

A WIFE AMONG WIVES (Eine Ehefrau unter Ehefrauen)

USA/Australien 1974/81. Regie: Judith und David MacDougall.
Kamera: David MacDougall. Ton: Judith MacDougall. Urauf-
führung: 18. 10. 1981, Margaret Mead Festival, New York.
Format: 16 mm, Farbe. Länge: 72 Minuten.
Ein Film aus der Serie 'Turkana Conversations Trilogy'

Eine Untersuchung über die Ansicht der Turkana, einem Volk im Nordwesten Kenias, zur Ehe. Zuerst hören wir das Zeugnis dreier bemerkenswerter Schwestern (eine davon ist Arwoto, die älteste Frau von Lorang, die in den anderen Filmen eine herausragende Rolle spielt). Dann erleben wir, wie sich in einer benachbarten Heimstatt allmählich Pläne für eine Eheschließung konkretisieren. Wir lernen in deren Verlauf, warum eine Frau für ihren Mann eine zweite Frau wünscht und wie das System der Polygamie für die Frauen zu einer Quelle der Solidarität werden, gleichzeitig aber die Gefühle der Einzelnen brutal mißachten kann. Die Turkana sprechen mit Einsicht und Rationalität über ihre Wahl. Sie sind sich der widersprüchlichen Probleme von individueller Freiheit und kollektivem Überleben wohl bewußt. Der Film zeigt die Turkana-Kultur im besonderen und die menschliche Kultur im allgemeinen als lebendiges Ganzes, gestaltet von den Menschen, die in ihr leben.

Kritik

... Das Innovative an den Filmen der MacDougalls ist, daß sie der 'Stimme der Autorität' des allgegenwärtigen Erzählers entsagen und stattdessen ihre Gegenwart in aller Direktheit und Offenheit bekunden, nicht zuletzt durch ihre Präsentation der verschiedenen Filmmaterialien in der ersten Person. Anders gesagt, mir scheint, daß die MacDougalls kein primär 'beobachtendes' und narratives Dokumentarkino machen, sondern daß sie vielmehr verschiedene Elemente (darunter 'beobachtende') zu einer *Collage* oder einem Mosaik zusammenfügen, dessen Logik alles in allem weniger dem narrativen als dem *audiovisuellen Essay in der ersten Person* entspricht. Tatsache ist, daß die meisten ihrer Filme gewöhnlich nur eine schwache Erzählung haben (*To live with herds, Kenya Boran, Lorang's way* und *A WIFE AMONG WIVES*); doch selbst wo es eine starke Erzählung gibt, wie in *The wedding camels*, erinnern uns die MacDougalls immerzu an ihre eigene Interaktion mit Menschen im Verlauf der Ereignisse, die sie filmen, und an ihre eigene Strukturierung des Materials bei der Montage. Entscheidend ist das Bekenntnis der ethnographischen Filmemacher zu ihrer Interaktion mit den gefilmten Personen – und in dieser Hinsicht ist die Arbeit der MacDougalls so exemplarisch, daß man wie ich glaube ohne Übertreibung sagen kann, sie sind Wegbereiter für eine Art der kollektiven und interkulturellen Schöpfung wie sie sich in *Two Laws* darstellt. In *A WIFE AMONG WIVES* beispielsweise diskutieren die MacDougalls offen solche Fragen wie: „Wenn Sie einen Film über das Leben der Turkana machen, was würden Sie filmen?“ Und wenn dieser Weg nicht weiterführt (die Turkanafrau antwortet: „Davon verstehe ich nichts. Ihr seid die Filmemacher.“), drehen die MacDougalls den Spieß um und fragen die Turkana, was sie von der weißen oder 'europäischen' Gesellschaft filmen würden, wenn sie die Möglichkeit dazu hätten. Woraufhin die Turkana erwidern: „Wir wüßten nicht, was wir über Euch filmen sollten, wenn wir die Kameras hätten. Wir würden das nicht ganz verstehen.“ Doch einen Augenblick später sagt dieselbe Turkanafrau nach einigem Nachdenken: „Ich würde Eure Sachen filmen, Eure Kisten, Eure Tassen und Untertassen, Eure Kleider, Eure Perlen, die so schön sind wie unsere; ich würde Euren Landrover filmen.“ Und kurz darauf, nachdem man ihr eine Super-8-Kamera gegeben hat, macht sie genau das; sie filmt das Innere des Hauses, in dem die MacDougalls vorübergehend leben, während David MacDougall seinerseits filmt, wie sie filmt – die beiden Kameras nehmen gleichzeitig auf, und was sie aufnehmen, erscheint in der Montage als Schnitt/Gegenschnitt, um uns ein Gefühl und einen visuellen Bericht von dieser speziellen Interaktion zwischen zwei Kulturen zu vermitteln.

Diese Vorgehensweise demonstriert, wie ich meine, ihre Offenheit, mit der sie die ethnographische Filmsituation erforschen, jenseits

der engen Pfade einer wie auch immer gearteten Methodologie, die sich vielleicht gar als exklusiv versteht. In dieser Hinsicht wollten die MacDougalls nicht einmal für die in ihren Filmen präsentierten Sichtweisen diese Ausschließlichkeit behaupten – eine Ausschließlichkeit, die sie bekommen könnten, wenn die Stammesangehörigen oder 'traditionellen' Untersuchungspersonen, mehr noch als die MacDougalls selbst, es wollten.

Interessanterweise scheint genau das in den Filmen der MacDougalls einzutreten, die sie in jüngster Zeit in Australien drehten. In Zusammenarbeit mit australischen Aboriginals realisierten die MacDougalls eine Reihe von Filmen, die mit ihren Filmen aus afrikanischen ländlichen Gesellschaften wenig gemein haben. In drei Filmen (*Takeover, FAMILIAR PLACES* und *THE HOUSE-OPENING*) stützen sich die MacDougalls immer weniger auf 'beobachtendes' Material aus dem Alltag ihrer ethnographischen Untersuchungspersonen und konzentrieren sich zunehmend auf Aspekte des beharrlichen Kampfes der australischen Aboriginal um Bewahrung ihrer Kultur und zur Wiedererlangung ihres Landes. In diesen Filmen wie auch in zahlreichen anderen widmen sich die MacDougalls jenen Themen, die zu filmen die Aboriginal selbst von ihnen gefordert haben. Auf die Frage nach den auffallenden stilistischen Unterschieden zwischen ihren afrikanischen und ihren australischen Filmen erwiderten die MacDougalls, daß die australischen Aboriginal anders als die Turkana, Jie oder Boran Ostafrikas bereits ganz an westliche Lebensarten gewohnt seien. Die ostafrikanischen Landbewohner schenken der Filmarbeit wenig Beachtung, eben weil die Aussicht, daß ein Film über ihre Lebensweise entsteht, ihnen wenig bedeutet; sie sahen darin für sich keinen *Nutzen*. Die australischen Aboriginal hingegen sind sich des potentiellen Nutzens (für sie und andere) des Films und der Medien im allgemeinen höchst bewußt und bestimmen zum großen Teil selbst, was sie gefilmt haben wollen.

1978, auf der Konferenz in Canberra, forderten die australischen Aboriginal darum auch, technische Mittel und Möglichkeiten zur Verfügung gestellt zu bekommen, die es ihnen ermöglichten, eigene Filme über ihre Kämpfe und kulturellen Angelegenheiten zu drehen.

James Roy MacBean, in: *Film Quarterly*, Melbourne, Frühjahr 1983

*

David und Judith MacDougall sind die radikalen Realisten des ethnographischen Films. Dieses Ehepaar und Team verzichtet auf Kommentare und Erklärungen und unterteilt stattdessen die Dialoge, bevorzugt lange Einstellungen und neutrale Kompositionen und strukturiert das Material in Godardschen Vignetten. Die stets neuen (und manchmal verblüffenden) Resultate geben den üblichen anthropologischen Überblick auf, zugunsten von suggestiven Details und persönlichen Idiosynkrasien, die hervorgehoben werden. Die MacDougalls gehören zu den interessantesten anthropologischen Dokumentaristen, vor allem wegen ihrer Sensibilität gegenüber dem Film als Film.

J. Hoberman, *The Village Voice*, New York, o.J.

Jenseits des beobachtenden Films

Von David MacDougall

Wahrheit ist kein heiliger Gral, der zu erobern wäre: sie ist ein Spielball, der sich unaufhörlich zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten, zwischen Wissenschaft und Wirklichkeit hin und her bewegt.

Edgar Morin

In den letzten Jahren hat sich der Dokumentarfilm wieder zunehmend dem Prinzip der Beobachtung verpflichtet. Er gewann dadurch an neuem Interesse und gründete einen Arbeitsbereich, der sich deutlich von der Tradition Griersons und Wertows absetzte. (...)

Als das 'cinéma vérité' und das amerikanische 'direct cinema' den Dokumentarfilm revolutionierten, schien uns dieser Ansatz für das Filmen anderer Kulturen fast zwangsläufig der richtige zu sein.

Für die Sozialwissenschaften war er so vielversprechend, daß es schwerfiel, die Jahre ungenutzter Möglichkeiten zu verstehen. Warum, fragten wir uns oft, waren es eher Journalisten als Ethnologen, die, obwohl die Zeit zum Aufnehmen der sich auflösenden Kulturen verrann, sich zuerst für eine Verwendung des Films einsetzten und sich um seine Verbesserung bemühten? (...)

Filmemacher, die dem beobachtenden Ansatz folgten, spalteten sich bald nach methodologischen Gesichtspunkten. Anders als die Anhänger Rouchs zögerten die der englisch-sprachigen Welt, in irgendeiner Weise mit ihren Darstellern zu kommunizieren, außer sie gelegentlich zu interviewen. Ihr Festhalten an diesem Grundsatz war von fast religiösem und asketischem Eifer und unterschied sich damit vom spekulativen europäischen Ansatz wie der Calvinismus vom Römischen Katholizismus.

Diese sich selbst verleugnende Tendenz im modernen beobachtenden Film möchte ich ausführlicher untersuchen. In dieser Tradition wurde ich ausgebildet, und ihre Affinität zu bestimmten klassischen Vorstellungen der wissenschaftlichen Methode ist offensichtlich. Ihre Orthodoxie macht sie zu einem gefährlich engen Vorbild für zukünftige ethnografische Filmemacher.

Viele von uns, die den beobachtenden Ansatz auf den ethnografischen Film anwandten, mußten erkennen, daß unser Vorbild nicht der Dokumentarfilm war – wie wir ihn seit Grierson kannten – sondern der Spielfilm in all seinen Variationen von Tokio bis Hollywood. Dieses Paradox ergab sich aus der Tatsache, daß der Spielfilm in seiner Haltung eher beobachtend war. Dokumentarfilme der vergangenen dreißig Jahre hatten die Sensibilität der Filmemacher in ihrer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit gepriesen; sie hatten selten den Fluß realer Ereignisse erforscht. Obwohl diese Machart Meisterwerke wie Basil Wrights *Song of Ceylon* (1934) und Willard Van Dyke und Ralph Steiners *The City* (1939) hervorbrachte, war sie synthetisch und benutzte Bilder, um einen Beweis zu führen oder eine Wirkung zu erzielen. Jedem einzelnen Bild solcher Dokumentarfilme kam eine vorherbestimmte Bedeutung zu. Sie waren oft zusammengefügt wie die Bilder eines Gedichts, denen eine asynchrone Tonspur mit Musik oder Kommentar unterlegt war. (...)

Im Gegensatz zu diesem ikonografischen Ansatz waren die Bilder des Spielfilms weitgehend anekdotisch. Sie waren Beweisstücke, aus denen man eine Geschichte ableitete. Dem Publikum wurde nur wenig erzählt. Man zeigte ihm eine Reihe aufeinander folgender Ereignisse. Es lernte durch Beobachtungen. (...)

Der Spielfilm erzählt in der dritten Person: die Kamera beobachtet die Handlungen der Schauspieler nicht teilnehmend, sondern in unsichtbarer Anwesenheit, die es ihr möglich macht, eine Vielzahl verschiedener Positionen einzunehmen. Um diesen Ansatz auf den Dokumentarfilm zu übertragen, muß der Filmemacher Wege finden, an sozialen Ereignissen beteiligt zu sein, ohne sie zu stören. Dies ist verhältnismäßig einfach, wenn die Ereignisse die Aufmerksamkeit eher auf sich ziehen als die Kamera – was Morin als 'la socialité intensive' bezeichnet. (...)

Dieser merkwürdig einsame Ansatz des beobachtenden Films beabsichtigt offenbar, Dinge zu filmen, die sich auch ereignet hätten, wäre man nicht da gewesen. Ein Wunsch nach der Unsichtbarkeit von Phantasie, der sich – auch in der Literatur – mit einem keimfreien Zugriff aufs Objekt verbindet und in einigen Fällen die Legitimation liefert, im Namen von Kunst oder Wissenschaft durch das Schlüsselloch des Voyeurs zu schauen. In der Ethnologie wurde er auf folgende Formel gebracht:

„Ethnografisch ist ein Film, der das Verhalten von Menschen einer Kultur für Personen einer anderen Kultur zu interpretieren versucht, indem er Aufnahmen von Menschen benutzt, die genau das tun, was sie getan hätten, wäre die Kamera nicht da gewesen.“ (Goldschmidt 1972)

Unsichtbarkeit und Allwissenheit. Von diesem Wunsch führt ein direkter Weg zur Kamera als geheimer Waffe auf der Jagd nach Wissen. Die Selbstausschöpfung des Filmemachers löscht die Grenzen seiner eigenen physischen Existenz aus. Er und seine Kamera sind unmerklich mit der Macht ausgestattet, die *Totalität* eines Ereignisses zu bezeugen. Allwissenheit und Allmacht.

Trotzdem hat dieser Ansatz einige bemerkenswerte Filme hervorgebracht. Und für viele Filmemacher besitzt er in der Praxis einen tröstenden Mangel an Zweideutigkeit. Der Filmemacher übernimmt eine Rolle, die keinerlei soziale Reaktion seiner Darsteller erfordert und verschwindet dann auf Nimmerwiedersehen. (...)

Der gleiche methodologische Asketizismus, der ihn veranlaßt, sich selbst aus der Welt seiner Darsteller auszuschließen, schließt seine Darsteller aus der Welt des Films aus. Die Implikationen sind hier sowohl ethischer als auch praktischer Natur. Weil der Filmemacher nichts von seinen Darstellern verlangt als die Erlaubnis, sie zu filmen, nimmt er von vornherein eine unzugängliche Haltung ein. Er braucht nichts weiter zu erklären und sich nicht mit seinen Darstellern über die Grundzüge des Denkens, das seine Arbeit organisiert, zu verständigen. Einer der Gründe für dieses Verhalten ist die Furcht, ihr Verhalten zu beeinflussen. In seinem Insel-Dasein enthält er ihnen gerade die Offenheit vor, die er von ihnen beim Filmen verlangt.

In seiner Weigerung, ihnen den Zugang zum Film zu gewähren, verwehrt er ihnen den Zugang zu sich selbst. Doch gerade dies wäre seine Aufgabe, solange er sich bei ihnen aufhält. Weil er einen Teil seiner eigenen Menschlichkeit verleugnet, verleugnet er auch einen Teil ihrer Menschlichkeit. Wenn nicht in seinem persönlichen Verhalten, dann bestätigt er zwangsläufig in seiner Arbeitsmethode den kolonialen Ursprung der Ethnologie. Einst bestimmten Europäer, was über 'primitive' Völker wissenschaftlich war und was diesen umgekehrt gelehrt werden sollte. Der Schatten dieser Haltung fällt auf den beobachtenden Film und zeigt ihn in seiner besonderen westlichen Beschränktheit. Die Traditionen von Wissenschaft und Literatur verbinden sich in diesem Fall, um die Untersuchung des Menschen zu entmenschlichen. Sie tun das in einer Form, in der der Beobachter und der Beobachtete in getrennten Welten leben, und sie bringen Filme hervor, die Monologe sind. (...)

Jenseits des beobachtenden Films liegt die Möglichkeit eines *teilnehmenden Films*, der Zeugnis vom 'Ereignis' des Filmens ablegt und Anstrengungen unternimmt, das zu zeigen, was die meisten Filme zu verbergen suchen. Hier bekennt sich der Filmemacher zu seinem Eintritt in die Welt seiner Darsteller und bittet sie, ihre eigene Kultur direkt in den Film einzuschreiben. Der Filmemacher sollte deshalb nicht weniger entschlossen seine Absichten verfolgen, noch sich veranlaßt fühlen, die Perspektive, die ein Fremder einer anderen Kultur entgegenbringt, zu verlassen. Weil der Filmemacher seine Rolle enthüllt, vergrößert er den Beweischarakter seines Materials. Weil er aktiv die Welt seiner Darsteller betritt, ruft er einen größeren Informationsfluß über sie hervor. Weil er ihnen Zugang zum Film gewährt, ermöglicht er Verbesserungen, Zusätze und Erläuterungen, die allein ihre Reaktion ans Licht bringen kann. Durch einen solchen Austausch kann ein Film die Formen wiedergeben, in denen seine Darsteller die Welt begreifen.

Dieses Verfahren geht auf Flaherty zurück. Nanook nahm am Film über sich selbst teil, 'indem er sich fortwährend neue Jagdszenen ausdachte' (Flaherty 1950). Als *Moana* gedreht wurde, führte Flaherty jeden Abend seine Muster vor und gestaltete sie nach den Vorschlägen seiner Darsteller. Doch mit der Ausnahme von Jean Rouch sind heute nur wenige Filmemacher fähig oder bereit, solche Einsichten aufzugreifen.

In dem Maße, in dem die Elemente einer Kultur nicht in Begriffen einer anderen beschrieben werden können, muß der ethnografische Filmemacher Wege finden, um dem Zuschauer die soziale Erfahrung seiner Darsteller zu vermitteln. Das ist zum Teil ein analytisches Vorgehen, zum Teil aber auch, was Redfield als 'die Kunst der Sozialwissenschaft' bezeichnete. Es kann aber auch ein Prozeß der Zusammenarbeit sein, der die Fähigkeiten und das Empfindungsvermögen der Darsteller mit denen des Filmemachers vereint. Das erfordert, daß sie und er, wie verschieden sie auch sein mögen, von der Dringlichkeit des Unternehmens überzeugt sind. (...)

Das Versprechen einer fruchtbaren Beziehung zwischen Film und Ethnologie ist aus Angst auf beiden Seiten noch nicht eingelöst

worden. Die Erfüllung des Versprechens wird eine Erweiterung der üblichen Formen sowohl beim Film als auch bei der Ethnologie erforderlich machen. Die Ethnologie muß Formen des Verstehens zulassen, die das geschriebene Wort ersetzen. Der Film muß Ausdrucksformen schaffen, die ethnologisches Denken wiedergeben können. Filme, nicht Spekulation, werden letztendlich zeigen, ob diese Möglichkeiten wirklich gegeben sind. Ethnografische Filmemacher sollten damit anfangen, ihre Vorurteile über den 'guten' Film abzubauen. Ein Vorschlag dazu wäre, ihn nicht als eine ästhetische oder wissenschaftliche Arbeit zu betrachten, sondern als Arena für eine Untersuchung.

In: Paul Hockings (Hrsg.) 'Principles of Visual Anthropology', The Hague, Paris 1975, zitiert nach 'Film und Ethnographie', Kinemathekheft Nr. 60, Dezember 1982, S. 14 f.

Biofilmographie

Judith Ann MacDougall, geb. 28. 5. 1938 in den USA. Studierte Kunst am Beloit College in Wisconsin, USA, von 1961 - 64 an der Iowa State University und von 1963 - 64 an der University of California in Los Angeles. Danach studierte sie Film und promovierte 1969 an der UCLA zum M.F.A. Seit 1975 ist sie Filmemacherin am Australian Institute of Aboriginal Studies.

David Cooke MacDougall, geb. 12. 11. 1939 in Keene, New Hampshire, USA. Studierte Englische Literatur an der Harvard University, promovierte 1969 zum M.F.A. an der University of California. Er ist Autor zahlreicher Artikel über ethnographischen und dokumentarischen Film. Seit 1975 ist er Leiter der Filmabteilung am Australian Institute of Aboriginal Studies.

Das Ehepaar Judith und David MacDougall arbeitet bei nahezu allen Filmen als Team.

Filme

- 1961-62 *The citizen in the New Age of science* (D.M.: Buch, Research)
- 1962 *The earth and the sea* (D.M.: Buch, Research)
The population explosion (D.M.: Buch, Research)
- 1966 *Flying at the bottom of the sea* (D.M.: Kameraassistenz, 2. Kamera)
A Revised Grimms' (J.M.: Regie, Schnitt)
Km 400 (D.M.: Regie; J.M.: Kamera), 12 min.
Slick (J.M.: Kamera)
Wendy (J.M.: Kamera)
- 1966/67 *Negroes in American culture* (J.M.: Prod. Leitung)
- 1967 *A face in the dark* (J.M.: Kamera)
- 1967-72 *Indians and chiefs* (J.M.: Regie, Schnitt; D.M.: Kamera) 40 min.
- 1967 *J. Lee Thompson: Director* (D.M.: Regie, Kamera) 15 min.
City Drum (D.M.: Regie, Kamera; J.M.: Ton) 40 min.
- 1968 *Tony* (J.M.: Kameraassistenz)
Louisiana Family Planning Program (J.M.: Kameraassistenz; D.M.: 2. Kamera) 30 min.
Mweso (D.M.: Kamera)
Bugisu Initiation (D.M.: Kamera; J.M.: 2. Kamera)
- 1968/70 *Nawi* (D.M.: Regie, Kamera; J.M.: Ko-Produzentin, Ton) 20 min.
- 1968/73 *To live with herds* (D.M.: Regie, Kamera; J.M.: Ko-Produzentin, Ton) 70 min.
- 1968/74 *Under the men's tree* (D.M.: Regie, Kamera; J.M.: Ko-Produzentin, Ton) 15 min.
- 1969 *Arthur Penn* (J.M.: Ton, Warren Beatty Segment; D.M.: Warren Beatty Segment) 90 min.
On Herbert Street (D.M.: Kamera) 20 min.
- 1970 *Man looks at the moon* (D.M.: Buch, Regie), 23 min.
La Tirana (J.M.: Ko-Montage) 60 min.
- 1972/74 *Kenya Boran* (D.M.: Ko-Regie, Kamera) 66 min.
Boran herdsmen (D.M.: Kamera) 17 min.
Harambee (D.M.: Kamera) 19 min.
Boran women (D.M.: Kamera) 18 min.
- 1972/73 *Texas Karate* (D.M.: Kamera)
- 1974-78 *The wedding camels* (J.M.: Ko-Regie, Ton; D.M.: Ko-Regie, Kamera) 108 min.
- 1974-79 *Lorang's way* (J.M.: Ko-Regie, Ton; D.M.: Ko-Regie, Kamera) 70 min.
- 1975-77 *Good-bye old man* (D.M.: Regie, Kamera) 70 min.
- 1977-78 *To get that country* (D.M.: Regie, Kamera) 70 min.
- 1977-80 FAMILIAR PLACES
THE HOUSE-OPENING
- 1978-80 *Takeover* (J.M.: Ko-Regie, Ton; D.M.: Ko-Regie, Kamera) 90 min.
- 1974-81 A WIFE AMONG WIVES
- 1982 THREE HORSEMEN
- 1984 *The New South Wales Project* (J.M.: Ko-Regie, Ton)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31