Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 42 (1990)
Heft: 3

Rubrik: Ethnofilme

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: 09.01.2026

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

des Films gehen Akustisches und Visuelles ein Wechselspiel ein. Durch die Bewegung lichtempfindlicher Sensoren über optische Zeichen und Bilder von Landschaften generieren diese ihren eigenen Ton.

In schmucklosen Schwarzweiss-Bildern hält Peter Liechtis Kamera die Inszenierungen der Künstler fest. Dagegen heben sich die farbigen, schon fast ärgerlich banalen Aussenaufnahmen ab. Diese stellen Erkundungen der näheren Umgebung, der Heimat, dar, sind jedoch ironisch gebrochen, so dass sie umkippen in Postkartenidyllen und Klischees von Ferienprospekten. Durch diese hintergründigen surrealen Spiegelungen wird eine unheimliche und verrückte Bilderwelt geschaffen. In schalkhafter Schwebe gehalten, regieren hier die Lust am Zerstören und Basteln, die ziellose Bewegung, das kreative Chaos, in dem Geräusche und Bilder abgründige Verbindungen eingehen. Ich denke dabei an jene hyperrealistische Mahlzeit, bei der die akustische Überhöhung (mit Klangabnehmern am Dreiminuten-Ei oder in der Feige) jede Bewegung zum Klangschock macht, den Schlag mit dem Löffeli aufs Ei zur Brutalität, das Goren im Fruchtfleisch zum trennenden Pflutsch.

Bei aller Verschiedenheit der beiden Filme, bei den Unterschieden in der Betonung des Dissonanten und Unfertigen, in der Ironie und dem Beharren auf der Gewalttätigkeit der Wirklichkeit – beiden Werken gelingt es, die Findungsprozesse und Wahrnehmungsweisen der Musiker zu begreifen und ihre musikalischen Gestaltungsprinzipien auf die eigene Arbeit zu übertragen, Musik und Film treffen sich in der verschärften Wahrnehmung für die Potenzen im Augenblick, weniger in der Umsetzung eines gedanklichen Plans. Bei der Improvisation nämlich offenbart sich der Plan erst ganz am Ende, man findet ihn. Für die Betrachter und Hörer sind die Filme Initiationsreisen in die Vielfalt der Möglichkeiten, Welt zu erfassen und zu hören und zu sehen. ▮▮▮

Regie und Buch: Peter Liechti; Kamera: P. Liechti, Thomas Imbach; Ton: Norbert Möslang, Andi Guhl; Schnitt: Dieter Gränicher; Musik: N. Möslang, A. Guhl, Knut Remond; weitere Mitwirkende: Carole Forster, Bea Hadorn, Peter Künzli u. a.; Produktion: Schweiz 1990, P. Liechti/ Res Balzli, 16 mm, Farbe, schwarz-weiss, Magnetton, 43 Min.; Verleih: Look Now!, Zürich.

ETHNOFILME

BARBARA HEGNAUER

Ethnografische Filme sind umstritten. An Publikumsdiskussionen, auch in Solothurn, werden die Autorinnen und Autoren in leicht aggressivem Ton zur Rechtfertigung für ihr Tun aufgefordert. Fast als ob man sich des bösen Weissen Schuld bewusst ist, der zu oft auf Raubzüge in die Fremde ging.

Die ursprüngliche Motivation des Abbildenden für seine Reise in die Ferne scheint mir weniger wichtig als die Frage, wie weit sich im Moment der Filmentstehung die Abgebildeten unserer Existenz bewusst waren, das heisst wie weit sie sich den Filmbetrachtern mitteilen wollten, und inwiefern die Filmemacher sie dabei unterstützt, gehindert oder manipuliert haben. Diese Frage beantwortet sich jeweils auf der Leinwand und kaum in der Diskussion nach der Projektion.

Die letzte Beute. Der Stamm der Secoyas

Regie: Lisa Faessler ▮ Schweiz 1989

«Dieser Ton ging daneben, das wird komisch sein, wenn sich die Leute den Film ansehen», sagt eine der Frauen, die eben falsch gesungen haben, schaut in die Kamera – zu mir – und dann lachen sie, kugeln sich vor Lachen, nehmen Kontakt auf mit mir, der Zuschauerin.

Lisa Fässler muss sehr nahe bei den Leuten sein, die sie filmt. Schon ihr erster Dokumentarfilm über Urwald-Indianer («Shuar, Volk der heiligen Wasserfälle», 1985/86) liess in den ruhig, zurückhaltend aber nie kühl dokumentierten Alltagsszenen ein ganz starkes Vertrauen der gefilmten Personen zu ihr und ihrer Equipe spüren.

Über diese Nähe komme auch ich rein in die Häuser der Secoyas, steige ich ins Kanu und fahre mit auf dem Rio

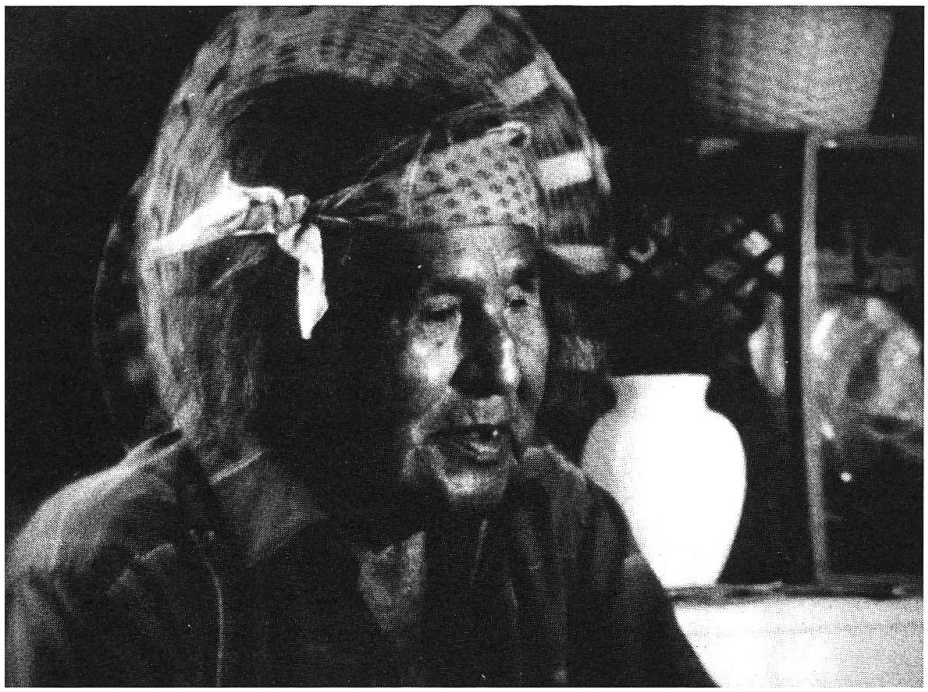
Aguarico, stehe ich neben dem Kind, das eben den zu kleinen Fisch tötet, rieche ich den über dem Feuer versengenden Pelz des vorher gejagten Affen. Dieses Jäger-Leben, das «nicht nur heisst, Tiere zu erlegen, sondern die Welt kennen», dieses nomadisierend ganz «In-der-Natur-Sein», ist mehr Vergangenheit als Gegenwart für die 250 Secoyas, die heute noch auf ecuadorianischem Territorium leben.

Über das, was früher war und in Zukunft wohl sein wird, kommen hauptsächlich drei Männer zu Wort. Der Pastor Cesar, der heute die Arbeit der Missionare übernimmt, die in den fünfziger Jahren in diesem Gebiet auftauchten. Er predigt ein sinnvolles Leben, das heisst sesshaft werden, sich nicht begnügen mit dem, was man findet, und dann weiterziehen. Der Lehrer Celestino, damals brachte er den Übersetzern der englischen Wycliff-Bibel die Sprache der Secoyas bei, trat dann aber aus der Kirche aus. Jetzt lässt er seine Schülerinnen und Schüler nach bestandenem Jahresexamen in Reih und Glied stehen, den Stechschritt exerzieren. Der alte Schamane Fernando: Er wird bald sterben, aber das heisst nicht tot sein, nur weggehen. Wie soll er das können, wenn man ihn in einen Sarg einnagelt? Wieder und wieder bittet er vor der Kamera, nicht eingesargt zu werden. Er hat keine Macht mehr, seiner sozialen Funktion als Heiler wurde er von den Pastoren enthoben.

«Die letzte Beute» zeichnet allmählich, aber unmissverständlich das Hand-in-Hand-Gehen von kirchlichen, staatlichen und wirtschaftlichen Interessen am Ausrotten der Nomadenkultur auf. Seit dem 15. Juli 1989 haben die Secoyas ein vom ecuadorianischen Staat verbrieftes Recht auf ein Stück Urwald. Eingegrenzt von den geraden Strassen der Erdölgesellschaften, von linear ausgerichteten Palmenplantagen, durchschnitten von einem gerodeten Streifen für Siedler. Ein zugeteilter Lebensraum, rechteckig auf einer Karte einzuzeichnen. Wie eine Falle. Wie ein Sarg. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 90/38

Eingeschränktes Leben auf einem zugeteilten Landstrich: die Secoyas.



Techqua Ikachi, Land – mein Leben

Regie: Agnes Barmettler, Anka Schmid ▮ Schweiz 1989

Wer alle Wesen gern hat mit einem Herz, ist Hopi – so lehren uns die Ältesten von Hotévilla, einem Dorf, das 1906 von Rebellen gegründet wurde. Ihre eigenen Brüder haben sie aus Oraibi vertrieben, weil sie sich nicht vom Leben nach Hopi-Art abbringen lassen wollten, sich zuerst gegen die Missionare und später gegen die amerikanische Regierung, ihre Gesetze und Schulen, aufgelehnt haben.

«Techqua Ikachi» ist eine ungewöhnliche Art von Auftragsfilm. Durch die Vermittlung der Malerin Agnes Barmettler, die lange Zeit mit Hopi-Indianern lebte, gelangten die Dorfweisen von Hotévilla mit dem Wunsch an die junge Filmemacherin Anka Schmid, für ihre Nachkommen und eine möglichst breite Öffentlichkeit die Geschichte ihres Volkes zu dokumentieren. Es existierte bereits verschiedenes Super 8- und Tonmaterial, seit den sechziger Jahren aufgenommen vom heute 74jährigen Hopi-Indianer Danaqyumptewa. Mit ihm haben dann auch die beiden Frauen eng zusammengearbeitet. Er besorgte die Auswahl, die Reihenfolge und die Übersetzung der Gespräche mit den Ältesten. Seine eigenen Dokumente von traditionellen Zeremonien und Auseinandersetzungen mit Regierungsvertretern machen zusammen mit den sehr einfach gehaltenen Aufnahmen der alten, leise erzählenden Männer, den Hauptteil des Filmes aus, der in der Zeitspanne eines halben Jahres gedreht wurde.

Wie schon beim Film von Lisa Fässler beeindruckt auch bei dieser Teamarbeit die starke visuelle und rhythmische Gestaltung. Lange Einstellungen von gestapelten verschiedenfarbigen Maiskolben (Mais war für mich bis jetzt nur gelb), das Rascheln der verdorrten Maispflanzenblätter im Wind, die Hände, die die Frucht aus der schützenden Schicht schälen, erzählen, was die Alten mit dem guten Leben im Gleichgewicht mit der Natur meinen, für das sie sich ihr Leben lang einsetzten, denn sie wissen: «Wenn wir gierig sind und eigennützig handeln, verlieren wir das Land und unser gutes Leben, dann sind wir nicht Hopi.» Der Film lässt ihre Message deutlich durchkommen. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/43

Sofia Velasquez, La Paz – Bolivia

Regie: Hans-Ulrich Schlumpf ▮ Schweiz 1989

«Bilder aus dem Rucksack» nennt Hans Ulrich Schlumpf das Porträt von Sofia Velasquez, einer 43jährigen Marktfrau. Ein befreundeter Anthropologe bat ihn 1988, für seine wissenschaftliche Arbeit eine kleine Dokumentation über den Alltag dieser Aymara-Indianerin zu drehen.

Diese Ausgangslage scheint dem Autor die Krux mit der Legitimation etwas abgenommen zu haben, gab er doch in einem «CINEMA»-Gespräch (Hier und anderswo, 1987) noch an, bewusst auf das Filmen des Fremden zu verzichten, die Probleme «hier» angehen zu wollen, wie er es etwa eindrücklich mit seinem Dokumentarfilm «Umbruch» bewiesen hat. Die

Unsicherheit über die Vertretbarkeit eines ethnologischen Dokumentarfilms mag auch die Wahl der Ausrüstung bestimmt haben. Schlumpf, der von Technik möglichst befreit und somit unstörend, unauffällig bleiben wollte, wählte die Video-Kamera. Für das Endprodukt – aus der «kleinen Dokumentation» erwuchs ein fast stündiger Film, der nachträglich fürs Kino auf 16mm transferiert wurde – ein eindeutiger Nachteil.

Wo Schlumpf in Totalen den Lebensraum Sofias (La Paz, die Marktstrasse Incachaca, die Gegend um den Titicacasee, Prozessionen und Strassenfeste) einfangen will, verirrt sich das Auge in konturenlosen Farbklecksen auf der grossen Leinwand. Auch wenn er mit Nahaufnahmen ins Detail geht, wie bei der Mesa, einem trotz katholischer Erziehung immer noch weit verbreiteten magischen Ritual der Aymara-Ethnie, bringen die Bilder weder genauen Aufschluss über die Handlungen des «Yatiri» (Medizinmann) noch vermögen sie eine Stimmung wiederzugeben. Dazu kommt, dass die über Sofias Worte gelegte akzentfreie deutsche Stimme und die erklärenden Zwischenkommentare an sonntagsnachmittägliche Fernsehsendungen erinnern.

Ob es wohl auch an Schlumpfs hemmender Zurückhaltung dem Fremden gegenüber liegt, dass seine Sofia Velasquez an einer plätschernden Oberfläche bleibt? Die unverheiratete Mutter und hart arbeitende Schweinehändlerin erzählt von Freundinnen und Feindinnen, vom Kampf ums Geld, vom schwierigen Verhältnis zum Vater ihrer Tochter, aber es bleiben zurechtgerückte Geschichten für ein anonymes Publikum.

Das Strassenfest zu Ehren der Virgen de la Paz, das Sofia als Leiterin des Marktsyndikates mitorganisierte, habe diesmal traurig geendet für sie, erklärt uns der Autor im Schlusskommentar. Weder hören wir von Sofia etwas über eine Enttäuschung, noch können wir die Traurigkeit den Bildern entnehmen. ///

Vergleiche dazu den Beitrag von Bob Fischer, Videoproduktionen, in diesem Heft)

Regie, Buch, Kamera, Produktion: Hans-Ulrich Schlumpf; Schnitt: Rainer M. Trinkler; 16mm, 55 Min.; Verleih: H. U. Schlumpf, Postfach 835, 8025 Zürich.

VIDEOPRODUKTIONEN

Ein paradoxer Augenschein

BOB FISCHER

Auch in Solothurn zeigt sich das grundsätzliche Paradox in der Produktion von elektronischen Bildern jedes Jahr deutlicher: Wir haben es nach wie vor einerseits mit einer rein kinematografischen (respektive televisuellen) Anwendung des Werkmaterials im Sinne eines elektronischen Filmschaffens zu tun und anderseits mit einer Anwendung, die ihre Kriterien in einer in der Zeit definierten Malerei sucht, also Video als Kunst. Diese getrennte Kategorisierung lässt sich natürlich nicht aufrechterhalten, und die Praxis zeigt immer mehr Mischformen auf: Wir begeben uns immer deutlicher in Richtung von «composite imaging», einer Mischform von Film, Fernsehen, Videokunst und synthetischen Bildern aus dem Computer, in allen möglichen Kategorien von Narration, Dokumentation oder Experimentation, gezeigt in semiotischen, ethnologischen, filmtheoretischen, politischen oder strukturalistischen Modi. Die relativ bescheidene Eingabe von Videoproduktionen in Solothurn reflektiert dennoch die babylonische Situation. Einige Arbeiten sollen im Folgenden speziell gewürdigt werden.

Die 70 Minuten lange Arbeit *«Don't Mindfuck Me»* von Michael Rauch nimmt als videospezifische Fiktion eine besondere Stellung ein. Rauch hat mit Laiendarstellern das trostlose Alltagsleben eines Pärchens aus der jugendlichen Arbeitslosenszene eingefangen und aus dem improvisierten, aber doch grösstenteils autobiografischen Material die Geschichte der kaputten Beziehung zweier Menschen zusammengestellt. Sie stehen für jene einer bestimmten Bevölkerungsschicht, die in ausgedienten Lagerhallen, auf vermoderten Matratzen, inmitten von Glasscherben und Müll den Tag verbringt und sich das Leben mit dem Verkauf von Medikamenten an Junkies auf dem Platzspitz verdient. Kameraführung, Beleuchtung und filmische Gestaltung wurden bewusst «vernachlässigt». Die