

## FILME VON JEAN ROUCH

Yenendi Gengel, 1982

Pam Kuso Kar 1974

Portrait de Raymond Depardon 1983

Margaret Mead : A Portrait by A Friend, 1977

### YENENDI GENDEL

Frankreich 1982. Produktion: Comité du film ethnographique, CNRS Audiovisuel. Regie, Kamera: Jean Rouch. Schnitt: Daniel Tessier. Ton: Moussa Amidou. Format: 16 mm, Farbe. Länge: 45 Min.

#### Inhalt

Im Monat August ist der Blitz in ein Haus eines Fischerdorfes am Ufer des Niger eingeschlagen. Die Einwohner ergreifen Maßnahmen, um den Zorn des Himmels, der sich in diesem Zeichen ankündigt, zu besänftigen. Dazu wenden sie sich an eine Gruppe von Initiierten, um eine Zeremonie zu feiern, die sich an die Gottheiten des Blitzes und des Donners richtet. Durch reichliche Opfergaben soll der Zorn der Gottheiten besänftigt werden; der Grund ihrer Mißstimmung soll zum Vorschein kommen. Der Ruf der Musik steigt zum Himmel und erreicht die beiden Gottheiten; diese kommen zur Erde herab und verkörpern sich in zwei Dorfbewohnern, die nunmehr eine geheimnisvolle Sprache reden und Prophезierungen über die Zukunft des Ortes aussprechen, der Schuld auf sich geladen hat.

### PAM KUSO KAR

Frankreich 1974. Produktion: Comité du film ethnographique / CNRS Audiovisuel. Regie, Kamera: Jean Rouch. Schnitt: Daniel Tessier. Ton: Moussa Amidou. Format: 16 mm, Farbe. Länge: 10 Min.

#### Inhalt

1974 starb Pam Sambo Zima, Hohepriester der nigerianischen Ekstase-Riten, im Alter von 70 Jahren. Der Dokumentarfilm beschreibt, wie die Anhänger und Teilnehmer des Besessenheitskultes auf symbolische Weise die Ritualgefäße des Verstorbenen zerbrechen, um sein Andenken zu ehren, und wie die bei der Zeremonie verwendeten Gegenstände an seine Schüler verteilt werden.

### PORTRAIT DE RAYMOND DEPARDON (Ciné-Portrait de Raymond Depardon par Jean Rouch; et réciproquement) (Film-Portrait Raymond Depardons von Jean Rouch; und umgekehrt)

Frankreich 1983. Produktion: Télélibération. Regie: Jean Rouch. Kamera: Philippe Costantini, Raymond Depardon, Jean Rouch. Ton: Patrick Genet. Dekor: Mayol, Lenotre. Schnitt: Marie-Joseph Yoyotte, Anna Bertona (Comité du film ethnographique/Musée

de l'Homme/CNRS). Format: 16 mm, Farbe. Länge: 10 Minuten. Der Film wurde am 19. April 1983 um 19 Uhr gedreht.

#### Inhalt

Im 'Jardin des Tuileries' in Paris, zu Füßen einer Skulptur von Maillol, unterhält sich der Regisseur Raymond Depardon mit Jean Rouch anlässlich der Vorführung seines neuen Films *Faits Divers* über neue technische, ethische und ästhetische Probleme im Zusammenhang mit der Praxis des 'Cinéma direct'.

### MARGARET MEAD : A PORTRAIT BY A FRIEND

(Ciné-Portrait de Margaret Mead)

USA/Frankreich 1977. Produktion: Museum of Natural History, New York, Comité du film ethnographique, Paris. Regie, Kamera: Jean Rouch. Ton: John Marshall. Format: 16 mm, Farbe. Länge: 35 Minuten

#### Zu diesem Film

*Rouch:* „Für mich sind Dokumentarfilm und Fiktion ein und dasselbe. Zum Beispiel plane ich einen Film über Margaret Mead. Für mich ist sie das, was wir in der Anthropologie einen 'totemistischen Ahnherren' nennen, also befinden wir uns bereits im Bereich des Imaginären. Ich weiß, wenn die Kamera dabei ist und wir uns unterhalten, wird ein Fiktionsfilm über die Welt, die USA, über das, was wir denken, unsere Träume usw. herauskommen. Ich werde sie mit der Kamera provozieren, sie interviewen und gleichzeitig der Kameramann sein. Und wir werden ungefähr zehn Minuten aufnehmen, solange, bis wir müde sind.“ (Interview in 'Film Quarterly', Vol. 31, Nr. 3, Berkeley, Frühling 1978).

Der Film wurde im September 1977 im Museum of Natural History in New York gedreht, wo Mead seit den zwanziger Jahren ihr Büro hat. Er ist das wohlwollende Porträt einer Person, die nicht nur als 'totemistischer Ahnherr' der Anthropologie, sondern durch ihre Arbeit zusammen mit Gregory Bateson in Bali als frühe Verfechterin des Gebrauchs des Films in der Praxis ethnographischer Forschung als 'Instrument und Notizblock' gelten kann. In dem Interview spricht Margaret Mead über ihre ersten Erfahrungen in der Feld-Forschung, ihre späteren Besuche auf Manos und Bali und über die Bedeutung der Anthropologie bei der Errichtung neuer Kulturen in der Zukunft.

#### Die Person des Beobachters und, unter besonderer Berücksichtigung, die Person des ethnografischen Filmemachers Von Jean Rouch

In diesem Universum zerbrechlicher Spiegel an der Seite von Männern und Frauen, deren Trance durch eine ungeschickte Bewegung beendet oder hervorgerufen werden kann, bleibt der Beobachter nicht unbeteiligt. Er wird Teil der allgemeinen Bewegung und seine belanglosesten Reaktionen werden im Rahmen dieses besonderen Denksystems interpretiert, — ob er will oder nicht —.

Wenn ich mit der Person des Filmemachers beginne, dann weil das Aufnehmen und später die Auswertung der Bilder und Töne ein konkretes Moment einführen, das kein Buch — selbst eins mit Bildern — für Menschen hat, die zum großen Teil nicht lesen und schreiben, dafür aber sehen und hören können.

Seit einigen Jahren erlaubt der technische Fortschritt, das *cinéma direct*, d.h. das synchrone Aufnehmen von Bild und Ton, als Instrument der ethnografischen Forschung einzusetzen. Immer noch ist die technische Ausrüstung recht umfangreich, doch wird sie sich auch in Zukunft vereinfachen lassen.

Seit den Film-Versuchen in Dahomey und Mali mit Gilbert Rouget und Germaine Dieterlen (1957 - 1965) benutze ich systematisch das *cinéma direct*.

Die Wegbereiter dieser Methode sind der Amerikaner Robert Flaherty und der Sowjetrusse Dziga Wertow, die in den zwanziger Jahren 'die teilnehmende Kamera' und die 'Kino-Wahrheit' erfanden. Als die ersten Filmtheoretiker versuchten, diese neue Sprache, die hauptsächlich auf den Spielfilm (der direkt aus der Theatertradition hervorgegangen war) Anwendung fand, zu bestimmen, warfen Flaherty und Wertow alle kaum aufgestellten Regeln um und erprobten den Film in der Wirklichkeit.

Dziga Wertow hatte verstanden, daß die filmische Sichtweise eine besondere Sichtweise war, die ein neues Wahrnehmungsorgan benutzte, die Kamera, die dem menschlichen Auge nicht sehr ähnlich war und die er 'Kino-Auge' nannte. Als später der Tonfilm aufkam, definierte er in gleicher Weise das 'Radio-Ohr' als spezifisches Organ zum Hören von Tonaufnahmen. Wir wissen heute, daß er, als er seine Untersuchung weiter vorantrieb, die Entdeckung machte, daß diese neue audio-visuelle Sprache auch von Zuschauern ohne besondere Ausbildung verstanden wird (ich würde sagen 'Kino-verstanden', 'ciné-compris'). Er bezeichnete die Gesamtheit seiner Lehre als *Kinoprawda*, als 'Kino-Wahrheit', eine zweideutige Bezeichnung, denn grundsätzlich zerschneidet, beschleunigt, verlangsamt, d.h. verzerrt der Film die Wahrheit.

Dennoch ist *Kinoprawda* für mich eine ebenso genaue Bezeichnung wie das *kinok* (das 'Kino-Auge'), das nicht die reine Wahrheit, sondern die besondere Wahrheit des aufgenommenen Bildes und Tons bestimmt: die 'Kino-Wahrheit'.

In jedem Augenblick der Herstellung eines Filmes des *cinéma direct* offenbart sich eine 'Kino-Haltung' (*ciné-attitude*). Im Gegensatz zu Spielfilmen, die auf dem Papier entstehen, muß der Filmemacher des *cinéma direct* ständig zur Aufnahme der wirkungsvollsten Bilder und Töne bereit sein. Um die Terminologie Wertows wieder aufzunehmen: wenn ich drehe, 'kino-sehe' ich, indem ich die Grenzen des Objektivs und der Kamera berücksichtige, ich 'kino-höre', indem ich die Grenzen von Mikrophon und Tonbandgerät berücksichtige, ich 'kino-bewege' mich, um den richtigen Winkel zu finden oder die zweckmäßigsten Bewegungen auszuführen, ich 'kino-schneide', seitdem ich drehe, indem ich die verschiedenen Einstellungen aufeinander beziehe: in einem Wort, ich 'kino-denke'.

Robert Flaherty, ein urwüchsiger Geologe aus Irland, benutzte zum ersten Mal eine Kamera im weiten Norden der Eskimos der Hudson-Bay; er kannte diese Theorien nicht – sie hätten ihm auch nicht geholfen –, aber er mußte am Ort vergleichbare Probleme lösen. Als er den Eskimo Nanook und seine Familie an der Herstellung seines Films teilnehmen ließ, erfand er eine außergewöhnliche, empirische Methode. Deshalb baute er unter unvorstellbar schwierigen Bedingungen ein Entwicklungslabor und einen Vorführraum auf: damit hatte er die 'teilnehmende Kamera' erfunden, ein Instrument, das die Kommunikation nicht behindert, sondern im Gegenteil zum unentbehrlichen Komplizen bei der Herstellung eines Films wird.

Nur einige von uns wenden diese beiden Methoden mehr oder weniger bewußt in der Ethnografie an: alle Menschen, die ich heute filme, kennen die Kamera und wissen, was sie sehen und hören kann; sie haben an einer Reihe von Vorführungen ihres Films im Verlauf der Montage teilgenommen; im Augenblick der Aufnahme werden sie 'kino-gesehen', während ich sie 'kino-betrachte'.

Aus: Jean Rouch, Essay über die Verwandlung der Person, des Besessenen, des Magiers, des Hexers, des Filmemachers und des Ethnografen. In: *Colloques Internationaux du C.N.R.S.*, Nr. 544, *La Notion de la Personne en Afrique Noire*, 1972. Zitiert nach: *Film und Ethnographie*, Kinemathek, Heft 60, Berlin, Dezember 1982.

Übersetzung ins Deutsche: Heike Behrend-Engelhardt

## Das Publikum des ethnographischen Films: wissenschaftliche Filme und Filme für den Vertrieb

Von Jean Rouch

Dieser letzte Punkt (letztes Glied einer Kette, das genau so gut das erste sein könnte, würde nach einer Rechtfertigung unserer Intentionen gefragt) ist meiner Meinung nach für den ethnographischen Film heute von außerordentlicher Bedeutung. Überall, in Afrika, an Universitäten, in Kulturzentren, im Fernsehen, am Zentrum für wissenschaftliche Forschung der Cinémathèque Française ist die erste Frage, die nach der Vorführung eines ethnographischen Films gestellt wird: „Für wen wurde dieser Film hergestellt und warum?“ Warum und für wen stellen wir die Kamera unter die Leute? Meine erste Antwort darauf wird seltsamerweise immer dieselbe sein: „Für mich selbst.“ Ohne den Eindruck eines Süchtigen, der auf das Einnehmen einer bestimmten Droge angewiesen ist, erwecken zu wollen, erscheint mir die Anwesenheit der Kamera (besonders der Synchronon-Kamera) zu bestimmten Zeiten, an bestimmten Orten und unter bestimmten Leuten geradezu unerlässlich. Sicherlich wird es immer möglich sein, ihre Anwesenheit mit wissenschaftlichen Argumenten (die Gründung audio-visueller Archive mit dem Material der Kulturen, die sich rasch verändern oder überhaupt zu verschwinden drohen), mit politischen Argumenten (Teilnahme am Widerstand gegen eine unerträgliche Situation) oder mit ästhetischen Argumenten (die Entdeckung eines zerbrechlichen Kunstwerks in einer Landschaft, eines Gesichts oder einer Geste, die nicht verloren gehen darf, ohne aufgenommen worden zu sein) zu rechtfertigen. Tatsächlich entsteht ein bestimmter Film, weil es plötzlich notwendig ist zu filmen, wie es in vergleichbaren Umständen genauso notwendig sein kann, es nicht zu tun.

Vielleicht bewirkt der häufige Kinobesuch und der unbeholfene Umgang mit audio-visuellen Methoden, daß einige von uns sich in verrückte kinokis im Wertowschen Sinn oder in 'Kino-Augen' – den 'Federhänden' Rimbauds vergleichbar, die nicht aufhören konnten zu schreiben: „Ich war da ... dies und jenes passierte mir ...“ (La Fontaine) – verwandelten. Könnte der Kino-Voyeur vor seiner eigenen Gesellschaft sein Verhalten immer in dieser militanten Art und Weise rechtfertigen, welche Gründe könnten wir Ethnologen für die Blicke anführen, die wir über die Mauer auf die Anderen werfen?

Zweifellos muß diese Frage allen Ethnologen gestellt werden; doch ist es der ethnographische Film, der wie keines ihrer Bücher oder Artikel in Frage gestellt wurde. Und das ist meine zweite Antwort: Film ist das einzige Mittel, dem Anderen zu zeigen, wie ich ihn sehe. Mit anderen Worten: mein wichtigstes Publikum ist (nach der lustvollen Erfahrung der 'ciné-trance' beim Filmen und Schneiden) der Andere, den ich filme.

Ich verdeutliche meinen Standpunkt: Von nun an verfügt der Ethnologe über das einzige Mittel: die 'teilnehmende Kamera', die ihm die außerordentliche Möglichkeit bietet, mit der Gruppe, die er untersucht, zu kommunizieren. Er verfügt über den Film, den er mit ihr gemacht hat. Ich gebe zu, daß wir noch nicht über all die technischen Mittel verfügen, um dies zu erreichen; die Projektion eines Films im Feld befindet sich noch im Experimentierstadium. Zweifellos ist die Vervollkommnung des automatischen Super-8-Ton-Projektors, der mit einer 12 Volt-Batterie gespeist wird, ein bedeutender Schritt vorwärts. Allein die Experimente, die ich mit einem nachgebauten 16mm-Projektor und einem kleinen tragbaren 300 Watt-Generator ausführen konnte, haben sich als überzeugend herausgestellt: Die Vorführung des Films *Sigui 69* im Dorf Bongo, wo er aufgenommen worden war, hatte eine beachtliche Reaktion der Dogon der Bandiagara-Felsen zur Folge, die daraufhin nach mehr Filmen, eine Serie, die jetzt gerade dort hergestellt wird, fragten. Die Vorführung eines Films mit dem Titel *Horendi* über Initiationsriten von Besessenheitstänzern in Niger erlaubte mir, in 14 Tagen mehr Informationen zu sammeln, als ich in drei Monaten durch direkte Beobachtung und Interviews mit den gleichen Informanten hätte bekommen können, weil ich den Film vor dem Bildbetrachter mit den Priestern, die an dem Ritual teilgenommen hatten, diskutierte. Auch hier wurden wir aufgefordert, mehr Filme zu drehen. Diese a posteriori-Information über Film befindet sich zwar noch im Anfangsstadium, aber

sie stellt bereits eine vollkommen neue Beziehung zwischen dem Ethnologen und der untersuchten Gruppe her. Hier beginnt, was einige von uns 'geteilte Ethnologie' ('Shared anthropology') nennen. Der Beobachter verläßt endlich den elfenbeinernen Turm; Kamera, Tonbandgerät und Projektor haben ihn mittels eines fremdartigen Initiationsrituals den Weg zur Weisheit gezeigt. Zum ersten Mal wird seine Arbeit nicht von einer Prüfungskommission, sondern von den Leuten beurteilt, die zu beobachten er kam.

Die der vielversprechenden Methode des 'feedback' (die ich als audio-visuelle Gegengabe bezeichne) innewohnenden Möglichkeiten sind sicherlich noch nicht alle erkannt worden, doch läßt sich bereits feststellen, daß mit Hilfe des feedback der Ethnologe sich nicht länger wie ein Insektenforscher, der seinen Gegenstand von oben herab beobachtet (demütigt), zu verhalten braucht, sondern ihn als Stimulanz für ein gegenseitiges Verstehen einsetzen kann (also sich gegenseitig zu achten).

Diese Art der Forschung, die eine totale Teilnahme erfordert, scheint mir, obgleich idealistisch, die heute einzig mögliche moralisch und wissenschaftlich gerechtfertigte Haltung zu sein. Die heutigen Kameradesigner sollten ihr Möglichstes versuchen, um die technische Seite weiter voranzutreiben (Super 8 und Video).

Doch wäre es absurd, den ethnographischen Film auf den engen Bereich audio-visueller Information zu beschränken. Deshalb ist meine dritte Antwort auf die Frage 'für wen?': „Für die größtmögliche Anzahl von Leuten, für alle Zuschauer!“ Daß der Vertrieb unserer ethnographischen Filme (mit wenigen Ausnahmen) auf ein ausgewähltes Netz von Universitäten, gelehrten Gesellschaften und kulturellen Institutionen begrenzt ist, liegt weniger am weiten Vertrieb kommerzieller Filme als vielmehr an den Mängeln der Filme, die wir herstellen. Es wird Zeit, daß der ethnographische Film zu sich selbst findet.

Ich halte dies für möglich, solange seine wesentliche Qualität, privilegierte Aufzeichnung von ein oder zwei Individuen zu sein, bewahrt bleibt. Wenn Vorträge von Forschern und Fernseh-Serien im Reisefilm-Stil Erfolg haben, dann nur deshalb, und ich wiederhole dies, weil hinter den unbeholfenen Aufnahmen die Anwesenheit des Filmemachers hindurchscheint. Solange der Ethnologe-Filmemacher aus übertriebener Wissenschaftlichkeit oder ideologischer Scham sich hinter einem bequemen Inkognito versteckt, wird er seine Filme unrettbar ruinieren; sie werden in den nur für Spezialisten zugänglichen Archiven verschwinden. Neuere ethnographische Arbeiten, die vorher nur einer kleinen Gruppe von Bibliotheken vorbehalten waren, sind jetzt als Paperbacks erschienen, An ihnen sollte sich der ethnographische Filmemacher ein Beispiel nehmen.

Das 'Internationale Komitee für den ethnographischen und soziologischen Film' entschied auf dem letzten Filmfestival in Venedig ('Venezia Genti' 1972), mit Hilfe der UNESCO ein richtiges Netz zur Aufbewahrung, Dokumentation und zum Verleih der 'Filme vom Menschen' zu gründen, obwohl auf die Produktion wirklich ethnographischer Filme, d.h. Filme, die nach der naheliegenden Definition von vor zwanzig Jahren 'Filmsprache mit wissenschaftlicher Exaktheit verbinden', noch gewartet wurde. Wir sind Leute, die glauben, daß die Welt von Morgen, die Welt, die wir gerade aufbauen, nur lebenswert sein wird, wenn sie die Unterschiede zwischen den Kulturen anerkennt und wir die Existenz dieser Kulturen nicht negieren, indem wir sie zu Abbildern unserer selbst machen. Um dies zu erreichen, müssen wir diese fremden Kulturen kennen; und um dieses Wissen zu erlangen, gibt es kein besseres Mittel als den ethnographischen Film. Dies ist nicht nur ein frommer Wunsch, denn im Fernen Osten gibt es bereits ein Beispiel. Eine japanische Fernsehanstalt entschied, in der Hoffnung, die Japaner von ihrem Insel-Dasein zu erlösen, einmal in der Woche für drei Jahre einen ethnographischen Film zu senden.

Aus: Jean Rouch, Die Kamera und der Mensch. In: Principles of Visual Anthropology, Herausg. Paul Hockings, Mouton Publishers, 1975. Zitiert nach: Jean Rouch, Kinemathek Heft 56, Berlin, Juni 1978.

Übersetzung ins Deutsche: Heike Behrend-Engelhardt

## Biofilmographie

**Jean Rouch**, geb. 31. 5. 1917 in Paris. Besuchte die Ingenieurschule und arbeitete als Brückenbauingenieur u.a. von 1941 - 45 in Nigeria. Schon während seines Studiums wandte er sich der Ethnologie zu und setzte sich mit den Schriften von Marcel Griaule, Paul River und Marcel Mauss auseinander. 1947 drehte er seinen ersten Film in Westafrika über eine Flußfahrt auf dem Niger. Er wurde Mitglied des CNRS ('Centre national de recherche scientifique') und wissenschaftlicher Leiter des IFAN ('Institut français d'Afrique noire') in Niamey/Niger. Anfang der 60er Jahre war er zusammen mit Edgar Morin wesentlich an der Entwicklung des 'cinéma-vérité' beteiligt.

### Filme

- 1947 *La descente du Niger* (Den Niger hinab) (Nicht erhalten)  
*Au pays des mages noirs* (Im Land der schwarzen Magi)  
16 mm, 15 min., s/w
- 1948 *Hombori*  
*Les magiciens de Wanzerbé* (Die Zauberer von Wanzerbé)  
16 mm, 33 min., s/w
- 1949 *Circoncision* (Beschneidung) 16 mm, 15 min., Farbe  
*Initiation à la danse des possédés* (Initiation zum Tanz der Besessenen) 16 mm, 25 min., Farbe
- 1952 *La chasse à l'hippopotame* (Die Nilpferdjagd) 16 mm, 36 min., Farbe  
*Yenendi: les hommes qui font la pluie* (Yenendi: die Regenschauer) 16 mm, 35 min., Farbe  
*Bataille sur le grand fleuve* (Schlacht auf dem großen Fluß)  
16 mm, 25 min., Farbe  
*Les gens de mil* (Die Hirsemenschen) 16 mm, 31 min., Farbe  
*Cimetière dans la falaise* (Friedhof in der Felswand)  
16 mm, 20 min., Farbe  
*Les fils de l'eau* (Die Söhne des Wassers) 35 mm, 75 min., Farbe
- 1953 *Mammy Water* (Meine Mutter, das Wasser) 16 mm, 36 min., Farbe
- 1955 *Les maîtres fous* (Die Herren des Wahnsinns) 16/35 mm, 35 min., Farbe
- 1957 *Baby Ghana*, 16 mm, 20 min.  
*Moi, un noir* (Ich, ein Schwarzer) 16/35 mm, 80 min., Farbe
- 1958 *Moro Naba*, 16 mm, 28 min., Farbe  
*La royale goubé* (Das königliche goubé) 16 mm  
*Sakpata*, 16 mm, 25 min., Farbe
- 1959 *La pyramide humaine* (Die menschliche Pyramide)  
16/35 mm, 80 min., Farbe
- 1960 *Chronique d'un été* (Chronik eines Sommers) 16 mm, 85 min., s/w  
*La punition* (Die Bestrafung) 16 mm, 58 min., s/w
- 1961 *Les ballets de Niger*, 16 mm, 22 min.
- 1962 *Abidjan - port de pêche* (Abidjan - Fischereihafen)  
16 mm, 25 min., Farbe  
*Fêtes de l'indépendance de Niger* (Unabhängigkeitsfeiern)  
16 mm, 27 min., Farbe  
*Le palmier à l'huile* (Die Ölpalme) 16 mm, 18 min., Farbe  
*Le cocotier* (Die Kokospalme) 16 mm, 17 min., Farbe  
*Les pêcheurs de Niger* (Die Fischer vom Niger) 16 mm  
*Urbanisme Africain*, 16 mm  
*Le mil* (Die Hirse) 16 mm, 20 min., Farbe  
*Rose et Landry*, 16 mm, 23 min., s/w
- 1963 *Monsieur Albert, prophète* (Herr Albert, Prophet)  
16/35 mm, 28 min., Farbe
- 1964 *Les veuves de quinze ans* (Die fünfzehnjährigen Witwen)  
16 mm, 25 min., Farbe  
*Gare du Nord* (Nordbahnhof) Teil des abendfüllenden Episodenfilms *Paris vu par* (Paris, gesehen von ...) 16 mm, 16 min., Farbe

- 1965 *L'Afrique et la recherche scientifique* (Afrika und die wissenschaftliche Forschung) 16 mm, 31 min., Farbe  
*Alpha noir* (Alpha schwarz) 16 mm  
*Tambours de pierre* (Trommel aus Stein) 16 mm  
*Festival de Dakar*, 16 mm  
*La goumbé des jeunes noceurs* (Das goumbé-Tanzfest der jungen Draufgänger) 16/35 mm, 30 min., Farbe  
*Hampi (Il pose le ciel sur la terre)* (Er setzt den Himmel auf die Erde) 16 mm, 25 min., Farbe  
*Musique et danse des chasseurs Gow* (Musik und Tanz der Gow-Jäger) 16 mm, 20 min., Farbe  
*Jackville*, 16 mm, 20 min., Farbe  
*La chasse au lion à l'arc* (Die Löwenjagd mit Pfeil und Bogen) 16/35 mm, 88 min., Farbe
- 1966 *Batteries Dogon-éléments pour une étude des rythmes* (Schlagzeugspielende Dogon, Elemente für die Untersuchung der Rhythmen) 16 mm, 25 min., Farbe  
*Fêtes de novembre à Bregbo* (Novemberfeste in Bregbo) 16 mm, 25 min., Farbe  
*Dongo Horendi*, 16 mm, 30 min., Farbe  
*Dongo Yenendi*, 16 mm, 45 min., Farbe  
*Koli Koli*, 16 mm, 30 min., Farbe  
*Sigui année zéro* (Sigui im Jahre null) 16 mm, 50 min., Farbe
- 1967 *Jaguar*, 16 mm, 110 min., Farbe  
*Dauda Sorko*, 16 mm, 15 min., Farbe  
*Sigui: l'enclume de Yougo* (Sigui: der Amboß von Yougo) 16 mm, 50 min., Farbe  
*Tourou et Bitti*, 16 mm, 8 min., Farbe
- 1968 *Yenendi de Ganghel*, 16 mm, 60 min., Farbe  
*Pierres chantantes d'Ayorou* (Singende Steine von Ayorou) 16 mm, 10 min., Farbe  
*Wanzerbé*, 16 mm, 20 min., Farbe  
*Sigui 1968 - Les danseurs de Tyougou* (Die Tänzer von Tyougou) 16 mm, 50 min., Farbe  
*Un lion nommé l'Américain* (Ein Löwe namens Amerikaner) 16/35 mm, 20 min., Farbe
- 1969 *Petit à petit* (Nach und nach) 16 mm, 105 min., Farbe  
*Sigui 1969 - La caverne de Bongo* (Die Höhle von Bongo) 16 mm, 40 min., Farbe
- 1970 *Yenendi de Yantalla*, 16 mm, 30 min., Farbe  
*Mya-la mère* (Mya - die Mutter) 16 mm, 12 min., Farbe  
*Sigui 1970 - Les clameurs d'Amani* (Der Schreigesang von Amani) 16 mm, 50 min., Farbe
- 1971 *Porto Novo - La danse des reines* (Der Tanz der Königinnen) 16 mm, 30 min., Farbe  
*Sigui 1971 - La dune d'Idyeli* (Die Düne von Idyeli) 16 mm, 50 min., Farbe  
*Architectes Ayorou* (Ayorou-Architekten) 16 mm, 30 min., Farbe  
*Yenendi de Simiri*, 16 mm, 30 min., Farbe
- 1972 *Funérailles du vieil Anai* (Bestattung des alten Anai) 16 mm, 45 min., Farbe  
*Horendi*, 16 mm, 30 min., Farbe  
*Sigui 1972 - Le pagnes de Iame* (Der Lendenschurz von Iame) 16 mm, 50 min., Farbe  
*Yenendi de Boukoki*, 16 mm, 25 min., Farbe  
*Tanda Singui*, 16 mm, 30 min., Farbe
- 1973 *L'Enterrement du Hogon* (Die Beerdigung des Hogon) 16 mm, 15 min., Farbe  
*VW-Voyou* (VW-Strolch) 16 mm, 30 min., Farbe  
*Dongo Hori*, 16 mm, 20 min., Farbe  
*Sécheresse à Simiri* (Dürre in Simiri) 16 mm, 30 min., Farbe  
*Boukoki*, 16 mm, 10 min., Farbe  
*Hommage à Marcel Mauss: Taro Okamoto*, 16 mm, 14 min., Farbe
- 1974 *Cocorico, Monsieur Poulet* (Kikeriki, Herr Hahn) 16 mm, 90 min., Farbe  
*PAM KUSO KAR* (Briser les potteries de Pam) (Das Zerschlagen des Tongeschirrs von Pam) 16 mm, 10 min., Farbe
- Sigui 1973 - L'auvent de la circoncision* (Das Schutzdach der Beschneidung) 16 mm, 15 min., Farbe  
*La 504 et les foudroyeurs* (Der Peugeot 504 und die Blitzeschleuderer) 16 mm, 10 min., Farbe  
*Ambara Dama*, 16 mm, 60 min., Farbe  
*Sécheresse à Simiri* (Dürre in Simiri) (Teil 2) 16 mm, 10 min., Farbe  
*Toboy Tobaye (Lapin, petit lapin)* (Hase, kleiner Hase) 16 mm, 12 min., Farbe
- 1975 *Souna Kuma* (La nostalgie de Souna) (Die Trauer Sounas) 16 mm, 30 min., Farbe  
*Initiation*, 16 mm, 45 min., Farbe
- 1976 *Babatou ou les trois conseils* (Babatou oder die drei Rat schläge) 16 mm, 90 min., Farbe  
*Médecines et médecins* (Medizin und Mediziner) 16 mm, 15 min., Farbe  
*Rythme de travail* (Arbeitsrhythmus) 16 mm, 12 min., Farbe
- 1977 *Makwayela*, 16 mm, 20 min., Farbe  
**PORTRAIT OF MARGARET MEAD** (Firmporträt Margaret Mead) 16 mm, 35 min., Farbe  
*Isfahan: Lettre Persane 1977* (Persischer Brief 1977) 16 mm, 35 min., Farbe  
*Fête des Gandyi Bi à Simiri* (Fest der Gandyi Bi in Simiri) 16 mm, 30 min., Farbe  
*Le Griot Badye* (Badye, der Spielmann) 16 mm, 15 min., Farbe  
*Hommage à Marcel Mauss: Marcel Levy*, 16 mm, 20 min., Farbe  
*Hommage à Marcel Mauss: Germaine Dieterlen*, 16 mm, 20 min., Farbe
- 1978 *Simiri Siddo Kuma*, 16 mm, 30 min., Farbe
- 1979 *Yenendi de Simiri*, 16 mm
- 1980 *Capitain Omori*, 16 mm  
*Ciné-mafia*, 16 mm, 33 min., Farbe
- 1981 *Les cérémonies soixantennaires du Sighi* (Die 60-Jahrfeiern von Sighi) 16 mm
- 1982 *La transe créatrice* (Die kreative Trance) 16 mm  
 YENENDI GENGEL
- 1983 **PORTRAIT DE RAYMOND DEPARDON**