

**Zeitschrift:** Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft  
= revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera  
d'etnologia

**Herausgeber:** Schweizerische Ethnologische Gesellschaft

**Band:** 3 (1998)

**Artikel:** "Aku cinta kamu - harapan tahun 2000" : zur Entstehung eines Filmes

**Autor:** Oester, Kathrin

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1007548>

### **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:** 10.12.2025

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

# «Aku cinta kamu - harapan tahun 2000»

## Zur Entstehung eines Films

Kathrin Oester

Längere Zeit war ich den unterschiedlichen Funktionen von Wort und Bild in der Darstellung des Fremden nachgegangen und wollte im Rahmen einer Feldforschung in Zentralsumatra verschiedene repräsentationstheoretische Thesen anhand eigener Erfahrungen mit der Kamera überprüfen<sup>1</sup>. Eine der Fragen, der meine Untersuchung gilt, ist diejenige nach dem ambivalenten Stellenwert des Exotischen, der Faszination durch das Fremde, die sowohl zum Vehikel des Verstehens werden wie auch dessen Abwehr dienen kann (vgl. Erdheim 1988: 15-28).

Nicht bloss in populären, sondern auch in wissenschaftlichen Veröffentlichungen wird der Faszination wie der Ablehnung des Fremden vorzüglich durch bildliche Darstellungen Ausdruck verliehen. Der Verbalsprache dagegen bleibt eher das reflektierende Verstehen oder die rationalisierende Legitimation der Ablehnung vorbehalten<sup>2</sup>. Oft führen daher Text und Bild zu disparaten Aussagen über den Gegenstand des Fremden: Bilder können

Texte «Lügen strafen», nämlich dann, wenn der eine Code unbewusst zur Kompensation des anderen wird. Gerade in jenem komplexen Zusammenspiel von Bild und Text stellt sich aber die stets oszillierende, widersprüchliche, facettenreiche Erfahrung des Fremden wie von selbst wieder her. Es verwundert nicht, dass sich im Bild auch eine im Zuge der Kritik am westlich-imperialistischen Blick<sup>3</sup> längst überwunden geglaubte paternalistische oder voyeuristische Haltung des Betrachters gegenüber dem Betrachteten stets neu wieder herstellt, ist doch die semantisch offenere Bildsprache weit weniger als verbale Äusserungen der bewussten Kontrolle zu unterwerfen. Gerade dieser Umstand führt dazu, dass Fotografie und Film den KritikerInnen des Fachs in besonderem Masse Anlass dazu geben haben, das «Projekt der Anthropologie» als solches zu widerrufen<sup>4</sup>.

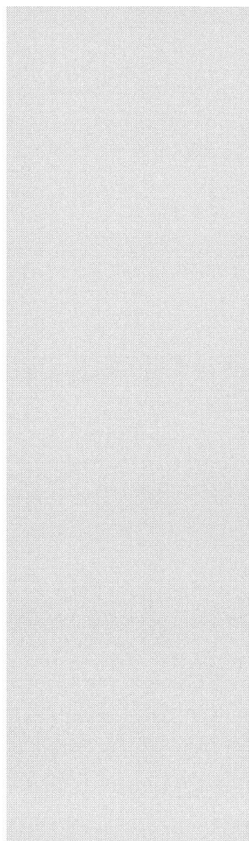
Wurde im westlich-abendländischen Denken dem Bild im Unterschied zum Wort seit jeher der Part der semantischen

<sup>1</sup> Aus dem Indonesischen übersetzt heisst das Graffiti, das ein junges Mädchen in die Rinde des Zimtbau-  
mes ihres Verehrten ritzte:  
«Ich liebe dich - Hoffnung  
für das Jahr 2000».

<sup>2</sup> Dass das Verhältnis von  
verbaler und visueller  
Sprache nicht eindeutig  
determiniert ist und auch  
die Verbalsprache unter  
bestimmten Umständen  
die hier beschriebene  
Funktion der Bilder  
übernehmen kann, dazu  
vgl. Barthes 1988 und  
Metz 1977.

<sup>3</sup> Vgl. dazu u.a. SAID  
1979, Bhabha 1994, Trinh  
Minh-Ha 1991, Kaplan  
1997.

<sup>4</sup> Vgl. dazu u.a. FARIS:  
«Anthropology has chan-  
ged little (the process is  
still to render the Other)  
and much of the power



relations has changed only in form» (in: Edwards 1994: 215).

<sup>5</sup> Zum komplexen Zusammenhang von Ethnologie und Fotografie vgl. u.a. Christopher Pinney, «The Parallel Histories of Anthropology and Photography», und James C. Faris, «A Political Primer on Anthropology/Photography» (in: Edwards 1992).

<sup>6</sup> Es kann keine «Reinheit der Repräsentation» geben, wie Faris es impliziert. Wie Freud ausgeführt hat, sind am Prozess des Verstehens die kritische Verstandestätigkeit und die Affekte gleichermaßen beteiligt (1970 / 1905). Wird der Kompromisscharakter jeden Verstehens und damit auch jeglicher fotografischen Repräsentation nicht beachtet, droht der

Offenheit und Unbestimmtheit, der Sinnennähe und somit der Verführung zugewiesen, ist die Fotografie seit ihrer Erfindung gerade ihres «objektiven Abbildungscharakters» wegen von den Wissenschaften gefeiert worden<sup>5</sup>. Ungeachtet des wissenschaftlichen Zugriffs auf die Fotografie ist die bildliche Repräsentation des Fremden aber bis heute ein Freiraum geblieben, der WissenschaftlerInnen vom permanenten Zwang zur Reflexion entlastet, dabei von einer anderen, affektiveren Erfahrung des Fremden Zeugnis ablegend. Sagt James C. Faris über Curtis und die Indianerfotografie jener Zeit enttäuscht, «These photographers were motivated more by contrition and catharsis than method» (in: Edwards 1994: 255), würde ich eben jene Affektäusserungen nicht entwerten: Dass sich in ethnographischen Bildern und Filmen nicht bloss eine wissenschaftlich-distanzierte Haltung niederschlägt, sondern eben auch «Zerknirschung», «Katharsis» und eine Reihe anderer Affekte als Folge der Verunsicherung in der Fremde, dürfte den Analytiker nicht erstaunen. Statt Anlass zur Klage über diese für den Rationalisten anstössige Tatsache, könnten jene Affekte nämlich vielversprechender Gegenstand einer Analyse werden<sup>6</sup>.

Mit der westlich-abendländischen Schuld des imperialistischen, paternalistischen Blicks auf das Fremde beladen, breche ich schliesslich nach Sumatra auf.

Im folgenden möchte ich die Produktionsphase des Films, der trotz oder vielleicht gerade aufgrund der kritischen Stimmen zur Repräsentationspolitik während einer einjährigen Feldforschung in Sungai Sepi<sup>7</sup> entstanden ist, näher beschreiben. Aus Gründen der geforderten Kürze werde ich die Postproduktionsphase des Films nur am Rande berühren.

## Produktionsphase: Sich als Forschende dem fremden Blick aussetzen

Erst einmal in Sungai Sepi angekommen sehe ich meine Forschungsfrage unerwartet und von einem Tag auf den anderen sozusagen in ihr Gegenteil verkehrt: Die Beobachterin wird zur Beobachteten, die Neugier der Westlerin wird überdeckt von der Neugier, dem Spotten und Staunen der Einheimischen, und die Bilderstürmerin stolpert zusehends über ein Bild, das sich andere von ihr machen – das der ungeschickten Weissen, die aus unerfindlichen Gründen den westlichen Luxus gegen die Mühsal eines Lebens in der Subsistenzgesellschaft eintauscht. Dominiert vom Blick der anderen, bietet sich mir vorerst weder Raum noch Anreiz für die Analyse meines eigenen Blicks. Dagegen taucht die Frage auf, wo ich mich als Frau aufhalte und welche privaten und öffentlichen Codes des Sprechens in weiblichen und männlichen Räumen anzuwenden sind. Und im Mittelpunkt meines Lernprozesses steht ein Geschlechterverhältnis, das in der matrilinearen und zugleich islamischen Gesellschaft von zahlreichen Konflikten geprägt ist.

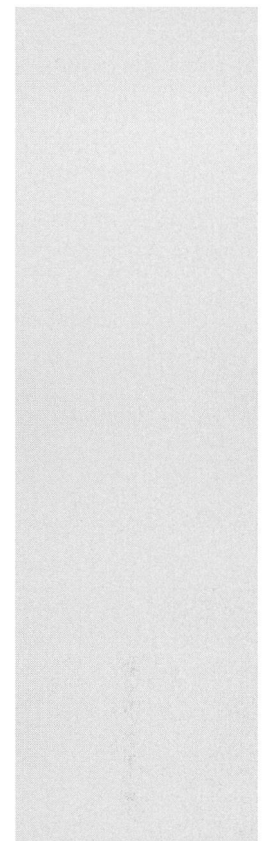
Im Dorf, in dem ich zusammen mit Heinzpeter Znoj lebe, hatten bisher kaum Fremde gewohnt<sup>8</sup>. Es gibt keine Elektrizität, und die paar alten Fernseher, die hier und dort verstaubt in einer Ecke stehen, sind – obwohl Insignien für eine kommende Modernität – nicht funktionstüchtig. Dennoch haben all jene in Sungai Sepi mit Stadterfahrung eine Vorstellung von der Videokamera, die ich mitbringe, noch bevor ich Näheres erkläre. Alles, was mit Filmen zu tun hat, wird kurz TV genannt, womit die Leute ihr Wissen zu erkennen geben, dass Video ein potentielles Massenmedium ist, das ihre verkehrstechnisch abgeschlossene Welt der Öffentlichkeit preiszugeben vermag.

Doch nicht nur die räumlichen Grenzen zwischen «Peripherie und Zentrum», technologisch benachteiligtem Hinterland und mediatisiertem urbanem Raum, vermag die Videotechnologie potentiell zu sprengen, sondern auch die innerhalb Sungai Sepis festgelegten räumlichen Codes von Privatheit und Öffentlichkeit, besonders aber von weiblicher und männlicher Sphäre. Gerade letztere Tatsache wird, von mir anfänglich unbemerkt, zur wesentlichen Rahmenbedingung für die ganzen Dreharbeiten: Wie ist mit den Gesprächen der Frauen umzugehen, die nicht für die Männer bestimmt sind und umgekehrt; wie mit privaten Gesprächen, die nicht für die Öffentlichkeit gedacht sind? Dies beschäftigt sowohl uns wie unsere InterviewpartnerInnen. Um die Situation zu meistern, ziehen die Leute ein für die Migration entwickeltes Raumkonzept heran, das den Raum normativ in ein von der dörflichen Autorität kontrollierbares Innen und ein unkontrollierbares Aussen aufteilt. Während wir uns im Dorf aufhalten, sind die privaten Videoaufzeichnungen vor den anderen geheim zu halten; verlassen wir Sungai Sepi später, sind die einheimischen Kategorien von privat und öffentlich, männlicher und weiblicher Sphäre ausser Kraft gesetzt, so die Instruktion der GesprächspartnerInnen. Es soll meinem Ermessen überlassen sein, wie das Videomaterial ausserhalb der dörflichen Sphäre zu verwenden ist.

Im dörflichen Alltag heisst für mich Filmen, mehr noch als üblich sichtbar im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen. Die Kamera zieht die Blicke an, und wo immer sie auftaucht, wird sie zur öffentlichen Attraktion, so dass das Filmen im banalsten Sinne des Wortes «selbstreflektiv» zu werden droht. Ich denke während dieser Zeit des öfteren an die vorteilhafte Situation Margaret Meads, deren Kamera in Bali, wie sie betont, bloss Teil des «Hintergrunds» war, während sie – erkenntnistheoretischen Fragen der Repräsentation mit einer beneidenswerten Leichtigkeit vom Tisch wischend – anfügt: «... what it (the camera, K.O.) records did

happen» (Zit. in: Warren 1996: 150). Wie Mead an anderer Stelle bemerkt, bewegen sich die Balinesen ohnehin wie auf der Bühne, so dass ihr die Objektivität der Filmaufnahmen als gesichert erscheint<sup>9</sup>. Etwas neidisch also sehe ich Mead eintauchen in jene Rolle der unsichtbaren, objektiven Beobachterin, die weder merken will, wie sehr ihr Blick von der eigenen Herkunft als weisser, westlicher Frau geprägt ist, noch wahrzunehmen scheint, wie sehr sie selbst und ihr Filmen der sozialen Kontrolle der balinesischen Gesellschaft unterliegen. Jean Rouch hat einen anderen Weg begangen, nicht den der Verleugnung und des Sich-unsichtbar-Machens. Vielmehr hat er die Energie der Fremden, deren Aufmerksamkeit er erregte, genutzt und ein grosses Spektakel aus dem Filmen gemacht. Er gab dem Vorgang sein theatrales Moment zurück, so sehr und so konsequent, dass mehrere seiner Darsteller später selbst zu Filmemachern geworden sind (vgl. Ruby 1992: 53). Was kann einem besseres geschehen? Das *cinéma vérité* hat sich die Transparenz des filmischen Vorgangs zum Programm gemacht, und dass Rouchs Gefilmte dabei selbst zu Filmenden wurden, ist eine mögliche Konsequenz davon.

Und ich? Ich hätte mich in Sungai Sepi noch so gern unter der positivistischen Tarnkappe Meads versteckt: In die Haut der anderen Kultur schlüpfen, ganz wie die andern werden, alles von innen erleben, um die eigene Fremdheit nicht mehr spüren zu müssen. Und so wird mein Wunsch nach Unsichtbarkeit zusehends zum Nährboden für das Phantasma von der «eigentlichen Erfahrung des Autochthonen». Die Kamera steht mir dabei als Fremdkörper im Wege. Sie verlangt, während sich die anderen sorglos vom Regen überraschen lassen oder geschwind durch das hohe Wasser des Flusses waten, permanent nach Aufmerksamkeit, will vor Feuchtigkeit, Hitze, Regen und Staub geschützt werden, ein lästiges Anhängsel, das mir mehr und mehr zum Symbol meines Fremdseins wird. Jean Rouch, so denke ich sehnsüchtig, hat das Gefühl des

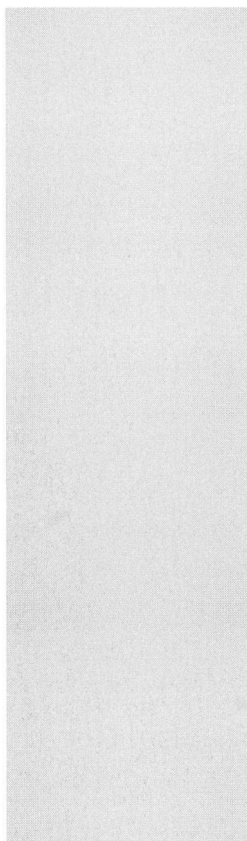


Prozess des Verstehens selbst missverstanden zu werden.

<sup>7</sup> Alle Eigennamen sind im vorliegenden Text abgeändert.

<sup>8</sup> Heinzpeter Znoj hielt sich schon 1987 - 1989 u.a. in jenem Gebiet in Zentralsumatra auf und veröffentlichte seine Forschungsergebnisse in «Tausch und Geld in Zentralsumatra. Zur Kritik des Schuldbegriffes in der Wirtschaftsethnologie» (1995).

<sup>9</sup> «They (the Balinese, K.O.) were unconscious about photography, accepting it as a part of a life which was in many ways always lived on a stage» (1970: 259).



<sup>10</sup> Wie sehr das Fotografieren und Filmen auch ein Mittel ist, das eigene Fremdsein über den Mechanismus des «Bannens des Fremden» in Bildern erträglicher zu gestalten, war mir während der Feldforschung noch kaum bewusst.

<sup>11</sup> Die geschlechtsspezifische Raumnutzung und die entsprechenden Symbolisierungen habe ich in einem noch nicht publizierten Artikel zum Thema «The forest lovers: gendered space in Highland Jambi» näher beschrieben.

Fremdseins angenommen, sich und seine Absichten mit der grossen Kamera gezeigt und damit den andern ermöglicht, einzusteigen, einzugreifen, sein Projekt mitzuformen<sup>10</sup>.

Doch die Flucht nach vorne, die Inszenierung des theatralischen Moments des Filmens bleibt mir versperert in Sungai Sepi: Die Frauen haben keinen Hang zur Selbstinszenierung in der Öffentlichkeit, im Gegenteil. Wird eine Frau durch die Kamera zum Zentrum der Aufmerksamkeit ist sie *malu*, verlegen: Es gehört sich nicht für sie, Aufsehen zu erregen, im Mittelpunkt zu stehen, jedenfalls nicht, wenn Männer anwesend sind.

Auf den Feldern zur Erntezeit, dem «öffentlichen Raum» der Frauen dagegen, wird die Kamera zur beliebten «Scherzpartnerin»<sup>11</sup>. Die Frauen singen für sie Lieder aus dem Stegreif, doch muss sie auf dem Heimweg weggepackt werden, sobald wir uns dem Dorf nähern: die Männer brauchen nicht zu wissen, womit wir uns tagsüber vergnügten. Anders ist die Situation mit Malima, meiner Gesprächspartnerin, will ich mit ihr allein ein Interview machen. Auf ihren Vorschlag treffen wir uns nach dem Muster zweier Liebender, von deren Zusammensein niemand erfahren darf, in einem ihrer weit entfernten Gärten am Rande des Urwalds. Es kostet mich viel Schweiß und Anstrengung, mit meiner Ausrüstung allein dorthin zu gelangen. Doch das Geheime an unseren Treffen gefällt Malima, es entspricht ihrem Abenteuergeist, und ich lerne mit ihr die Lust der Leute Sungai Sepis kennen, der rigiden dörflichen Kontrolle ein Schnippen zu schlagen. Was kümmert es Malima, dass das harte Tropenlicht nachmittags um drei all meine ästhetischen Ambitionen als Filmemacherin zunichte macht und niemand die Kamera führt, während ich mich in die Gespräche mit ihr vertiefe?

Mit der Zeit wird deutlich, dass Frauen und Männer das Filmen auf ihre je eigene Weise ins Dorfleben integrieren, und ich brauche weder Kniffs noch Tricks anzuwenden, um zu meinem Material zu

kommen, bloss hinzuhören, zu lernen und Malima bestimmen zu lassen. Sie weiss, wie und wo man die Kamera integrieren muss, nicht ich. Da wir über eine lange Zeit, während fast eines Jahres, ohne Filmteam im Dorf sind, stehe ich nicht unter dem bei Filmprojekten üblichen Zeitdruck und passe mich den Forderungen der Frauen weitgehend an.

Durch die erhöhte soziale Kontrolle, welche die Videoaufnahmen hervorrufen, erfahre ich indessen viel über das Geschlechterverhältnis. Die meisten Männer sprechen gerne vor der Kamera und freuen sich über eine grosse Anzahl von Zuschauenden. Sie geniessen die Rolle der gefragten Experten, die generalisierende Aussagen über ihre Kultur zu machen in der Lage sind. Wie vorzüglich sie auf diese Weise dem westlichen Bedürfnis nach Reportage entgegen kommen! Jenen Frauen aber, welche nie in der Stadt zur Schule gegangen sind, ist es fremd, als Individuen für andere zu sprechen, diskutierend und objektivierend Aussagen über ihre Kultur zu machen. Will ich etwas über die stattfindenden Heiratsverhandlungen wissen, verwickelt mich Malima dagegen spielerisch, und oft ohne dass ich es merke, selbst in eine Heiratsverhandlung und zwingt mich so, meine Distanz zur fremden Kultur aufzugeben: Sie lehrt mich performativ und lässt kein Rationalisieren zu. Entweder lasse ich mich darauf ein und lerne, über meinen jüngeren Adoptivbruder im heiratsfähigen Alter, Ulan, verhandelnd das in Sungai Sepi geläufige Sprechen in Anspielungen, oder ich erfahre nichts. Malima reisst mich hinein in ihre Welt, löst mit derselben Bewegung das von Voyeurismus geprägte Verhältnis von Beobachterin und Beobachtetem, Filmerin und ihrem Objekt auf. Sie zwingt mich, in ihrer Welt zu handeln, auch wenn ich als unbedarfter Neuling Fehler mache und den Code der Heiratsverhandlungen anfänglich so schlecht beherrsche, dass ich Ulan nie verheiratet hätte, wäre es auf meine Verhandlungskünste angekommen. Hineingerissen in den Strudel des performativen Lernens wird das Filmen beson-



ders mit den Frauen unabsehbar, manchmal lustvoll, manchmal ärgerlich, doch nie berechenbar. Und obwohl sich explizit niemand für das Filmen selbst interessiert, die Kamera zur Hand nimmt oder mithelfen will, den Film zu konzipieren, wird das Material in dem Masse von Sungai Sepi beeinflusst, wie die spezifische Integration und Durchführung der Dreharbeiten, aber auch deren Verhinderung, der dörflichen Kontrolle unterliegen. Wie ich aber meine eigenen Vorstellungen vom Filmen und der Forschung aufgeben muss und mich, manchmal innerlich widerstrebend, an die lokalen Vorgaben halte, tritt meine Fokussierung auf den westlich-imperialistischen Blick in den Hintergrund, und jene Überlegungen gewinnen erst beim Editieren der Videoaufnahmen erneut an Aktualität.

### Postproduktionsphase: Sungai Sepi dem westlich-konsumistischen Blick aussetzen

Wie bereits gesagt, waren die Videoaufnahmen der privaten Gespräche mit Malima und Ulan, den beiden Hauptinformanten, nicht für das Dorf bestimmt. Die Einhaltung jener Vorschrift fällt mir indessen weit weniger schwer als die Verantwortung, die ich mit der Darstellung einer «exotischen» Gesellschaft in der westlichen Öffentlichkeit übernehme. Hier werden Malima und Ulan die Fremden sein, hier werden sie auf meine Sensibilität angewiesen sein, so wie ich es mit den Dreharbeiten im Dorf auf die ihre war.

Zurück also in den USA, am Southeast Asia Program der Cornell University, mit achtzig Stunden Videomaterial, versuche ich zu verstehen, was sich abgespielt hat im Dorf wie in unserer Forschung. Ich schreibe ein Skript, das den von der Matrilinearität geprägten Heiratszyklus und den Reisanbauzyklus in seiner Verwobenheit ebenso zeigen soll wie auch deren Trans-

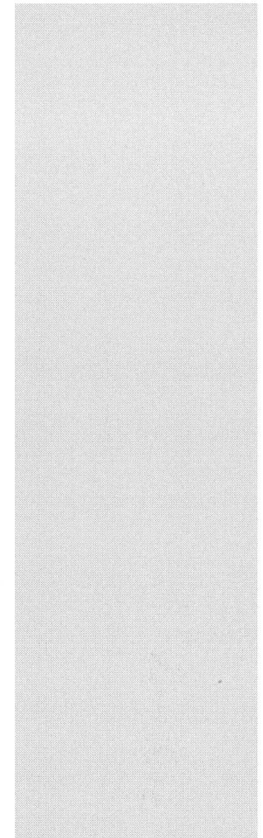
formation unter dem Einfluss von Islam, Markt und Staat.

Malima und Ulan rücken mehr und mehr ins Zentrum der Überlegungen, während ich versuche, die Geschichte der Heiratsverhandlungen und der Widersprüche zwischen Islam und Matrilinearität aus der Perspektive der Mutter und des Heiratskandidaten unter dem Titel *Aku cinta kamu, harapan tahun 2000* zu erzählen. Ich sehne mich manchmal zurück ins Dorf und sehe mir tatsächlich oft die Bilder Sungai Sepis an, ganz so wie sich das Malima vorgestellt hatte – aus Heimweh. Nach und nach wird mir der Umgang mit den Bildern zum Zwiegespräch im Sinne Roland Barthes' *La chambre claire*, und Malimas und Ulans Bild in der Narration direkt ansprechend versuche ich, etwas vom Forschungs- und Erkenntnisprozess im Film transparent zu machen (vgl. Barthes 1980).

### Zusammenfassung

Dass man als Forscherin und Filmemacherin zuallererst selbst Fremde ist, bevor man Bilder «stehend» das Fremde eigenmächtig darzustellen in der Lage ist, war kein Thema in den Theorien zur Repräsentation, mit denen ich mich befasst hatte. Und im kritischen antiimperialistischen Diskurs über den westlichen Blick wird der Wissenschaftler nur allzu bereitwillig mit einer Macht ausgestattet, die er als fremder Aussenseiter zumindest in der Feldforschungssituation gar nicht hat. Doch jene kritische Sichtweise hat ihre eigene Logik, die mit der kränkenden Wirklichkeit in der Feldsituation wenig zu tun haben dürfte: Über den Umweg der (Selbst-)Kritik werden EthnologInnen in den Theorien zur Repräsentation, etwa bei James C. Faris, mit soviel schmeichelhafter Autorität und Definitionsmacht über das Fremde ausgestattet, dass die weniger schmeichelhafte Erfahrung des Fremdseins der WissenschaftlerInnen darin unterzugehen droht (vgl. in: Edwards 1994, 253-

263). Meine Fragestellung spitzt sich heute vermehrt auf das Thema des Zusammenspiels von Fremdsein und Fremdenrepräsentation zu. Dabei geht es mir darum, wie James Clifford es in *The Predicament of Culture* vorgeführt hat, analytisch die Spaltung zwischen Methode und Repräsentation – das eine im anderen erblickend – praktisch wie theoretisch zu überwinden (1988). Dasselbe gilt für die Aufhebung der Spaltung von Text und Bild als Analyseeinheiten. Der Blick des Ethnographen auf das Fremde, der seine geschlechtliche, politische und kulturelle Herkunft wie auch die bestehenden Machtverhältnisse spiegelt, ist nach wie vor wichtiger Gegenstand einer Wissenschaft, welche die Beschränkungen durch Imperialismus, Sexismus und (Post-)Kolonialismus aufdecken will. Gerade um dem kritischen Anspruch gerecht zu werden, gilt es aber, den Blick der anderen zurück auf den Ethnographen in die Analyse miteinzubeziehen. Bleibt die Forschung in der Reflexion über den Blick des Forschers stecken, wird – diesmal unter dem Deckmantel des kritischen Anspruchs – dem Gegenüber erneut der Subjektstatus abgesprochen. Auch die Filmwissenschaftlerin Ann Kaplan, die sich jahrelang mit dem Blick als *gaze*<sup>12</sup> befasste, stellt das Prozesshafte zwischen den Kulturen erneut in den Vordergrund, wenn sie ihr neuestes Buch programmatisch *Looking for the Other* nennt (1997). Gerade die Untersuchung des Prozesshaften im Kontakt zwischen den Kulturen ist aber notwendig im Hinblick auf eine Ernst zu nehmende, jedoch bislang ausstehende «Ethnologie des Fremdseins».



<sup>12</sup> Die Unterscheidung der technischen Termini *gaze* und *look*, die im Deutschen keine angemessene Übersetzung finden, haben eine bewegte Geschichte in der Filmwissenschaft. An dieser Stelle soll nur Kaplans kurze Definition als Orientierung dienen: «I will reserve the term "look" to connote a process, a relation, while using the word "gaze" for a one-way subjective vision» (1977: XVI).

## Literaturverzeichnis

- BARTHES Roland  
1980. *La chambre claire: notes sur la photographie*. Paris: Seuil.  
1988. *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BHABHA Homi K.  
1994. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.
- CLIFFORD James  
1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- ERDHEIM Mario  
1988. *Die Psychoanalyse und das Unbewusste in der Kultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- FARIS James C.  
1992. «A Political Primer on Anthropology / Photography», in: Elizabeth EDWARDS (ed.), *Anthropology and Photography 1860 - 1920*, p. 253-261. Yale: University Press.
- FREUD Sigmund  
1970 (1905). «Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten», in: *Psychologische Schriften*, Bd. IV, Studienausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer.
- KAPLAN E. Ann  
1977. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York/London: Routledge.
- MEAD Margaret  
1970. «The Art and Technology of Field Work», in: Raoul NAROLL and Ronald COHEN (eds.), *A Handbook of Method in Cultural Anthropology*, p. 246-265. Garden City, N.Y.: Natural History Press.
- METZ Christian  
1977. «Au-delà de l'analogie, l'image». *Communications* (Paris) 15.
- OESTER Kathrin  
1997. *The Forest Lovers: Gendered Space in Highland Jambi*. Bern: Unveröffentlichtes Manuskript.
- PINNEY Christopher  
1992. «The Parallel Histories of Anthropology and Photography», in: Elizabeth EDWARDS (ed.), *Anthropology and Photography 1860 - 1920*, p. 74-95. Yale: University Press.
- RUBY Jay  
1992. «Speaking for, Speaking about, Speaking with, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma». *Journal for Film and Video* 44(1-2): 42-66.
- TRINH T. Minh-ha  
1991. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. New York/London: Routledge.
- WARREN Charles  
1996. *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*. Hanover/London: Wesleyan University Press.
- ZNOJ Heinzpeter  
1995. *Tausch und Geld in Zentralsumatra: Zur Kritik des Schuldbegriffs in der Wirtschaftsethnologie*. Berlin: Reimer.

## Autorin

Kathrin Oester, Neubrückstr. 80, 3012 Bern.