

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: 13 (2008)

Artikel: Umkehrung der Macht? : Film als Kritik am Film

Autor: Brenner, Carena

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1007336>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.11.2024

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

UMKEHRUNG DER MACHT?

FILM ALS KRITIK AM FILM

ABSTRACT: INVERSION OF POWER? FILMIC REPRESENTATIONS AS A CRITIQUE OF REPRESENTATION

Since the formal end of the European colonial hegemony, the discipline of anthropology has found itself confronted with a number of unresolved problems concerning not only conventional ethnographic methods but also global systems of domination. The colonial process deeply altered colonial societies and restructured contemporary realities; transnationalism and global migration challenge the construction of fixed cultural and racial differences and thus undermine simple binary oppositions. Manthia Diawara's film *Rouch in Reverse* can therefore be understood as an attempt to abandon the «grand narratives» and to undercut the discourses concerning the powerful and the disempowered. With his «Reverse Anthropology», Diawara wants to challenge the images that come «straight out of the textbooks of my francophone upbringing in Africa» revealing predetermined categories and concepts of identity. In this sense, as Gupta and Ferguson (1997: 47) point out, «changing the way we think about the relations of culture, power, and space opens the possibility of changing more than our [anthropological] texts».

CARENA BRENNER

Die ethnografische «Krise der Repräsentation» hat deutlich gemacht, dass die Darstellungsproblematik nicht losgelöst von politischen und ideologischen Fragestellungen zu betrachten und untrennbar mit den Fragen der Macht verbunden ist. So werden die folgenden Ausführungen von der Überlegung geleitet, wie der Einseitigkeit der westlichen Ethnografie entgegengewirkt und die herrschenden Machtstrukturen aufgebrochen werden können. Eine *Reverse Anthropology* sollte nicht den blossen Austausch der Pole bedeuten, die weiterhin in ihrer binären Logik gefangen bleiben, sondern die Herausforderung des westlichen Repräsentationsregimes anstreben, mit dem Anspruch der Befreiung von der Bevormundung durch den ethnografischen, kolonialen Blick. Als ein solcher Versuch des Aufbrechens der Meta-Erzählung ist Manthia Diawaras Film *Rouch in Reverse* (1995) zu verstehen, der – zumindest im englischsprachigen Raum – im Kontext gegenwärtiger Strömungen der Anthropologie vielfach rezipiert wurde. Diawara, der in Mali geboren ist, frankophon erzogen wurde und nun in New York als Universitätsprofessor tätig ist, fliegt nach Paris, um über Jean Rouch, den französischen ethnografischen Filmemacher und sein viel diskutiertes und umstrittenes Werk einen Film zu drehen. *Rouch in Reverse* lässt sich in zwei Stränge unterteilen, die sich gegenseitig ergänzen. Einerseits geht es in dem Film um die Beziehung zwischen Diawara und Rouch, andererseits interviewt Diawara

in Paris lebende Afrikaner. Diawaras filmische Auseinandersetzung mit Rouchs Methode der *Shared Anthropology* umfasst somit eine doppelte Reflexion. Durch die Form des «Films als Kritik am Film» und die komplexe Vielschichtigkeit von *Rouch in Reverse* werden die festgeschriebenen Machtverhältnisse unterminiert. Anhand der Methode einer *Reverse Anthropology*, der «Umkehr-Anthropologie»¹, derer sich Diawara in seinem Film bedient, soll aufgezeigt werden, dass nicht mehr eine Zentralperspektive eingenommen werden kann und somit eine klare Aufteilung in Hegemonial- und Gegendiskurs nicht mehr möglich ist.

AUFBRECHEN DER META-ERZÄHLUNGEN

Seit dem Ende der europäischen Kolonialherrschaft haben sich die sozialen und politischen Bedingungen, unter denen ethnografische Repräsentationen verfasst werden, gewandelt (Gottowik 1997). Wurden die Erforschten durch den «kolonialen Blick» des Europäers verdinglicht, konstituierte sich der Gegenstandsbereich der Ethnologie durch die negative Bestimmung in Abgrenzung zur «europäischen Kultur» (Kramer 1978). Die Kolonialmächte als Wissensproduzenten trugen zu einer Darstellung der Wirklichkeit in den Kolonien bei, und «die Anderen», in den westlichen Diskurs hineingerissen, erschienen somit als die Objekte von Wissen und

¹ In den deutschen Untertiteln von *Rouch in Reverse* wird *Reverse Anthropology* mit «Umkehr-Anthropologie» übersetzt.

von Macht. Fabian (2002: 143) wirft den ethnografischen Repräsentationen vor, den Anderen die «Gleichzeitigkeit» zu verweigern: «Anthropology emerged and established itself as an allochronic discourse; it is a science of other men in another time. It is a discourse whose referent has been removed from the present of the speaking / writing subject». Zeit und Raum benennt er als ideologische Konstrukte, die Westen stehe für Modernität und die Erforschten für das Traditionale. «Die Anderen» würden zeitlich und geografisch ausgegrenzt. Auch Gottowik (1997: 137) macht darauf aufmerksam, dass «[d]urch die Ausgrenzung des Anderen und seine Abdrängung an den Rand eines gemeinsamen raumzeitlichen Kontinuums [...] die Bedingungen für einen Dialog mit dem Anderen zugunsten eines ungestörten Diskurses über den Anderen in Abrede gestellt» würden. Im Hinblick auf die Ethnografie bedeutet das die Reduktion der vielfältigen sozialen Wirklichkeiten der Anderen auf eine einfache Struktur, die sich dann eindeutig auf das Eigene beziehen lässt. Eine solche Repräsentation lässt vom Fremden nicht mehr übrig als eine Konstruktion, also dessen *Othering*. In diesem Sinne sind die Anderen nicht einfach gegeben, sie werden gemacht (Fabian 1999: 337). «Erst die weltweite praktische und theoretische Kritik am Kolonialismus hat diese Einstellung als Ideologie erkannt und ihre Selbstverständlichkeit als die des europäischen Ethnozentrismus bewusst gemacht» (Kramer 1978: 11f.). Seit der Kolonisierung – in ihrem globalen und transkulturellen Kontext verstanden – musste die Vorstellung einer Welt, bestehend aus separaten Identitäten, aus voneinander unabhängigen Kulturen einer Vielzahl von Paradigmen weichen. Jeder ethnische Absolutismus sei zu einer unhaltbaren kulturellen Strategie geworden, so Hall (2002), und eine Rückkehr zu einem «reinen» und «unverfälschten» Ursprung der Kultur der Kolonisierten habe sich dementsprechend als unmöglich erwiesen. Tausig (1997: 250) spricht von einem «Aufweichen der Grenze»: Durch das formelle Ende des Kolonialismus und der staatlichen Autonomie der ehemaligen Kolonialländer werde die Grenze – als künstliches kulturelles Gebilde – zunehmend «unwirklich, kleingeistig und flüchtig». Denn das Ich sei vom Anderen, gegen das es sich bestimmen müsse, nicht mehr klar zu trennen. Die Konstruktion von Identität darf daher nicht als etwas Fixierbares, sondern muss jenseits einer binären Identitätslogik gedacht werden, sie ist eingeschrieben in die Machtrelationen – Macht und Identität stehen im wechselseitigen Verhältnis zueinander.

Die Ethnografie hat sich mit neuen, veränderten Rahmenbedingungen auseinanderzusetzen, die die Suche nach einem «postkolonialen», «umgekehrten» oder anders ausgedrückt: «neuen ethnografischen Blick» – einleiten. Der

Begriff «postkolonial» bezeichnet eine Denkweise, die einen Widerstandsversuch darstellt, sich von den kolonialen Konstruktionen zu lösen, ohne die Nachwirkungen der Kolonialherrschaft zu suspendieren. Vielmehr liest die Bezeichnung «postkolonial» die Kolonisierung als Teil eines nationalen und transkulturellen globalen Prozesses neu und bewirkt ein von Dezentrierung geprägtes Umschreiben der früheren imperialen grossen Erzählungen mit der Nation als Zentrum (Hall 2002). Den eurozentrischen Meta-Erzählungen können keine «reinen» oder «ursprünglichen» afrikanischen Erzählungen entgegengesetzt werden (Conrad und Randeria 2002). Dieser Argumentation folgend, geht es laut Gutiérrez Rodríguez (2000) um das Aufspüren von Brüchen – Heterogenität, Widersprüchlichkeit und Komplexität – im hegemonialen Text. Der «selbstverständliche Vertretungsanspruch», der der Meta-Erzählung eingeschrieben ist, soll revidiert, die Idee der Ergänzung und der Umkehrung der eigenen Perspektive zugelassen werden. Es muss Kritik geleistet werden an eurozentrischen Perspektiven der Kulturforschung und das Erkenntnisprivileg des Westens in Frage gestellt werden (Kogge 2002). Das Problem der ethnografischen Repräsentation im Hinblick auf den Machtspekt ist demnach nicht nur eine textuelle, sondern auch eine politische Frage und nicht getrennt von der Alteritätsproblematik zu sehen. «[C]hanging the way we think about the relations of culture, power, and space opens the possibility of changing more than our texts» (Gupta und Ferguson 1997: 47). Und so ist es nicht möglich, die Probleme der Repräsentation zu überwinden, ohne die Machtverhältnisse zu verändern, die die Darstellung problematisch machen.

Der Kampf gegen bestehende Machtverhältnisse ist immer mit der Gefahr verbunden, dass die Normen und Werte, die den dominanten Diskurs gestützt haben, im Gegendiskurs wieder auftauchen, und die Diskurse, trotz eines Austausches der Pole, sich weiterhin als Gegensätze gegenüberstehen und in ihrer binären Logik gefangen bleiben. Macht operiert immer, wie Hall (2004) schreibt, unter den Bedingungen ungleicher Beziehungen. Weder die Mächtigen noch die Machtlosen können, wenn auch nicht unter den gleichen Bedingungen, vollständig ausserhalb des Operationsfeldes der Macht stehen (Lavagno 2006). So sei Macht «weder eine Kraft, mit der man ausgestattet ist, noch eine Institution und stellt auch keine feste Struktur dar, sondern bezeichnet einen umkämpften Bereich, in dem die Machtlosen fortwährend von ihrer Machtlosigkeit und die Mächtigen fortwährend von ihrer Macht überzeugt werden müssen. Macht im Sinne Foucaults bezeichnet [...] nichts Substanzielles, sondern Beziehungen – das ist das Wesentliche –, die die Verhältnisse, in denen Menschen sich in einer Gesellschaft einrich-

ten, jeweils *in actu* konstituieren» (Petermann 2004: 1017). In dieser Zirkulation der Macht ist Bedeutung durch Repräsentation nicht endgültig festgelegt. Tragen die Wörter und Bilder Konnotationen in sich, können diese nicht vollständig kontrolliert werden, eine existierende Bedeutung kann man sich aneignen, sie neu besetzen oder sie umkehren (Hall 2004). Das Ziel einer *Reverse Anthropology*, kann daher nicht sein, neue binäre Oppositionen aufzuspüren und «unbewegliche Differenzeinheiten» zu konstruieren. Sie muss vielmehr den veränderten Bedeutungszuschreibungen gerecht werden, welche einhergehen mit einem Aufbrechen sozialer und kultureller Ordnungsvorstellungen.

MACHTBEZIEHUNGEN IN ROUCH IN REVERSE

Manthia Diawaras Film *Rouch in Reverse* soll anknüpfend an die vorangegangenen Überlegungen als ein solcher Versuch des Aufbrechens der Meta-Erzählung verstanden werden. Die Methode, derer er sich in seinem Film bedient, bezeichnet Diawara selbst (in *Rouch in Reverse*) als *Reverse Anthropology*: «Paris steckt für mich voller Kindheitserinnerungen, voller Bilder, die direkt aus den Schulbüchern meiner frankophonen Erziehung in Afrika stammen. In diesem Film möchte ich diese Bilder herausfordern, mit dem, was ich «Umkehr-Anthropologie» [*Reverse Anthropology*] nenne». Wie werden diese ergänzenden «Gegenbilder» und «Gegen geschichten» dargestellt und wo lassen sich Brüche aufzeigen? Auf welchen Ebenen findet die Umkehrung statt? Wenn weder die Mächtigen noch die Machtlosen, wie zuvor konstatiert wurde, vollständig ausserhalb des Operationsfeldes der Macht stehen, so lässt sich daraus ableiten, dass auch Diawara sich innerhalb dieses Feldes zu positionieren hat und nur innerhalb dessen agieren kann. In *Rouch in Reverse* lassen sich verschiedene Machtbeziehungen erkennen. Diawara macht diese zum Gegenstand seines Films, um sie auf den unterschiedlichen (filmischen) Ebenen, die im Folgenden benannt werden, zu unterminieren. Somit ist zu fragen, in Bezug auf wen Diawara sich wie positioniert, und wo er sein Gegenüber jeweils ansiedelt. Bei Loomba (2002: 238f.) heisst es dazu: «But «the powerful» and «the powerless» are not unitary categories. [...] It is not the case that only the very lowliest of the low can be understood as «true» subalterns, worthy of being «recovered». [...] But whoever our subalterns are, they are positioned simultaneously within several different discourses of power and of resistance». Die unterschiedlichen Diskurse, an denen man teilnimmt, bringen jeweils neue Machtbeziehungen hervor, wobei der theoretische Nutzen eben in jener Ablehnung der Perspektive der Dichotomien liegen müsste.

ERMÄCHTIGUNG UND AUTORITÄT

In der Beziehung zwischen Diawara und Rouch im Film lassen sich grundsätzlich zwei Ebenen unterscheiden. Die erste Ebene, die «innerfilmische» Ebene, stellt Diawara als den Filmemacher und Rouch als den Gefilmten dar. Auf dieser Ebene scheint die Machtbeziehung eindeutig aufgeteilt zu sein: Diawara dreht einen Film über Rouch, interviewt ihn, erforscht seinen Lebensraum und teilt mit ihm sein Alltagsleben. Die zweite Ebene kann man als die Meta-Ebene bezeichnen. Auf dieser Ebene dreht sich das Verhältnis um, wenn auch nicht spiegelbildlich: Diawara dreht einen Film über Rouchs Filme, wird somit einerseits zum Betrachter seiner Filme und positioniert sich andererseits in der Rolle des vormalig Erforschten und Rouch in der Rolle des europäischen Ethnografen. Die scheinbar klare Machtrelation zwischen dem Filmenden und dem Gefilmten wird aufgebrochen und der klassische Bezug zwischen dem Filmemacher und seinem Gegenüber hinterfragt. Wird die Machtbeziehung auf den unterschiedlichen, sich gegenseitig bedingenden Ebenen bestimmt, geht es hierbei auch immer um eine Dekonstruktion ebendieser Machtbeziehungen. Die beiden Ebenen – die «innerfilmische» und die Meta-Ebene – vermischen und ergänzen sich und lassen klare Zuschreibungen und Rollenverteilungen unmöglich werden. Rouch und Diawara stehen sich sowohl als Filmemacher als auch als Gefilmte gegenüber.

Auf der «innerfilmischen» Ebene ist Diawara in seiner Rolle des Filmemachers der Ermittler und Rouch sein Informant, Diawara legt so die Ermittlungspositionen für den Film fest und siedelt die Autorität, das Erkenntnisprivileg, bei sich an: «Rouch soll mein Informant sein. Ich bin der Ermittler. Wenn man eine Kultur studiert, gewinnt man nicht nur Wissen, sondern auch Macht». Durch diesen Perspektivenwechsel wird die hegemoniale Autorität der westlichen Kultur zum Gegenstand des Films. Diawara bedient sich in diesem Zusammenhang einiger Generalisierungen, um Rouch zu untersuchen und zu beschreiben. Fast schon ironisch erscheint es, wenn er sich, wie «jeder Anthropologe», für «*Rouchs habitat*» interessiert, Rouchs Lebensraum entdecken und beschreiben will und Rouch als den «typischen Franzosen» bezeichnet, da er nur ungern seine Privatsphäre, also seine Wohnung, für «Fremde» oder für Gäste zugänglich mache. Durch die – unterschwellige – Ironie dieser Aussagen veranschaulicht Diawara, dass eine Kulturbeschreibung immer auch Wertungen enthält, dass sie nicht neutral und objektiv ist. Die Beschaffenheit der Machtrelation zwischen dem Forscher und dem Erforschten spiegelt sich in der jeweiligen Darstellung wider. In diesen Bildern agiert Diawara als der Wissensproduzent und bekräftigt dadurch seine Macht-

position auf der «innerfilmischen» Ebene. Auf der anderen Seite ist Rouch, der Erforschte, nicht von dem Filmemacher Rouch und seinem Werk zu trennen. In den beiden «Lebensraum-Sequenzen» in *Rouch in Reverse – Musée de l'Homme* und Rouchs Wohnung – zeigt sich, dass die «innerfilmische» und die Meta-Ebene zwangsläufig miteinander verbunden sein müssen. Diawara als der Filmende filmt Rouch als den Filmemacher, und so lässt sich *Rouch in Reverse* auch als Kritik an Rouchs Filmen auffassen. Was nun aber ist das Besondere an dieser Form – Film als Kritik am Film –, und inwieweit lässt sich diese Form subversiv nutzen?

Diawara identifiziert Rouch als eine Schlüsselfigur der Anthropologie und den «Vater des ethnografischen Films» und beschreibt ihn als den Vorreiter der *Shared Anthropology*, die «den Afrikanern eine Stimme geben [sollte], die bisher nur «Objekte» der Untersuchungen waren». Gleichzeitig charakterisiert Diawara die Anthropologie als eine verrufene und eng mit Bevormundung, Kolonialismus und Rassismus verbundene Disziplin. Die Anthropologie sei der «meist europäisch[e] Blick auf «primitive» Völker». Durch seine Filme habe Rouch die Festschreibung eines bestimmten Afrika-Bildes vorgenommen und beeinflusst. Dieses von den Europäern gezeichnete Afrika-Bild sei geprägt worden von den bedrohten afrikanischen Traditionen und Sitten, die auch Rouch durch seine Arbeit bewahren und schützen wollte. Diawara verweist auf die Einseitigkeit dieses Bildes – Rouch habe beispielsweise kaum «städtische Afrikaner» gefilmt – und wirft «dem Westen» vor, durch das Christentum, den Kolonialismus und den Imperialismus genau das Gegenteil bewirkt zu haben, nämlich die Lebensweisen dieser Völker nicht geschützt, sondern zerstört zu haben. Diawara will, wie er zu Beginn des Films verdeutlicht, herausfinden, ob Rouchs *Shared Anthropology* Einblicke in die Beziehungen zwischen den Mächtigen und den Machtlosen gewähren könne, und zieht dementsprechend in der Einführung, also der ersten Sequenz, den Vergleich zwischen sich und Damouré, dem Protagonisten aus Rouchs Film *Petit à Petit* (1969). Der Film handelt von einer Gruppe von Männern aus Niger, die ein Unternehmen haben und sich über den Bau von Hochhäusern informieren wollen – aus diesem Grund schicken sie Damouré nach Paris. Dort betreibt er «verkehrte Ethnologie»², entdeckt «totemistische Dinge» und ermittelt beispielsweise den «typischen Pariser», und leistet so Kritik an bestimmten Verfahren der Ethnologie (Hohenberger 1988: 236). «Ich heiße Manthia Diawara, ich lehre Film an der Universität von New York und bin unterwegs nach Paris.

Hier im Flugzeug fühle ich mich wie Damouré, der von Niger nach Paris flog, um französische Sitten und Kultur in dem Film *Petit à Petit* zu erforschen. Diese Reise ist etwas Besonderes. Ich drehe einen Film über Jean Rouch, der *Petit à Petit* machte. Ich habe Rouchs Werk immer bewundert» (Diawara in *Rouch in Reverse*). Damouré war als Rouchs Schüler und als sein Mitarbeiter an einer Vielzahl seiner Filmprojekte beteiligt. Indem Diawara sich wie Damouré fühlt, scheint er sich einen Teil seiner Autorität als Forscher abzusprenken und sich selbst in der Rolle des Erforschten oder des Schülers zu sehen. Dieser Vergleich wird ebenfalls deutlich durch die Schnittfolge der ersten Szene in *Rouch in Reverse*, die dieser Deutung vorarbeitet – die Reisen von Diawara und Damouré nach Paris verlaufen parallel zueinander. Die aufeinander folgenden Szenen aus *Rouch in Reverse* und *Petit à Petit* sind so montiert, dass diese lückenlos ineinander übergehen und sich insofern ergänzen, als sie eine Abfolge von Handlungen darstellen. Damouré steigt ins Flugzeug, in der nächsten Szene sitzt Diawara dann bereits auf seinem Platz. Diawara wird im Flugzeug im Profil gezeigt, die Szene aus *Petit à Petit* beginnt daraufhin mit der Einblendung von Damourés Profil. Beim Filmen der Landung in Paris wird für den Zuschauer nicht deutlich, um welches Flugzeug es sich handelt, Damouré und Diawara kommen sozusagen gleichzeitig in Paris an. In dieser Sequenz sind die Überschneidungen der «innerfilmischen» und der Meta-Ebene besonders evident und veranschaulichen die Mehrdeutigkeit und die Vielschichtigkeit der Forschungssituation. Diawara befindet sich einerseits in der Position des Forschers und des Filmemachers, der Rouchs Leben und seine Kultur erforschen will – Rouch als den «typischen Franzosen» – und die Methoden der Ethnologie in Frage stellt. Andererseits dreht er einen Film über den Filmemacher Rouch, der in *Petit à Petit* Damouré nach Paris schickt, der dort zwar «verkehrte Ethnologie» betreibt, auf der anderen Seite jedoch dabei von Rouch beobachtet, erforscht und instruiert wird. Diese Parallelen zwischen Diawara und Damouré weisen auf Diawaras Zugehörigkeit zu den ehemals erforschten Gesellschaften hin. Diawara, ähnlich wie Damouré, ist also durch den Filmemacher Rouch ermächtigt worden, *Rouch in Reverse* zu drehen – in diesem Sinne bevormundet Rouch Diawara und «lässt ihn sprechen».

Auch Rouch verweist auf die Gemeinsamkeiten zwischen Diawara und Damouré, wenn er mit Diawara zusammen Paris erforschen will, ebenso wie Damouré es in *Petit à Petit* getan hat. Bezeichnet Rouch das Konzept und die Idee dieses Films

² Hohenberger verwendet den Begriff «verkehrte Anthropologie», der in diesem Zusammenhang auch übernommen werden soll. Im allgemeinen Kontext des Artikels soll von *Reverse Anthropology* gesprochen werden.

jedoch als «eine Art Witz», zeigt sich, dass er Diawara in der Rolle des Filmemachers von *Rouch in Reverse*, also auf der «innerfilmischen» Ebene, nicht anerkennt und nicht ernst nimmt, oder gar ridikulisiert: «Ich werde gerade gefilmt. [...] Für Hollywood. Sie testen, ob ich Tarzan spielen kann» (Rouch in *Rouch in Reverse*). Dies bestärkt Rouch wiederum in seiner Machtposition beziehungsweise bringt seine autoritative Haltung, den Anderen «sprechen zu lassen», zum Ausdruck, andererseits ist es auch ein Beweis dafür, dass Rouch sich in der Rolle des Gefilmten nicht wieder findet. Diawara beurteilt dies wie folgt: «Anhand der «Umkehr-Anthropologie» habe ich etwas über Rouch und sein Volk gelernt. Es war schwierig, die Verbindung [power-relationship] zwischen dem Informanten und dem Wissenschaftler, Rouch und mir zu erhalten. Rouch fühlte sich unwohl, sobald ich über Politik sprach. Er spielte gerne auf meine malische Identität an, stellte mich gerne als seinen amerikanischen Freund vor. Aber als Wissenschaftler nahm er mich leider weniger ernst». Diawara bezeichnet die Verbindung auf der «innerfilmischen» Ebene zwischen Rouch, dem Informanten, und sich, dem Wissenschaftler, als *power-relationship*. Dennoch verfällt Diawara immer wieder in die Rolle des Schülers, so auch, wenn er mit Rouch sein Filmmaterial bespricht, sich Feedback holt, und Rouch ihm Tipps und Verbesserungsvorschläge gibt. Es scheint keine «Zusammenarbeit» zwischen Gleichgesinnten beziehungsweise Gleichen zu sein – Rouch und Diawara, die sich als Filmemacher gegenüberstehen –, und es wird deutlich, wie schwierig es sich für Diawara gestaltet, tatsächlich «die Kamera in die Hand zu nehmen» und die Verbindung zwischen Rouch als dem Erforschten und ihm als dem Forscher beizubehalten.

Als ein abschliessendes Beispiel soll die letzte Sequenz genannt werden, in der Diawara sich bei Rouch für die Erlaubnis bedankt, ihn filmen zu dürfen, und in der der Bruch mit Rouchs Autorität besonders deutlich wird. «Frankreich ist immer noch eine geschlossene Gesellschaft im Hinblick auf die Schwarzen. Franzosen sind es nicht gewöhnt, Schwarze als Professoren, Filmemacher, Ärzte, Anwälte oder Wissenschaftler zu sehen. Das ist erstaunlich angesichts der Zahl von Afrikanern, die an der Sorbonne ausgebildet werden. «Umkehr-Anthropologie» liess mich das Privileg erkennen, das ich genoss, indem ich diesen Film machte, wohl wissend, dass Rouch zu vielen anderen «nein» gesagt hätte. Ich bedanke mich bei ihm dafür» (Diawara in *Rouch in Reverse*). Er, Diawara, sei privilegiert durch die Möglichkeit, einen Film über Rouch zu drehen. Diese Danksagung wirkt wie ein Zugeständnis an die Ermächtigung durch Rouch und somit an die scheinbar offensichtlichen Machtverhältnisse zwischen dem Westen als dem Mächtigen, und seinem Gegen-

über als dem Machtlosen. Doch diese Schlussworte lassen sich auch als eine Offenlegung und damit ein Unterlaufen der Machtstrukturen verstehen. Einerseits gibt Diawara vor, am dominanten Diskurs, in der Position, die ihm zugeteilt wurde, teilzunehmen – er bedankt sich bei Rouch und baut somit ein Abhängigkeitsverhältnis auf. Auf der anderen Seite spürt er die hegemonialen Machtstrukturen auf und macht sie sichtbar, was es ihm wiederum ermöglicht, sie zu unterlaufen. Diawara benötigt die Erlaubnis, das Einverständnis von Rouch, um dieses Filmprojekt zu realisieren, während der Ethnograf, der die westliche Kultur vertritt, sich bei seinen «Gastgebern», den Erforschten, aufdrängt, denn «[n]iemand hat ihn [den westlichen Ethnografen; C.B.] eingeladen. Weshalb sollten sie überhaupt mit ihm reden?» (Kohl 2002: 216).

REPRÄSENTATIONSMACHT UND MACHT DER REPRÄSENTATION

Der zweite Strang in *Rouch in Reverse* verfolgt Diawaras Verhältnis zu den von ihm interviewten beziehungsweise gefilmten, in Paris lebenden Afrikanern. In diesen Interviewsequenzen will er die «neuen afrikanischen Stimmen» hörbar machen: «Dazu musste ich meine Kamera umdrehen, um Leute wie mich, städtische Afrikaner zu filmen, etwas, was Rouch kaum getan hat». Der Gefahr der Homogenität dieser Stimmen will er entgehen, indem er mit unterschiedlichen Menschen über ihre unterschiedlichen Geschichten spricht. Doch diese Verschiedenheiten lösen sich auf im Hinblick auf ihre Ansichten und die Bedeutung des «Schwarzseins» als Selbst- und Fremdverständnis. Diawara identifiziert sich mit den «Afrikanern in Paris», die als die ergänzenden Stimmen, als ein Versuch des Aufbrechens des hegemonialen Textes, bezeichnet werden können. Trotzdem ist das Verhältnis zwischen Diawara, dem Filmemacher, und den «städtischen Afrikanern», den Gefilmten, keine Interaktion von Gleichen. Doch Diawaras Rolle als Filmemacher gestaltet sich in diesem Kontext neu und lässt sich von seiner Positionierung in Bezug auf Rouch unterscheiden und abgrenzen.

Vor Beginn des ersten Teils der Interviews mit den «städtischen Afrikanern» spricht Diawara in der vierten Sequenz über Rouchs Film *Chronique d'un été* (1960), in dem «städtische Franzosen» über komplexe philosophische und psychologische Zusammenhänge und über das politische Geschehen der fünfziger und sechziger Jahre reden und so ein Bild der französischen Gesellschaft dieser Zeit entwerfen. Der Vorwurf, Rouch spreche in seinen Afrikafilmen nie direkt mit den Menschen, geht einher mit der Feststellung,

dass in diesen Filmen Totaleinstellungen von den Gefilmten dominierten, die sie beim Ausüben irgendeines Rituals oder irgendeiner Tätigkeit zeigten (Georgakas et al. 1984: 58). In *Chronik eines Sommers* dominieren hingegen die Nah- und Detailaufnahmen der darin mitwirkenden Personen. Diawara greift in den Interviewsequenzen die Themen aus *Chronik eines Sommers* auf, die Anonymität der Stadt, den Rassismus und das «moderne urbane Leben», an dem sie alle teilnehmen – die «städtischen Franzosen» und die «städtischen Afrikaner». Die Gesichter der «städtischen Afrikaner» werden, wie die Gesichter der in *Chronik eines Sommers* gefilmten Menschen, jeweils in Grossaufnahme gezeigt, sie sprechen direkt in die Kamera. In diesen drei Interviewsequenzen geht es ausschliesslich um die persönlichen Erfahrungen der Gefilmten, ihren Bezug zur französischen Gesellschaft und ihre Situation als «Afrikaner in Paris». Die Interviewsequenzen wirken, sowohl in ihrer «Machart» als auch in der Themenwahl, wie eine Fortsetzung beziehungsweise eine Ergänzung zu Rouchs Film. «In *Chronique* brachten Rouch und Morin die politischen Kernfragen der Zeit zur Sprache: Die Krise in Belgisch-Kongo, Rassismus und der algerische Unabhängigkeitskrieg. Heute sind dieselben Fragen wieder in den Schlagzeilen. Ich wollte mit einigen Afrikanern in Paris sprechen, um herauszufinden, was sich für sie verändert hat» (Diawara in *Rouch in Reverse*). Diawara gliedert die Stimmen der «Afrikaner in Paris» auf filmischer Ebene in den dominanten Diskurs ein, wodurch sie zu einem Teil des filmischen Diskurses werden, um so auf einer «nicht-filmischen Ebene» die fest etablierten, binären Beziehungen von Herrschaft und Widerstand zu unterminieren und aufzubrechen. Auch die Schnittfolge suggeriert diese Deutung: Zwischen den einzelnen Gesprächsausschnitten werden Strassenzüge eingeblendet, die Assoziationen mit der Stadt hervorrufen. Die Kulisse des städtischen Umfeldes ist dieselbe wie in den Rouch-Sequenzen und dieselbe wie in *Chronik eines Sommers*: Paris. Grimshaw (2001: 113) beschreibt *Chronik eines Sommers* als «the hall of mirrors which is contemporary reality». Auch die Leben der «Afrikaner in Paris» sind ein Teil der französischen *contemporary reality*. Diawara «öffnet» dadurch die «geschlossene Gesellschaft» Frankreichs. Die Gefilmten sind «städtische Afrikaner», die nicht als die «stummen Exoten» gezeigt werden, sondern deren Darstellung sich gegen diese Stereotypen und gegen den Primitivismus wenden. Er schafft einen Raum, in dem sie gehört werden und «ent-exotisiert» sie. Stand der Westen für die Modernität und die Erforschten für das Traditionale, positioniert Diawara, der als der Filmemacher über die Repräsentationsmacht verfügt, sie in der «Gleichzeitigkeit». Und so zeigt sich auch im zweiten Strang des Films, dass Diawara filmische Mittel einsetzt, um durch die Methode der *Reverse*

Anthropology die Konstruktionen und Zuschreibungen des hegemonialen Diskurses herauszufordern. Durch die Interviewsequenzen verleiht Diawara sich zugleich persönliche Authentizität, er ist Teil dieser Widerstandsdynamiken, wodurch er in seiner ethnografischen Autorität bekräftigt wird, die es ihm ermöglicht, die Meta-Erzählung aufzubrechen und die Machtverhältnisse zu relativieren. Seine Repräsentationsmacht als Filmemacher wird also bedingt durch die Macht der Repräsentation: erst wenn die Stimmen der «Afrikaner in Paris» und dadurch auch Diawaras Stimme gehört werden, sind sie nicht mehr subaltern, und nur so kann sich der Status der Marginalisierten verändern.

FINALER SIEG?

Die unterschiedlichen Positionen, die die «Afrikaner in Paris» und Rouch innerhalb des Machtfeldes einnehmen, werden besonders deutlich im Übergang zwischen den beiden letzten Sequenzen zueinander in Bezug gesetzt. Der dritte Interview-Teil mit den «städtischen Afrikanern» endet mit folgender Aussage: «Der Traum geht weiter, obwohl ich in Frankreich lebe. Denn es besteht eine Kluft zwischen dem Traum und der Wirklichkeit, die ich hier erfahre. Ich will den Traum nicht aufgeben, weil er mir besser gefällt als die Wirklichkeit» (Djafode Sacko, ein «Afrikaner in Paris», in *Rouch in Reverse*). Die letzte Sequenz von *Rouch in Reverse* beginnt daraufhin mit Rouchs Feststellung, er springe in seine Träume, um sie zu realisieren: «Wenn es möglich ist, die Türen zu durchbrechen, die geschlossen sind, um woanders hinzugehen... Und meine Freunde und ich sind stark darin, aus der Wirklichkeit in unsere gemeinsamen Träume zu springen» (Rouch in *Rouch in Reverse*). Integriert Diawara die «städtischen Afrikaner» auf der filmischen Ebene in die französische Gesellschaft und positioniert sie dadurch in der «Gleichzeitigkeit», bedeutet das nicht, dass sich dadurch die Hierarchisierung und die Machtverhältnisse egalisiert hätten. Doch Diawara unterläuft die Machtstrukturen, indem er sie thematisiert und die Verbindungen zwischen Rouch und den «Afrikanern in Paris», also zwischen den Mächtigen und den Machtlosen, verdeutlicht und neu ordnet. Rouch sind durch seine Positionierung im hegemonialen Diskurs als Mächtiger die Mittel und Möglichkeiten gegeben, seine Träume zu realisieren; so könne er beispielsweise die Filme machen, die er machen will, weil er seine eigene Kamera, Schneideräume und ein Tonstudio habe – Möglichkeiten, die den Marginalisierten verwehrt bleiben, die für ihre Träume kämpfen müssen, während Rouch in seine Träume «springt». Doch in dieser letzten Szene, in der Diawara sich bei Rouch bedankt, tref-

fen alle Ebenen beziehungsweise alle Diskurse des Films aufeinander. Wenn Rouchs «Sprung in die Träume» beinhaltet, dass er allein aus seiner Machtposition heraus, ohne um Erlaubnis zu fragen, Filme drehen kann, die «Afrikaner in Paris» jedoch für ihre Träume kämpfen müssen, also Diawara die Erlaubnis benötigt, ihn zu filmen, relativiert sich Rouchs Machtposition. Rouchs Filme erfahren im Kontext von Diawaras Film einen Bedeutungsverlust, sowohl durch ihren realen Verfall³, als auch durch die Ergänzung und das symbolische Aufbrechen seines Films *Chronik eines Sommers* durch die Stimmen der «Afrikaner in Paris». Das Erkenntnisprivileg liegt nicht mehr ausschliesslich bei Rouch.

Weder ist, wie aufgezeigt wurde, die Interaktion von Diawara und Rouch, noch die zwischen Diawara und den «Afrikanern in Paris» als eine Interaktion von Gleichen zu verstehen. Wird im Film einerseits die ethnografische Autorität Rouchs erörtert und aufgebrochen, muss auf der anderen Seite Diawaras Position als Filmemacher problematisiert werden. Das Verhältnis zwischen Diawara und Rouch wurde dargestellt als eine Beziehung zwischen den Mächtigen und den Machtlosen, wobei die Rolle des Forschers und die des Erforschten sich vermischen, um ununterscheidbar zu werden. Die Machtbeziehung wird hier doppelt bestimmt, einmal innerhalb des Films, indem Diawara als Filmemacher und Rouch als Gefilmter auftritt. Andererseits begibt Diawara sich auf eine «Meta-Ebene» und leistet mit seinem Film Kritik an den Filmen Rouchs, dreht also einen Film über die Filme, die ein Bild von Afrika prägten, und schreibt Rouch so die Rolle des Mächtigen, weil europäischen Ethnografen zu und sieht sich selbst, durch seine Zugehörigkeit zu den ehe-

mals erforschten Gesellschaften, in der Rolle des Machtlosen und Sprachlosen. Diese Konstruktionen und Zuschreibungen werden durch die «innerfilmische» Ebene herausgefordert und wieder aufgehoben. Eine klare Gegenüberstellung von hegemonialem Diskurs und Gegendiskurs ist nicht auszumachen. Anhand von *Rouch in Reverse* wird deutlich, dass die Interpretationen der westlichen Wissenschaftler nicht die einzigen und somit auch nicht die einzig autoritativen bleiben können. Doch der Film macht auch deutlich, dass ein Übergang von einem Macht-Wissen-System in eine macht- und konfliktfreie Zeitzone nicht möglich ist. Ein «neuer ethnografischer Blick» muss die Brüche, die Komplexität und die Heterogenität in der Meta-Erzählung lokalisieren und die Konsequenzen, die sich daraus für Identitätskonstruktionen und Machtkonstellationen ergeben, offen legen.

Und so lässt sich abschliessend festhalten, dass Bedeutungen nicht festgelegt sind, was impliziert, dass auch diese Interpretationsarbeit nur ein Teil jenes Diskurses ist, den zu analysieren sie beansprucht und so an der Konstitution eines neuen Diskurses mitwirkt. Spiegelt diese Untersuchung somit eine Lesart wider, lässt sich festhalten, dass diese nur eine von unzähligen ist. Bedeutungen können neu besetzt werden, was einerseits heisst, dass es keine «objektive Wahrheit» geben kann, auf der anderen Seite jedoch bedeutet, dass eine Multiplizität von Interpretationen möglich ist. Im Sinne Halls (2004: 163ff.) liesse sich sagen, «dass, gerade weil Bedeutung nie endgültig fest zu schreiben ist, niemals ein finaler Sieg erreicht werden kann. [...] Damit wird das Feld eröffnet für «Politiken der Repräsentation», für einen Kampf um Bedeutung, der andauert und nicht beendet ist».

BIBLIOGRAFIE

CONRAD Sebastian, RANDERIA Shalini
2002. «Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt», in: *ibid.* (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, S. 9-49. Frankfurt / M.: Campus-Verlag.

DIAWARA Manthia
1995. *Rouch in Reverse*. 51 Minuten.

FABIAN Johannes
2002. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.

1999. «Präsenz und Repräsentation. Die Anderen und das anthropologische Schreiben», in: Eberhard BERG und Martin FUCHS (Hg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnografischen Repräsentation*, S. 335-364. Frankfurt / M.: Suhrkamp.

³ Diawara begleitet Rouch in *Rouch in Reverse* zum Nationalarchiv, wo Rouchs Filme restauriert werden müssen, um vor dem Verfall geschützt zu werden. «Rouch drehte über hundert Filme in Afrika, er wollte helfen, dort bedrohte Traditionen und Sitten zu bewahren. Heute, fast ein halbes Jahrhundert später, schützt das französische Nationalarchiv seine Filme vor dem Verfall» (Diawara in *Rouch in Reverse*). Durch seine Filme, durch das Studieren der fremden Kulturen habe Rouch zwar an Macht gewonnen, doch lässt sich der Verfall seiner Filme gleichsetzen mit dem Aufbrechen der festgeschriebenen Traditionen und dem westlichen Wissensprivileg.

GEORGAKAS Dan, GUPTA Udayan, JANDA Judy
1984. «Die Stärke der visuellen Anthropologie – Ein Interview mit Jean Rouch», in: Margarete FRIEDRICH et al. (Hg.), *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, S. 55-72. München: Trickster Verlag.

GOTTOWIK Volker
1997. *Konstruktionen des Anderen. Clifford Geertz und die Krise der ethnografischen Repräsentation*. Berlin: Reimer.

GRIMSHAW Anna
2001. *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

GUPTA Akhil, FERGUSON James
1997. «Beyond «Culture»: Space, Identity, and the Politics of Difference», in: *ibid.* (Eds.), *Culture. Power. Place. Explorations in Critical Anthropology*, S. 33-51. Durham; London: Duke University Press.

GUTIERREZ RODRIGUEZ Encarnación
2000. «Fallstricke des Feminismus. Das Denken «Kritischer Differenzen» ohne geopolitische Kontextualisierung. Einige Überlegungen zur Rezeption antirassistischer und postkolonialer Kritik». <http://them.polylog.org/2/age-de.htm#s4> (05.08.2007).

HALL Stuart
2004. «Das Spektakel der «Anderen», in: Juha KOIVISTO, Andreas MERKENS (Hg.), *Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, S. 108-166. Hamburg: Argument Verlag.

2002. «Wann gab es «das Postkoloniale»? Denken an der Grenze», in: Sebastian CONRAD und Shalini RANDEIRA (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, S. 219-246. Frankfurt/M.: Campus Verlag.

HOHENBERGER Eva
1988. *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnografischer Film, Jean Rouch*. Hildesheim: Olms.

KOGGE Werner
2002. *Die Grenzen des Verstehens. Kultur – Differenz – Diskretion*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

KOHL Karl-Heinz
2002. «Dialogische Anthropologie – eine Illusion?», in: Iris DÄRMANN, Christoph JAMME (Hg.), *Fremderfahrung und Repräsentation*, S. 209-225. Weilerswist: Velbrück.

KRAMER Fritz
1978. «Die *social anthropology* und das Problem der Darstellung anderer Gesellschaften», in: *ibid.*; Christian SIGRIST (Hg.), *Gesellschaften ohne Staat, Bd.1, Gleichheit und Gegenseitigkeit*, S. 9-27. Frankfurt/M.: Syndikat.

LAVAGNO Christian
2006. «Michel Foucault: Ethnologie der eigenen Kultur», in: Stephan MOEBIUS und Dirk QUADFLIEG (Hg.), *Kultur: Theorien der Gegenwart*, S. 42-50. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

LOOMBA Ania
2002. *Colonialism/Postcolonialism*. London; New York: Routledge.

PETERMANN Werner
2004. *Die Geschichte der Ethnologie*. Wuppertal: Hammer.

ROUCH Jean
1961. *Chronique d'un été*. 85 Minuten.
1969. *Petit à Petit*. 90 Minuten.

TAUSSIG Michael
1997. *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

AUTORIN

Carena Brenner absolvierte im Januar 2006 das Studium der Angewandten Kulturwissenschaften an der Universität Lüneburg. Derzeit promoviert sie zu den Themen veränderte Rahmenbedingungen der Anthropologie und ethnografischer Film und ist Stipendiatin des Graduiertenprogramms «Theory of Systems and Sociology of Normative and Cultural Processes» der Università degli Studi di Macerata und der Leuphana Universität Lüneburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die postkolonialen Theorien, Transkulturalismus, (kulturelle) Globalisierung und Ethnografie bzw. *Reverse Anthropology* insbesondere im Zusammenhang mit Film.

carenabrenner@yahoo.de