dort vier Generationen zusammen.

Das Filmteam begleitet die Kato während eines Jahreszyklus bei ihren landwirtschaftlichen Aktivitäten, alltäglichen Verrichtungen wie Kochen und Essen, beim Einkauf, Schulbesuch und auch bei rituellen Anlässen wie der Verehrung der Ahnen am Hausschrein und dem Höhepunkt des Jahres, beim Neujahrsfest.

Eingeflochten werden Gespräche mit den Familienmitgliedern über die Arbeit, das Heiraten und die Ehe, über die Vergangenheit und die Zukunft. Nicht selten werden Aussagen aus Gruppengesprächen durch Einzelgespräche, bei denen vor allem die Frauen zu Wort kommen, vertieft und relativiert. Es werden Spannungen aufgedeckt, die aus der Konfrontation von Tradition und Moderne entstehen. Die poetischen Bilder sind meist unterlegt mit Musik von Toru Takemitsu.

Les Kato sont une famille de planteurs de riz. Au nord-est de Tokyo, à Myasaki dans la préfecture de Miyagi, ils exploitent un domaine qui appartient depuis deux cents ans à la famille. Aujourd'hui encore, quatre générations y cohabitent et travaillent ensemble.

L'équipe des cinéastes accompagne les Kato pendant un cycle annuel. Elle assiste aux travaux agricoles, aux besognes quotidiennes (achats, préparation des repas), à l'activité scolaire et aux cérémonies rituelles (hommage aux aïeux et fête du Nouvel-an, qui représente le point culminant de l'année).

Cette présentation intègre des entretiens avec des membres de la famille au sujet du travail, du mariage, de la vie conjugale, ainsi que sur le passé et l'avenir. Des entretiens en privé, à l'occasion desquels les femmes ont la possibilité de s'exprimer, permettent d'approfondir les observations faites au cours de discussions en groupe et de les replacer dans leur contexte. De cette manière, des tensions dues à l'antagonisme entre la tradition et la modernité apparaissent.

John Nathan présente ici un film nourri d'images de haute densité poétique, le plus souvent accompagnées de la musique de Toru Takemitsu.

Japan
Japon



Youtser et Yodler

Hugo Zemp

1986 (1983-84)

52'

U-Matic
C

O/fr

SGLF 656

Image: Hugo Zemp. **Son:** Peter Betschart. **Montage:** Charlotte Boigeol. **Scripte:** Silvie Bolle-Zemp. **Mixage:** Antoine Gueben. **Montage négatif:** Simone Jousse. **Conseils:** Séminaire de l'E.R., 165 du C.N.R.S., Silvie Bolle-Zemp, Colette Piauxt, Jacqueline Veuve. **Avec:** Veronika Betschart avec ses soeurs et son frère, Alois et Paul Schmidig, Joseph-Maria Schelbert, Franz Dominik Betschart, Matthias Betschart, le trio de cors des Alpes Betschart / Gwerder, le club des yodleurs Edelweiss (Ibach), Anton Büler, Alfred Schelbert, Peter Betschart, le club des yodleurs de Muotathal, le Prigel Chörli, Theres Suter, Vreni von Rickenbach, duo d'accordéons Joseph Ablondi et Alois Foehn. **Participation financière:** Centre National de la Recherche Scientifique, Ministère de la Culture (France), Société Française d'Ethnomusicologie, Ateliers d'Ethnomusicologie (Genève), Pro Helvetia (Zürich), Robert Fellmann-Stiftung (Altdorf), SUISA (Zürich), Migros-Genossenschaftsbund (Zürich), Kulturkommission Kanton Schwyz, Bezirk Schwyz, Gemeinde Muotathal, Kantonalbank Schwyz, Raiffeisenbank Muotathal, Messerfabrik Viktorinox (Ibach), Möbelfabrik Betschart (Muotathal). **Production:** CNRS Audiovisuel (France), Ateliers d'Ethnomusicologie (Suisse). **Recherche:** Hugo Zemp, Peter Betschart.

Youtser et Yodler ist der erste von vier Filmen der Serie *Jüüzli du Moutathal*. In fünf Abschnitten (*Trois Youtseur et leur Image*, *La Youtse Traditionnelle et le Travail*, *Un Folklore national*, *La Youtse en Mutation*, *La Poursuite de la Tradition*) zeigt Hugo Zemp den Konflikt, der zwischen dem traditionellen Juuzen und der offiziellen Folklore herrscht. Das ursprüngliche Juuzen wird insbesondere durch den eidgenössischen Jodlerverband, der das Juuzen als unrein und falsch empfindet, ins Abseits gedrängt. Die Juuzer und Juuzerinnen üben nur noch selten und werden oft belächelt. Nebst den normativen Vorstellungen des Jodlerverbandes sind auch die veränderte Arbeitswelt und die neuen musikalischen Interessen der Jugendlichen mitverantwortlich für das Verschwinden dieser Gesangstradition.

Da der Autor die Betroffenen zu Wort kommen lässt, widerspiegelt der Film die verschiedenen Sichtweisen der Einheimischen.

Die einzelnen musikalischen Darbietungen sind in ihrer Ganzheit zu hören und werden visuell nicht durch zweifelhafte Zwischenschnitte, wie sie im Fernsehen oft üblich sind, gestört.

Das hiesige Publikum begegnet der Schweizer Folklore oft mit Misstrauen, da sie stark mit der «Blut und Boden-Ideologie» verbunden ist. Die Gegenüberstellung von Juuzen und Jodeln erlaubt eine differenziertere Betrachtung und weckt die Neugier an der eigenen Kultur.



Youtser et Yodles est le premier de quatre films de la série *Jüüzli du Muotathal*. Hugo Zemp fait état en cinq chapitres (*Trois Youtseur et leur Image*, *La Youtse Traditionnelle et le Travail*, *Un Folklore national*, *La Youtse en Mutation*, *La Poursuite de la Tradition*) du conflit qui existe entre la youtse traditionnelle et le folklore officiel. La youtse originale est écartée avant tout par la Fédération suisse des Yodleurs, qui la considère comme impure et fausse. Celle-ci est d'ailleurs en voie de disparition. Les youtseurs, hommes et femmes, ne s'exercent plus que rarement et leurs prestations font fréquemment sourire. En plus des conceptions normatives de la Fédération des yodleurs, les changements intervenus dans le monde du travail et les nouveaux intérêts musicaux des jeunes sont également responsables de la disparition de cette tradition de chant. Comme l'auteur donne la parole aux intéressés, le film fait ressortir les points de vue divergents des indigènes.

Chaque production musicale peut être perçue dans sa totalité et n'est pas interrompue par les coupes discutables qui sont la règle à la télévision.

Le public indigène se montre souvent sceptique à l'égard du folklore suisse parce que celui-ci est fortement lié à «l'idéologie du sang et de la terre». La comparaison de la youtse et du yodel permet un examen différencié et stimule la curiosité à l'égard de propre culture helvétique.

ZEMP Hugo

1988. «Filming Music and Looking at Music Films». *Ethnomusicology* 32, p. 393-427.

Voix de tête - voix de poitrine

Hugo Zemp

1987 (1983/84)

23'

U-Matic
C

O/F;f

SGLF 657

Image: Hugo Zemp. **Son:** Peter Betschart. **Montage:** Charlotte Boigeol. **Animation et banc-titre:** Société Comand. **Mixage:** Antoine Gueben. **Montage négatif:** Simone Jousse. **Conseils:** Séminaire de l'E.R., 165 du C.N.R.S., Silvie Bolle-Zemp, Jean Dominique Lajoux, Jean Christian Nicaise. **Avec la participation de:** Alois et Paul Schmidig, Joseph-Maria Schelbert, Franz Dominik Betschart, Anton Bühler, Alfred Schelbert, Christine Suter, Alois Foehn, Alois Suter, Erwin et Alois Imhof, Franz Betschart. **Participation financière:** Centre National de la Recherche Scientifique, Ministère de la Culture (France), Société Française d'Ethnomusicologie, Ateliers d'Ethnomusicologie (Genève), Pro Helvetia (Zürich), Robert Fellmann-Stiftung (Altdorf), SUISA (Zürich), Migros-Genossenschafts-Bund (Zürich), Kulturkommission Kanton Schwyz, Bezirk Schwyz, Gemeinde Muotathal, Kantonalbank Schwyz, Raiffeisenbank Muotathal, Messerfabrik Viktorinox (Ibach), Möbelfabrik Betschart (Muotathal). **Production:** CNRS Audiovisuel (France), Ateliers d'Ethnomusicologie (Suisse). **Recherche:** Hugo Zemp, Peter Betschart.

Voix de tête, voix de poitrine ist ein didaktischer Film, in dem durch das Alternieren zwischen Gesangsperformancen und gezeichneten Schautafeln die Besonderheiten und Unterschiede von Juuzen und Jodeln beschrieben werden. Der Gebrauch von belehrenden Schemata sind im ethnographischen Film nicht sehr geschätzt, doch ist deren Verwendung in diesem Fall gerechtfertigt. Die präzisen Diagramme ermöglichen ein schnelles Verständnis der musiktheoretischen Aspekte des Juuzens und Jodelns und sind auch für Laien nachvollziehbar.

Obwohl der Kommentar dieser Kopie französisch gesprochen ist, wird er dank der Anschaulichkeit der Diagramme auch für Anderssprachige verständlich.

Voix de tête, voix de poitrine est un film didactique dans lequel sont décrites, en faisant alterner performances chorales et graphiques, les particularités de la youtse et du yodel ainsi que leurs différences.

L'utilisation de schémas à caractère pédagogique n'est généralement pas appréciée dans le film ethnographique. Elle est cependant justifiée dans le cas présent. Les diagrammes précis permettent une compréhension rapide des aspects de la théorie musicale de la youtse et du yodel et sont également très instructifs pour le profane.

Même si le commentaire de cette copie est en français, il est compréhensible pour les personnes parlant d'autres langues grâce à la clarté des diagrammes.



ZEMP Hugo

1988. «Filming Music and Looking at Music Films». *Ethnomusicology* 32. p. 393-427.

Glattalp

Hugo Zemp

1986 (1983)

32'

U-Matic
C

O/fr

SGLF 659

Image: Hugo Zemp. **Son:** Peter Betschart. **Montage:** Charlotte Boigeol. **Scripte:** Sylvie Bolle-Zemp. **Mixage:** Alain Garnier. **Montage négatif:** Simone Jousse. **Conseils:** Séminaire de l'E.R., 165 du C.N.R.S., Sylvie Bolle-Zemp, Colette Piauxt, Jacqueline Veuve. **Avec la participation de:** la famille de Heiri Gwerder, la famille de Alois Imhof, Franz Gwerder, Franz Dominik Betschart. **Participation financière:** Centre National de la Recherche Scientifique, Ministère de la Culture (France), Société Française d'Ethnomusicologie, Ateliers d'Ethnomusicologie (Genève), Pro Helvetia (Zürich), Robert Fellmann-Stiftung (Altdorf), SUISA (Zürich), Migros-Genossenschafts-Bund (Zürich), Kulturkommission Kanton Schwyz, Bezirk Schwyz, Gemeinde Muotathal, Kantonalbank Schwyz, Raiffeisenbank Muotathal, Messerfabrik Viktorinox (Ibach), Möbelfabrik Betschart (Muotathal). **Production:** C.N.R.S. Audiovisuel (France), Ateliers d'Ethnomusicologie (Suisse). **Recherche:** Hugo Zemp, Peter Betschart.

Das Juuzen ist traditionsgemäss an die pastorale Lebensweise der BerglerInnen gebunden. Der Alpaufzug ist ihr grösstes Ereignis im Jahreszyklus. Nach dem anstrengenden Aufstieg von Mensch und Vieh auf die Sommeralp sitzen Frauen und Männer abends in der Alphütte und erzählen sich Anekdoten zwischen den Juuzgesängen.

Die Bilder erinnern an die frühen Heimatfilme mit den schönen Naturaufnahmen und den gemütlichen Menschen dieser Region. Doch wer diesem idealisierenden Bild traut, wird am Schluss des Films eines Besseren belehrt.

Hugo Zemp führte den Film unter anderem einer Primarschulklasse aus dem Muotathal und einer Sekundarschulklasse aus Schwyz, dem Hauptort der Region, vor und beschreibt kurz die Reaktion der Jugendlichen. Während die PrimarschülerInnen den Film mit Freude aufnahmen, fanden ihn die meisten SekundarschülerInnen langweilig und die betroffenen Leute hinterwäldlerisch. Einer meinte: «Der Film wäre wohl erfolgreicher im Ausland, so wie wir ja auch Fremdes vorziehen würden» (passim Hugo Zemp 1988: 422-425).

La youtse est traditionnellement liée au mode de vie pastoral des gens de la montagne. La montée à l'alpage est l'événement le plus important du cycle annuel. Après que les armaillis et le bétail ont atteint l'alpage à la suite d'une ascension éprouvante, hommes et femmes se retrouvent le soir dans le chalet pour lancer des youtses et se raconter des anecdotes.

Les images rappellent les films patriotiques d'autrefois avec leurs belles prises de vues de la nature et l'amabilité des habitants de la région. Cependant, celui qui se fie à ce tableau idéalisé est détrompé à la fin du film.



Hugo Zemp présentait quelques films de cette série, entre autres à une classe primaire du Muotathal ainsi qu'à une classe secondaire de Schwyz, le chef-lieu de la région, et il décrivit brièvement les réactions des jeunes écoliers: alors que les élèves de la classe primaire trouvèrent du plaisir à la projection, la plupart des élèves du degré secondaire jugèrent les films ennuyeux et les personnes présentées arriérées. Un écolier émit l'opinion que le film aurait probablement davantage de succès à l'étranger, de même que nous préférons également quelque chose d'exotique (passim Hugo Zemp: 1988).

ZEMP Hugo

1988. «Filming Music and Looking at Music Films». *Ethnomusicology* 32, p. 393-427.

Les noces de Susanna et Josef

Hugo Zemp

1987 (1984)

23'

U-Matic
C

O/fr

SGLF 658

Image: Hugo Zemp. **Son:** Peter Betschart. **Montage:** Charlotte Boigeol. **Mixage:** Alain Garnier. **Montage négatif:** Simone Jousse. **Avec:** Susanna Heinzer, Josef Heinzer, Familie Franz Dominik Betschart, Trychlerverein Muotathal, Josef et Richard Gwerder, Adolf Gwerder, Kapelle Mythenholz. **Participation financière:** Centre National de la Recherche Scientifique, Ministère de la Culture (France), Société Française d'Ethnomusicologie, Ateliers d'Ethnomusicologie (Genève), Pro Helvetia (Zürich), Robert Fellmann-Stiftung (Altdorf), SUISA (Zürich), Kulturkommission Kanton Schwyz, Bezirk Schwyz, Gemeinde Muotathal, Kantonalbank Schwyz, Raiffeisenbank Muotathal, Messerfabrik Viktorinox (Ibach), Möbelfabrik Betschart (Muotathal). **Production:** CNRS Audiovisuel (France), Ateliers d'Ethnomusicologie (Suisse).

Recherche: Hugo Zemp, Peter Betschart.

Les noces de Susanna et Josef setzt die Musiktradition des Juuzens und Jodelns in den kulturellen Kontext einer Hochzeit. Nach der kirchlichen Trauung feiert die Hochzeitsgesellschaft in einem Restaurant weiter. Das Fest wird von verschiedenen musikalischen Darbietungen umrahmt. Für eine Weile verlässt die Kamera das Fest und folgt den Sängern in eine andere Gaststube, kehrt dann frühmorgens wieder zur Hochzeitsgesellschaft zurück, um «mitzutanzten». Durch die subjektive Kameraführung wird die Stimmung besonders gut eingefangen. Der Film ist frei von gesprochenem Kommentar, einzig ein paar Schrifttafeln geben eine minimale Hintergrundinformation.

Les noces de Susanna et de Josef présente la tradition musicale de la youtse et du yodel dans le contexte d'une noce. A la suite de la cérémonie nuptiale à l'église, les mariés et leurs convives continuent la fête au restaurant. Celle-ci est agrémentée de diverses productions musicales. Par moments, la caméra abandonne la fête et suit les chanteurs dans une autre salle pour se retrouver à la noce tôt le matin et prendre part à la danse (caméra subjective). De cette façon, elle capte à merveille l'atmosphère régnante. Le film est exempt de commentaire parlé. Seuls quelques tableaux descriptifs fournissent une information d'arrière-plan.

Schweiz/Muotathal
Suisse/Muotathal



Waiting for Harry

Kim McKenzie

1980

57'
600 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 648

Filmed and directed by: Kim McKenzie. **Sound recorded by:** Peter Barker. **Commentary:** Les Hiatt. **Translation:** Johny Mundrug, Albert Nganmarra, Sam Gumugun, Frank Malkorda, Frank Gurrmanamana, Les Hiatt. **Song translations:** Margaret Clunies-Ross. **Production assistance:** Peter Cooke, Michele Day, Betty Mehan, David Bond, Lyn Bond. **Production:** Australian Institute of Aboriginal Studies.

Anthropologist: Les Hiatt.

Frank Gurrmanamana bereitet den letzten Teil eines Trauerituals für seinen vor mehreren Jahren verstorbenen klassifikatorischen Bruder Les Angabarabara vor. Er bittet Les Hiatt, einen Anthropologen, der seit vielen Jahren mit den Anbarra arbeitet und als klassifikatorischer Bruder Franks und des Verstorbenen betrachtet wird, einen Film über das Ritual zu machen. Während die Männer sich hauptsächlich mit der Anfertigung eines kunstvoll mit Mythengestalten bemalten hohlen Baumstammes, in den später die Knochen des Toten gelegt werden, beschäftigen, kümmern sich die Frauen um die Nahrungsmittel und erledigen sonstige Arbeiten.

Harry, ebenfalls ein Bruder des Verstorbenen und die wichtigste Person für das Ritual, verzögert den Ablauf dadurch, dass er mehrmals für einige Zeit in die Stadt geht, um andere Dinge zu erledigen. Nicht zuletzt dank der Hilfe Les Hiatts, der zusammen mit dem Filmteam voll in die Geschehnisse einbezogen wird und so die typische Rolle des Beobachters aufgibt, findet die Abschlusszeremonie doch noch statt.

Waiting for Harry ist ein schönes Beispiel für die Zusammenarbeit zwischen Anthropologen, Gefilmten und Filmenden; Kim McKenzie ist es gelungen, auch die von Humor geprägten Momente des Vorbereitens und Wartens spannend einzufangen.

Frank Gurrmanamana travaille à la dernière partie d'un rite funèbre célébré pour son frère classificatoire, Les Angabarabara, décédé il y a plusieurs années. Il prie Les Hiatt, un anthropologue qui travaille depuis des années avec les Anbarra et qui est considéré comme un frère classificatoire de Frank et du défunt, de tourner un film de ce rite. Les hommes s'affairent à préparer un tronc d'arbre creux, qui servira plus tard à recevoir les os du défunt et sur lequel ils ont peint de façon très artistique des sujets mythologiques. Les femmes s'occupent des denrées alimentaires et accomplissent d'autres travaux. Harry, un autre frère du défunt et qui est le personnage principal de l'action rituelle, en retarde le déroulement parce qu'il se rend à plusieurs reprises en ville pour liquider des affaires. Mais finalement, à l'aide de Les Hiatt, qui est associé entièrement aux événements en compagnie de l'équipe du film et qui abandonne ainsi son rôle d'observateur, la cérémonie finale aura lieu.



Waiting for Harry est un bel exemple de la collaboration entre les anthropologues, les personnes filmées et les réalisateurs du film. Kim McKenzie est parvenu à filmer de façon captivante les moments de préparation et d'attente souvent empreints d'humour.

Review:

GOODALE C. Jane

1984. «Waiting for Harry». AA (Washington) 86, p. 813-814.

Tidikawa and Friends

Jef Doring — Su Doring

1972

81'
3 x 290 m

16 mm
C

O/E
L

SGLF 628

Cameramen: Michael Edols, Jack Bellamy. **Sound recordist:** Jef Doring. **Editor:** Rod Adamson. **Produced and directed by:** Jef and Su Doring. **Production:** D.E.R. **Researcher:** Su Doring.

Der Film gliedert sich in drei Teile. Ein Initiationsritual, das den ersten und letzten Filmteil bestimmt, bildet den thematischen Schwerpunkt.

Am Anfang vermittelt ein einleitender Kommentar (12 Minuten) eine Übersicht über die Bedamini.

Tidikawa, ein Junggeselle, wird vorgestellt als einer, der das «Geistkind» kennt und deshalb u.a. für Initiationsrituale und Heilungsséancen herangezogen wird, daneben aber an allen Subsistenzaktivitäten teilnimmt. Bei den Vorbereitungen zu einem Initiationsritual tritt unerwartet der Tod eines Kindes ein. Das Kind wird bestattet, und die Trauer wird eindrücklich dargestellt.

Im zweiten Teil lassen Jef und Su Doring in langen Einstellungen, begleitet vom Originalton, die Bilder sprechen, die die Bedamini bei ihren Subsistenzaktivitäten, bei einer Heilungsséance und bei ihren sozialen Interaktionen zeigen.

Im dritten Teil findet für sieben junge Männer das zu Beginn des Filmes vorbereitete Initiationsritual statt.

Die saubere Kameraführung macht die aussergewöhnliche ästhetische Qualität dieses Films aus. Der langsame Rhythmus lässt den aufkommenden Gedanken und Fragen freien Lauf.

Le film se subdivise en trois parties. Un rite d'initiation, qui détermine la première et la dernière partie du film, en constitue le thème principal. Une introduction (douze minutes) donne une vue d'ensemble des Bedamini.

Tidikawa, un jeune célibataire, est présenté comme un personnage connaissant «l'enfant esprit». Il est par conséquent engagé pour les rites d'initiation et les séances de guérison. Il prend en outre part à toutes les activités de subsistance. Au cours des préparations d'un rite d'initiation, un enfant meurt subitement. On l'enterre et le deuil est montré de façon expressive.

Dans la deuxième partie, Jef et Su Doring laissent parler, au moyen de longues pauses accompagnées du son original, les images qui représentent les Bedamini au cours de leur activité de subsistance, d'une séance de guérison et de certaines interactions.

Dans la troisième partie, sept jeunes gens prennent part au rite d'initiation préparé au début du film.



Grâce à un tournage très soigné, le film présente des qualités esthétiques exceptionnelles et son rythme à la fois lent et fluide laisse libre cours aux réflexions et aux questions.

SÖRUM Arve

1976. *The Bedamini: Process of Social Organisation Among a New Guinea People*. Oslo: University of Oslo.

1980. «In Search of the Lost Soul: Bedamini Spirit Seance and Curing Rites». *Oceania* (Sydney) 50/4, p. 273-296.

Review:

SCHIEFELIN L. Edwards B. Bambi SCHIEFELIN

1974. «Tidikawa and Friends». *AA* (Washington) 76, p. 710-714.

To Find the Baruya Story

Allison Jablonko — Marek Jablonko — Stephen Olsson

1982 (1969)

64'
370 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 626

Camera: Marek Jablonko (New Guinea), Jérôme Blumberg (Paris). **Sound:** Allison Jablonko (New Guinea), Stephen Olsson (Paris). **Associate producers:** Marek Jablonko, Scott Andrews. **Associate editor:** Scott Andrews. **Production and direction:** Allison Jablonko, Stephen Olsson. **A Production of:** Cultural Educational Media. **Written and edited by:** Stephen Olsson. **Baruya translations:** Komunaiev Nunguye, Javine Borima. **Acknowledgments:** Maurice Godelier, Robert Elfstrom, Pierre Lemonier et al., C.N.R.S. Audio Visuel Paris, Film Arts Foundation, Wenner Gren Foundation.

1969 hielten sich Allison und Marek Jablonko während kurzer Zeit bei Maurice Godelier in Papua Neuguinea auf. Sie waren so fasziniert von der Vielschichtigkeit seiner Feldforschung, dass sie ihn bei der Arbeit filmten. 1981 entschloss sich Stephen Olsson, das Material weiter zu verarbeiten, um es einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Er edierte vier Filme (vgl. S. 120, *Her Name came on Arrows*).

In *To Find the Baruya Story* wurden die alten Aufnahmen durch neue, in Paris aufgenommene Interviews mit Maurice Godelier ergänzt. Godelier gibt Auskunft über seine Forschungsmethode, sein Verhältnis zu den Baruya und neue Erkenntnisse. Sein Hauptinteresse hat ökonomischen Fragestellungen wie z. B. der landwirtschaftlichen Produktion und dem Salzhandel gegolten. Er wird in vielen Szenen beim Ausmessen von Feldern, beim Abwiegen von Süßkartoffeln und Salzbarren und beim Einholen diesbezüglicher Informationen gezeigt.

Godelier begibt sich auch in heikle Situationen. Er besucht eine den Männern verbotene Menstruationshütte und bricht dadurch ein Tabu. Als er einige Männer überredet, mit nicht mehr gebräuchlichen Steinäxten Bäume zu fällen, um deren Effizienz mit der von Metalläxten zu vergleichen, entstehen Missstimmigkeiten. Ein Teil des Filmes ist neuen Entwicklungen gewidmet wie dem Einfluss von Missionaren und dem Staat, der die Baruya als LohnarbeiterInnen anstellt. Szenen, die einige ältere Männer bei ihrem ersten Besuch in der Stadt zeigen, stehen für die fortschreitende Konfrontation mit der Moderne. Godelier hofft den Baruya ein Ratgeber sein zu können im Hinblick auf die kommenden Veränderungen. Doch auch er ist Teil dieser neuen Welt, was sich in einzelnen Bildern sehr deutlich abzeichnet.

En 1969, Alison et Marek Jablonko séjournèrent brièvement auprès de Godelier en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Ils furent tellement fascinés par l'étendue et la diversité de ses enquêtes sur le terrain qu'ils le filmèrent au travail. En 1981, Stephen Olsson décida de reprendre et de développer le matériel en question pour le mettre à la disposition d'un public élargi. Il édita quatre films (cf. p. 120, *Her Name Came on Arrows*). Dans *To Find the Baruya Story*, les anciennes prises de vues ont été complétées



par de nouveaux entretiens réalisés avec Godelier à Paris. Il y donne des renseignements sur ses méthodes d'enquête, sur ses relations avec les Baruya et sur de nouvelles pistes de recherche. Son intérêt se concentre principalement sur les questions d'ordre économique, telles que la production agricole et le commerce du sel. Plusieurs scènes le présentent en train de mesurer des champs, de peser des patates douces et des barres de sel ou de prendre des notes au sujet de ces diverses activités.

Godelier s'expose également à des situations délicates. Ainsi enfreint-il un interdit en visitant une cabane de menstruation interdite aux hommes. Des dissonances apparaissent lorsqu'il persuade quelques hommes d'abattre des arbres au moyen de haches de pierre hors d'usage afin de pouvoir comparer leur efficacité par rapport aux haches en acier.

Une partie du film est consacrée aux situations nouvelles engendrées par la présence de missionnaires et l'action de l'Etat qui engage les Baruya en tant que salariés. Des scènes présentant quelques hommes âgés au cours de leur première visite en ville font état de leur confrontation progressive avec le modernisme. Godelier espérait pouvoir être un conseiller des Baruya en vue des changements à venir. Cependant, comme le montrent bien certaines images du film, il fait lui-même partie de ce nouveau monde.

JABLONKO Allison, Marek JABLONKO and Stephen OLSSON

1981. «A Film Project on the Baruya People of Papua New Guinea», in: BOOGART Nico and Henk W.E.R. KETELAAR (eds.), *Methodology in Anthropological Filmmaking, Papers of the IUAS-Intercongress Amsterdam 1981*, p. 121-125. Göttingen: Herodot.

Review:

ASCH Timothy

1983. «Her Name came on Arrows». *AA* (Washington) 85, p. 752-753.

Her Name came on Arrows. A Kinship Interview with the Baruya of New Guinea

Allison Jablonko — Marek Jablonko — Stephen Olsson

1982 (1969)

28'	16 mm	O/e	SGLF 627
300	C	L	

Film by: Allison Jablonko, Marek Jablonko, Stephen Olsson.

Her Name came on Arrows ist einer von vier Filmen über Maurice Godeliers Feldforschung bei den Baruya auf Neuguinea (vgl. S. 118, *To Find the Baruya Story*).

Godelier wird mit vier Männern und einer Frau in seinem europäisch eingerichteten Haus gezeigt. Dabei handelt es sich um eine rekonstruierte Szene. Er stellt ihnen, ähnlich wie er es am Anfang seiner Feldforschung zu tun pflegt, typisch ethnologische Fragen über ihre Genealogien, Heiratsregeln, den Schwesterntausch und die Verwandtschaftsterminologie. Dies illustriert, wie Godelier methodisch vorging, um ein Gerüst zu errichten, auf Grund dessen er die Kultur der Baruya verstehen lernte. Im Laufe der Diskussion entstehen unerwartet neue Fragestellungen und geben dem Ablauf eine gewisse Dynamik.

Indem Godelier sich vor die Kamera stellt, bietet er uns die Gelegenheit, seine Arbeitsweise zu beobachten. Durch dieses Dokument erfährt man mehr über die Feldforschung und die Ethnologie als durch manchen didaktischen Dokumentarfilm.

Her Name Came on Arrows est un des quatre films de l'enquête sur le terrain de Maurice Godelier auprès des Baruya en Nouvelle-Guinée (cf. p. 118, *To Find the Baruya Story*).

Maurice Godelier est présenté dans sa maison de style européen en compagnie de quatre hommes et d'une femme. Il s'agit d'une scène reconstruite. Comme à son habitude au début d'une enquête sur le terrain, il leur pose des questions ethnologiques ayant trait à leur généalogie, à leurs règles de mariage, à l'échange des soeurs et à leur terminologie de parenté. Ainsi apparaît clairement la manière dont Godelier procède pour construire son interprétation de la culture des Baruya. Au cours de la discussion, de nouvelles questions sont soulevées d'une façon inattendue, ce qui apporte au déroulement un certain dynamisme.

Acceptant de se mettre en scène sur son terrain et de livrer par là des informations assez fines sur sa façon de travailler et d'interagir, Godelier nous offre un bon exemple d'enquête ethnologique «à l'ancienne». Mais il y a peut-être plus à apprendre sur l'ethnologie en découvrant un document présentant la pratique d'un ethnologue sur le terrain qu'en visionnant une série de documentaires à prétention didactiques.



JABLONKO Allison, Marek JABLONKO and Stephen OLSSON
1981. «A Film Project on the Baruya People of Papua New Guinea», in: BOOGART
Nico C.R. and W.E.R. Henk KETELAAR (ed.), *Methodology in Anthropological
Filmmaking, Papers of the IUAS-Intercongress Amsterdam 1981*, p. 21-125.
Göttingen: Herodot.

Review:

ASCH Timothy
1983. «Her Name came on Arrows». *AA* (Washington) 85, p. 752-753.

Tighten the Drums. Self-Decoration among the Enga

Chris Owen

1975

58'
610 m

16 mm
C

O/E;e
L

SGLF 581

Direction/photography/editing: Chris Owen. **Sound recording:** Frederic Duvelle. **Advisor:** Kundapen Talgaya. **Narrator:** Johnbi Tokume. **Production:** The Institute of Papua New Guinea Studies.

Die im Hochland von Papua Neuguinea lebenden Enga sind grosse Künstler im Bemalen und Schmücken ihrer Körper und Gesichter. Sie haben daraus eine eigene «visuelle Sprache» entwickelt. Die verschiedenen Zeichnungen und Muster, derer sie sich bedienen, vermitteln unterschiedliche Botschaften.

Die Enga verschönern sich zu allen wichtigen Anlässen wie Jugendinitiationen, Heiraten, Schwangerschaften, Beerdigungen und Festen wie dem *Tee*-Schweine-tauschfest. Sie benutzen Kohle und Erdfarben, aber auch neue Kunstfarben zum Bemalen, Baumöl und Schweinefett zum Fixieren der Malereien und ihrer Haare sowie Muscheln und Federn, um sich zu schmücken.

Chris Owen hat die Kreativität und die Fantasie, die sie dabei entfalten, in vielen Nahaufnahmen eingefangen. Die langen Einstellungen lassen Zeit, die angewandte Technik zu bewundern. Den abschliessenden Höhepunkt bildet ein Fest, bei dem eine grosse Anzahl geschmückter Männer mit Trommeln einen Zeremonienplatz betritt.

Ausser einigen kurzen Einfügungen werden keine ethnographischen Angaben gemacht. Der Film lebt von der Ausdruckskraft und Farbenpracht seiner Bilder.

Les Enga, qui habitent le Haut-Plateau de la Papouasie-Nouvelle Guinée, sont de grands artistes dans la coloration et la décoration de leurs corps et de leurs visages. Ils ont développé dans ce domaine un véritable «langage visuel». Les divers dessins et modèles dont ils se servent transmettent des messages bien précis.

Les Enga s'embellissent pour tous les événements importants, initiations juvéniles, mariages, grossesses, funérailles et fêtes comme l'échange des porcs *tee*. Pour se peindre le corps, ils utilisent du charbon et des couleurs minérales, mais également de nouvelles couleurs synthétiques. De l'huile tirée d'arbres et du saindoux servent à fixer les couleurs et les cheveux, tandis qu'ils se décorent avec des coquillages et des plumes.

Chris Owen a capté dans beaucoup de prises de vues rapprochées toute la créativité et la fantaisie dont ils font preuve dans cette activité. Les séquences prolongées permettent d'admirer la technique adoptée. Le point culminant consiste en une fête au cours de laquelle un grand nombre d'hommes décorés prennent place avec leurs tambours sur le lieu de cérémonie.

A part quelques brèves insertions, il n'y a pas d'indications ethnographiques. Le film vit de sa force expressive et de l'éclat de ses images.



Review:

HAYS Terence T.

1983. «Tighten the Drums. Self Decoration among the Enga», *AA* (Washington) 85,
p. 224-225.

First Contact

Bob Connolly — Robin Anderson

1982 (1982)

52'
670 m

16 mm
C/N-B

O/E
L

SGLF 633

Photography: Tony Wilson, Dennis O'Rourke. **Sound:** Tony Wilson. **Sound mixing:** Julian Ellingworth. **Editor:** Stewart Yong. **Narrator:** Richard Oxenburgh. **Music:** Ron Carpenter. **Collaboration:** The Leahy Family, James Lindsay Taylor, The Highland People of Papua Neu Guinea, Chris Owens, Dennis O'Rourke, Tim Hawden, Frank Nelson, Peter Munster, Prof. Andrew Strathern, Magdalena Wilson, Staff of the Australian National Library and Archives. **Made with the assistance of:** Quantas/Talair Bird of Paradise. **Made in association with:** The Institute of Papua New Guinea Studies. **Associate producer:** Dick Smith. **Produced and directed by:** Bob Connolly, Robin Anderson. Arundel Productions.

Auf der Suche nach Gold stiessen die drei Brüder Leahy in den 30er Jahren erstmals auf Bewohner des Hochlandes Papua Neuguineas. Mit der mitgeführten Kamera fingen sie die Reaktionen der Neuguinenser auf ihnen unbekannte Dinge (Plattenspieler, Flugzeuge, Gewehre) ein.

In den 80er Jahren folgten Connolly und Anderson den Spuren der ersten Goldsucher und filmten die sich erinnernden Neuguinenser bei der Erzählung der damaligen Erlebnisse. Die einmaligen schwarz-weiss Stummfilmaufnahmen der Gebrüder Leahy werden den heutigen Aussagen der Betroffenen gegenübergestellt und kommentiert. «Am Anfang hatten wir alle Sachen in der Hand - die Kämpfe, die Hochzeiten, die Zeremonien. Als die Weissen kamen, war es damit zu Ende».

First Contact beeindruckt durch die Vielzahl der vorgestellten Dokumente. Die Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart zeigt die Missverständnisse, den Wandel und die Akkulturation, die mit der ersten Begegnung der Neuguinenser mit Weissen einsetzten.

Dans les années 30, au cours de leur recherche d'or, les trois frères Leahy rencontrèrent pour la première fois des habitants du massif Papua en Nouvelle-Guinée. La caméra qu'ils avaient avec eux leur permit de fixer les réactions des habitants à la vue d'objets qui leur étaient inconnus (tourne-disque, avions, fusils). Dans les années 80, Connolly et Anderson reprennent les traces des premiers chercheurs d'or et filment les habitants de la Nouvelle-Guinée qui ont encore en mémoire les événements d'alors et qui racontent ce qu'ils en ont retenu. Les prises de vue en noir et blanc réalisées par les frères Leahy furent confrontées aux déclarations actuelles des populations concernées. «Au début nous tenions en main toutes les activités - les combats, les mariages, les cérémonies. L'arrivée des Blancs a mis fin à tout cela».

First Contact impressionne par la richesse des documents qu'il propose. La comparaison entre passé et présent fait ressortir l'évolution, l'acculturation, les



malentendus qui naquirent des premiers contacts entre les habitants de la Nouvelle-Guinée et les Blancs.

CONNOLLY Bob

1984. «First Contact», in: FRIEDRICH Magarete (Hrsg.), *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*. S. 133-143. München: Trickster.

Joe Leahy's Neighbours

Bob Conolly — Robin Anderson

1988

90'

U-Matic
C

O/E;e

SGLF 661

Photography: Bob Conolly. **Sound:** Robin Anderson. **Sound editing:** Ray Thomas. **Sound mixing:** Annie Cocksedge. **Additional editing:** Chris Cordeaux. **Editing assistant:** Janina Urbanski, Temboka **Translator:** Ganiga Tomas Tain. **Assistance:** Australian Film Commission, Australian Broadcasting Corporation, Australian International Development Assistance Bureau, Channel Four Television U.K., Institute of Papua New Guinea Studies. **Acknowledgment:** Ali Gillies, Anne Marie O'Keeffe, Talaib and Adrian Nisbet, Qantas, Australian Film TV and Radio School, Glen Eildon, Michael Moore. **Associate producer:** Chris Owen. **Fellowship producer:** Tom Haydon. **Production and direction:** Bob Conolly and Robin Anderson. **Copyright:** Arundel Productions.

Joe Leahy ist der Sohn des Australiers Michael Leahy, den dieser mit einem Mädchen aus dem Hochland Neuguineas zeugte. Michael Leahy und seine Brüder waren in den dreissiger Jahren nach Neuguinea gereist, um Gold zu suchen (vgl. S. 124, *First Contact*).

Joe Leahy lebt heute in westlichem Luxus mit Villa und Mercedes unter seinen wesentlich ärmeren Nachbarn, den Ganiga. Mit Hilfe zweier älterer Männer, Tumul und Popina Mai, die ihm Teile des *Clan*-Landes ihres jeweiligen *Clans* verkauften, ist Joe zum reichen Kaffeeplantagenbesitzer geworden. Er ist ein gerissener Geschäftsmann, der die Tricks des westlichen Geschäftemachens kennt und gegen die Ganiga anwendet. Doch verbinden ihn auch emotionale Bande mit ihnen, was ihn manchmal in Konflikte zu bringen scheint.

Die Ganiga sind gespalten in ihrem Verhalten Leahy gegenüber. Joseph Madang hat sehr negative Gefühle, denn er findet, dass sich dieser auf Kosten der Ganiga bereichert hat und sie nun an seinem Reichtum teilhaben lassen müsste. Um das verlorene Land zurückkaufen zu können, sammelt er Geld bei Verwandten und Bekannten. Die älteren Männer wie Tumul und Popina Mai sind enttäuscht von Joes leeren Versprechungen, doch überwiegt bei ihnen die Hoffnung auf eventuell noch eintreffende Vorteile.

Es entstehen handfeste Konflikte zwischen den Anhängern und Kritikern Leahys. Paradoxerweise ist es immer, der die Streitereien dank seiner Eloquenz schlichtet, vor allem aber seines Geldes wegen.

Das Filmteam lebte 18 Monate bei den Ganiga. Sie hatten sich eine Gras- und Strohütte am Rande von Joes Plantage, im «Niemandland» zwischen Joe und den Ganiga errichtet. Diese Position spiegelt sich im Stil des Filmes wieder. Es wird eingehend über die Konflikte berichtet, die durch den kulturellen Wandel entstehen, aber nie für die eine oder die andere Seite Partei ergriffen.



Joe Leahy est le fils de l'Australien Michel Leahy et d'une jeune femme du Haut-Plateau de la Nouvelle Guinée. Michel Leahy et son frère avaient entrepris dans les années trente un voyage en Nouvelle Guinée pour y chercher de l'or (cf. p. 124, *First Contact*).

Joe Leahy vit actuellement dans le luxe, avec villa et mercedes, au milieu de voisins bien plus pauvres, les Ganiga. Aidé de deux hommes d'un certain âge, Tumul et Popina Mai, qui lui vendirent des parcelles de terrain appartenant à leurs clans, Joe est devenu un riche propriétaire de plantations de café. Il est très habile commerçant, connaît les astuces propres aux Occidentaux dans les affaires et les applique à l'égard des Ganiga. Des attaches sentimentales le lient également à eux, qui semblent parfois provoquer des conflits.

Les Ganiga sont divisés dans leur attitude à l'égard de Leahy. Joseph Madang a des sentiments très négatifs car il considère que celui-ci s'est enrichi aux dépens des Ganiga, de sorte que ceux-ci devraient avoir part à sa richesse. Afin de pouvoir racheter le terrain perdu, il collecte de l'argent auprès de parents et connaissances. Les personnes âgées telles que Tumul et Popina Mai sont très déçues des vaines promesses de Joe. L'espoir prédomine cependant de pouvoir tirer éventuellement encore des avantages de la situation.

Des conflits au cours desquels on en vient aux mains ont lieu entre partisans et détracteurs de Leahy. Fait paradoxal, c'est toujours lui qui, grâce à son éloquence et à son argent, parvient à réconcilier les groupes opposés.

L'équipe des cinéastes a vécu pendant 18 mois auprès des Ganiga. Elle s'était construit une cabane en herbe et paille sur une terre perdue entre la plantation de Joe et les terres des Ganiga. Cette situation se reflète sur le style du film. Les conflits dus à l'évolution culturelle sont expliqués en détail sans cependant que les auteurs prennent position pour l'une ou l'autre partie en jeu.

Pflanzer und Künstler - Führende Männer bei den Kwoma in Papua-Neuguinea

Christian Kaufmann — Anne-Marie Kaufmann-Heinimann

1972/1973

42	16 mm	O/D	SGLF 629
455 m	C	L	

Bearbeitung: Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen, D. Kleindienst-Andrée, M.A.E. Fischer. **Unterstützung:** Schweizerischer Nationalfonds.

«An Ausschnitten aus dem Tätigkeitsfeld insbesondere eines führenden Mannes, Yessomari, (...) wird gezeigt, wie eng im täglichen Leben einer Pflanzerkultur verschiedene Bereiche ineinander verschlungen sind. Der Film folgt im wesentlichen dem Pflanzungszyklus vom Roden (Gemeinschaftsarbeit der Frauen und anderer zur näheren Umgebung des Pflanzers gehörender Männer) und Abbrennen über das Graben der Setzlöcher in Gemeinschaftsarbeit einer grossen Männergruppe, das Pflanzen von Yams, das Hochbinden der Ranken und das Hegen als den drei spezifischen Tätigkeiten des Pflanzers bis zum Ernten. Dazwischen werden beispielhaft Einblicke vermittelt in andere Aufgabenbereiche von Männern, so in das Schnitzen einer Männerhausverzierung, in das Zubereiten einer Pandanusspeise, in die Sagogewinnung, in das Töpfern und Verzieren eines Zeremonialgefässes sowie in das Bemalen einer in Kerbschnitt verzierten Schildfläche. Ein kurzes Verweilen bei einem Erntefest, an dem auf dem Platz vor dem Männerhaus auch Frauen mit Tanzschilden aus verzierten Netztaschen teilnehmen, beschliesst den Film» (Kaufmann 1983: 3).

«Le champ d'activité d'un homme influent est présenté par des séquences couvrant surtout la vie de Yessomari (...). Celles-ci montrent de quelle façon ces différentes activités sont étroitement interdépendantes dans la vie quotidienne d'une société de cultivateurs. Le film suit essentiellement le cycle de la culture des ignames. Il aborde le défrichage (travail collectif du cultivateur, de ses femmes et de quelques hommes appartenant à son groupe résidentiel), le brûlage, le creusage de trous (travail exécuté par un groupe d'hommes assez nombreux). Il montre également les procédés de plantation des ignames, la façon d'attacher les vrilles de celles-ci et de les soigner, illustrant ainsi les trois activités spécifiques du planteur avant la récolte. Entre ces étapes de travail sont introduites à titre d'exemples des séquences présentant des hommes influents en train d'exécuter d'autres tâches, comme par exemple sculpter un poteau décoratif pour la maison des hommes, préparer une soupe au pandanus, extraire par lavage l'amidon contenu dans la moëlle du sagoutier, manufacturer et décorer dans l'argile une poterie cérémonielle et enfin peindre la surface d'un bouclier décoré à l'encoche. Le film se termine par quelques brèves images prises lors d'une fête célébrée à l'occasion de la récolte des ignames. Sur la place, devant la maison des hommes, les femmes participent également à la

Kwoma — Papua Neuguinea
Kwoma — Papouasie-Nouvelle-Guinée



cérémonie en portant des sacoches de danse tendues au moyen d'une baguette de rotin» (Kaufmann et Kaufmann 1983: 4).

KAUFMANN Christian und Anne KAUFMANN-HEINIMANN

1983. «Pflanzer und Künstler - Führende Männer bei den Kwoma in Papua-Neuguinea». *Publ. Wiss. Film Sektion Ethnol.* (Göttingen), Ser. 13, Nr. 25/D 1479 IWF.

Index

Filmtitel / Titres

An argument about a marriage	34
The ax fight	70
A balinese trance seance	88
Batteries dogon. Éléments pour une étude des rythmes	28
Bitter melons	36
Box of treasures	62
Les chemins de Nya	30
Children's magical death	72
Dani houses	100
Danses de reines	12
Dor. Low is better	84
Farm song	104
The father of the goats	8
The feast	74
To find the Baruya story	118
First contact	124
Gespräche mit Kopcherutoi	20
Glattalp	110
The herdsman	10
Jero on Jero. «A balinese trance seance» observed	90
Joe Leahy's neighbours	126
A joking relationship	38
Ko-Buschmänner: Sammeln, Zubereiten und Verzehren von «Veld-Kost» durch Frauen	54
Ko-Buschmänner: Spiel «Oryx-Antilope» mit einer Auseinandersetzung zwischen zwei Spielgruppen	56
Ko-Buschmänner: Tauschhandel an einer Wasserstelle	58
Kung Bushmen hunting equipment	40
Lorang's way	22
Magical death	76
Les maîtres fous	14
Masai manhood	16
Masai women	18
The Muria	86

Nai: The story of a Kung woman	42
Her name came on arrows. A kinship interview with the Baruya of New Guinea	120
Naua huni	66
Nini Pantun. Reisbau und Reisrituale auf Bali	92
Les noces de Susanna et Josef	112
Les nomades du soleil	50
Num Tchai: The ceremonial dance of the Kung Bushmen	44
 The Panare	68
Pflanzer und Künstler. Führende Männer bei den Kwoma in Papua-Neuguinea	128
 A rite of passage	46
 The Sakuddei	102
The south-east Nuba	60
 Tapir distribution	78
Les temps du pouvoir	52
Tidikawa and friends	116
Tighten the drums. Self-decoration among the Enga	122
 Unterricht im «baris»-Tanz durch I Gusti Gede Raka in Saba	94
Unterricht im «legong»-Tanz durch I Gusti Gede Raka in Saba	96
 Voix de tête - voix de poitrine	108
 Waiting for Harry	114
The wasp nest	48
The water of words. The cultural ecology of a small island in eastern Indonesia	98
The wedding camels	24
Weeding the garden. Dedeheiwä weeds and rests in his garden	80
A wife among wives	26
Some women of Marrakech	32
 Xingu terra	64
 The Yanomamö myth of Naro as told by Dedeheiwä	82
Youtser et yodler	106

AutorInnen / Auteurs

ANDERSON, Robin	
First contact	124
Joe Leahy's neighbours	126
ASCH, Patsy	
Jero on Jero. «A balinese trance seance» observed	90
ASCH, Timothy	
The ax fight	70
A balinese trance seance	88
Children's magical death	72
The feast	74
Jero on Jero. «A balinese trance seance» observed	90
Tapir distribution	78
The water of words. The cultural ecology of a small island in eastern Indonesia	98
Weeding the garden. Dedeheiwä weeds and rests in his garden	80
The Yanomamö myth of Naro as told by Dedeheiwä	82
BEHREND, Heike	
Gespräche mit Kopcherutoi	20
BISSILIAT, Maureen	
Xingu Terra	64
BOONZAJER, Robert	
Dor. Low is better	84
BRANDT, Henry	
Les nomades du soleil	50
CHAGNON, A. Napoleon	
The ax fight	70
Children's magical death	72
The feast	74
Magical death	76
Tapir distribution	78
Weeding the garden. Dedeheiwä weeds and rests in his garden	80
The Yanomamö myth of Naro as told by Dedeheiwä	82
COLLEYN, Jean-Paul	
Les chemins de Nya	30
CONNOLLY, Bob	
First contact	124
Joe Leahy's neighbours	126
CONNOR, Linda	
A balinese trance seance	88
Jero on Jero. «A balinese trance seance» observed	90
CURLING, Chris	
Masai manhood	16
Masai women	18
The Panare	68
The Muria	86
The south-east Nuba	60

DESHAYES, Patrick	
Naua Huni	66
DIETERLEN, Germaine	
Batteries dogon. Éléments pour une étude des rythmes	28
DORING, Jef	
Tidikawa and friends	116
DORING, Su	
Tidikawa and friends	116
Fox, J. James	
The water of words. The cultural ecology of a small island in eastern Indonesia	98
HEIDER, G. Karl	
Dani houses	100
HEINZ, H. J.	
Ko-Buschmänner: Sammeln, Zubereiten und Verzehren von «Veld-Kost» durch Frauen	54
Ko-Buschmänner: Spiel «Oryx-Antilope» mit einer Auseinandersetzung zwischen zwei Spielgruppen	56
Ko-Buschmänner: Tauschhandel an einer Wasserstelle	58
HEUNEMANN, D.	
Ko-Buschmänner: Sammeln, Zubereiten und Verzehren von «Veld-Kost» durch Frauen	54
Ko-Buschmänner: Spiel «Oryx-Antilope» mit einer Auseinandersetzung zwischen zwei Spielgruppen	56
Ko-Buschmänner: Tauschhandel an einer Wasserstelle	58
JABLONKO, Allison	
To find the Baruya story	118
Her name came on arrows. A kinship interview with the Baruya of New Guinea	120
JABLONKO, Marek	
To find the Baruya story	118
Her name came on arrows. A kinship interview with the Baruya of New Guinea	120
KAUFMANN, Christian	
Pflanzer und Künstler. Führende Männer bei den Kwoma in Papua-Neuguinea	128
KAUFMANN-HEINIMANN, Anne-Marie	
Pflanzer und Künstler. Führende Männer bei den Kwoma in Papua-Neuguinea	128
KEIFENHEIM, Barbara	
Naua huni	66
LATOUR, Eliane de	
Les temps du pouvoir	52
LLEWELLYN-DAVIES, Melissa	
Some women of Marrakech	32
LYDALL, Jean	
The father of the goats	8
The herdsman	10

MACDOUGALL, David	
Lorang's way	22
The wedding camels	24
A wife among wives	26
MACDOUGALL, Judith	
Lorang's way	22
The wedding camels	24
A wife among wives	26
MARSHALL, John	
An argument about a marriage	34
Bitter melons	36
A joking relationship	38
Kung Bushmen hunting equipment	40
Nai: The story of a Kung woman	42
Num Tchai: The ceremonial dance of the Kung Bushmen	44
A rite of passage	46
The wasp nest	48
McKENZIE, Kim	
Waiting for Harry	114
NATHAN, John	
Farm song	104
OLIN, Chuck	
Box of treasures	62
OLSSON, Stephen	
To find the Baruya story	118
Her name came on arrows. A kinship interview with the Baruya of New Guinea	120
OWEN, Chris	
Tighten the drums. Self-decoration among the Enga	122
RAMSEYER, Urs	
Nini Pantun. Reisbau und Reisrituale auf Bali	92
Unterricht im «baris»-Tanz durch I Gusti Gede Raka in Saba	94
Unterricht im «legong»-Tanz durch I Gusti Gede Raka in Saba	96
PÉCHÉ, Jean-Jacques	
Les chemins de Nya	30
RENS, Maarten	
Dor. Low is better	84
ROUCH, Jean	
Batteries dogon. Eléments pour une étude des rythmes	28
Danses de reines	12
Les maîtres fous	14
ROUGET, Gilbert	
Batteries dogon. Eléments pour une étude des rythmes	28
Danses des reines	12
SHEPPARD, John	
The Sakuddei	102
STRECKER, Ivo	
The father of the goats	8

The herdsman	10
ZEMP, Hugo	
Glattalp	110
Les noces de Susanna et Josef	112
Voix de tête - voix de poitrine	108
Youtser et yodler	106

Ethnien / Groupes ethniques

Anbarra	114
Araucans / Arauk	64
Baruya	118-120
Bedamini	116
Bochiman → Gwi-San, Kung-San, Ko-San	
Buschmänner → Gwi-San, Kung-San, Ko-San	
Dani	100
Dogon	28
Enga	122
Ganiga	126
Gwi San	36
Hamar	8-10
Hauka	14
Huni Kuin	60
Ko San	54-58
Kung San	34-48
Kwakiutl	62
Kwoma	128
Maasai / Masai	16-18
Minyanka	30
Muria	86
Nuba	60
Panare	68
Peul	50
Sakuddei	102
Tugen	20
Turkana	22-26
Wodaabe → Peul	
Yanomani / Yanomamö	70-82

