

Optische Gemälde: Vorläufige Überlegungen zur Geschichte und Ästhetik des ethnographischen Films

WOLFGANG FUHRMANN

Bereits in den achtziger Jahren bemerkte Werner Petermann für die deutschsprachige Ethnographie und Filmgeschichte, dass es wahrscheinlich sehr viel mehr Feldforschungsfilme in der Frühzeit der Kinematographie gegeben hat, als bisher angenommen (Petermann 1984: 22). Über den Produktionsumfang und die Bedeutung ethnographischer Filmexpeditionen in der Kaiserzeit ist bisher genauso wenig bekannt wie über die spezifische Ästhetik von ethnographischen Aufnahmen zu dieser Zeit. Ebenso ungeklärt ist der Einfluss der exotistischen Spielfilmproduktion des Weimarer Kinos oder des amerikanischen Dokumentarfilms, wie er durch Robert Flahertys „Nanook of the North“ (USA 1922) oder „Moana“ (USA 1926) geprägt wurde, auf den ethnographischen Film der zwanziger Jahre oder die Bedeutung der faschistischen Ideologie auf den wissenschaftlichen Film der dreißiger und vierziger Jahre, die bisher nur im Ansatz als erforscht gelten kann.

Eine filmhistorische Untersuchung von Victor von Plessens sog. Südseefilmen „Insel der Dämonen“ (Friedrich Dalsheim, Deutschland 1932/33), den er produzierte, und „Kopfjäger von Borneo“ (Deutschland/Niederlande 1936), bei dem er selbst Regie führte, muss daher aus gutem Grund ein vorläufiges Projekt bleiben. Unzureichend ist die Quellenlage, um über Produktionsbedingungen, Vertrieb und die Aufführungsmodalitäten der Filme gesicherte Auskunft zu geben.

Wenn im Folgenden ein erster Versuch unternommen werden soll, „Insel der Dämonen“ und „Kopfjäger von Borneo“ filmhistorisch und filmästhetisch auf dem Hintergrund der internationalen wie nationalen Dokumentarfilmgeschichte zu positionieren, dann soll damit auch auf ein besonderes *double-bind* des ethnographi-

schen Films verwiesen werden, das vielleicht einer der Gründe ist, warum eine Geschichte des ethnographischen Films noch immer auf sich warten lässt.

Der englische Filmwissenschaftler Brian Winston weist darauf hin, dass sich filmende Ethnographen nicht selten mit dem Problem konfrontiert sahen, die Seriosität ihrer Forschung mit den Anforderungen des kommerziellen Filmmarktes in Einklang zu bringen. Eine mögliche öffentliche Distribution eines Forschungsfilms erforderte die Anwendung narrativer und fiktionalisierender Erzählstrategien, die dem Publikumsgeschmack entsprachen. Der Erfolg eines derartigen ethnographischen Films trug aber nicht zur Anerkennung des Films in der Ethnographie bei, sondern ganz im Gegenteil, er verringerte seinen Status als seriöses Forschungsinstrument in der Disziplin (Winston 1985: 171).

Mit dieser doppelten Perspektivierung sollen im Folgenden Plessens Filme untersucht werden.

Nicht-fiktionaler Film und Dokumentarfilm

Filmhistorisch betrachtet macht es wenig Sinn, den Begriff des Dokumentarfilms auf alle Perioden der Filmgeschichte anzuwenden, ohne filmhistorische Entwicklungen und Veränderungen zu berücksichtigen. Da der Dokumentarfilm nur in Abgrenzung zum Spielfilm zu denken ist, ein Dualismus, den z.B. das frühe Kino nicht kannte, ist der Dokumentarfilm zuallererst nur eine, wenn auch dominante Filmform des nichtfiktionalen Films.

Spricht man heutzutage von einem Dokumentarfilm, so bezieht man sich gewöhnlich auf die Definition des britischen Filmmachers John Grierson (1898-1972), der den Dokumentarfilm als ein „creative treatment of actuality“ definierte, eine kreative bzw. schöpferische Bearbeitung der Wirklichkeit (Winston 1995: 6). Mit der kreativen Gestaltung des filmischen Materials wollte Grierson jedoch nicht alle nichtfiktionalen Filme erklären, sondern eine neue Herangehensweise an den Film in den zwanziger Jahren etablieren – den Dokumentarfilm (vgl. Gunning 1995, 1997).

Bevor näher auf den klassischen Dokumentarfilm eingegangen wird, soll zunächst der Blick auf das frühe nichtfiktionale Kino und seine spezifische Ästhetik gelenkt werden, das Grierson bewusst nicht mit in seine Überlegungen einbezogen hat. Dennoch ist die frühe Filmästhetik keineswegs obsolet oder filmhistorisch passé, sondern Bestandteil eines jeden Films, fiktional wie

dokumentarisch, und somit auch in Victor von Plessens Südseefilmen wiederzufinden.

Geboren 1900, wuchs Victor von Plessen mit dem Kino auf. Es ist nicht bekannt, ob er ein begeisterter Kinogänger war, doch gehörte der Kinobesuch in dieser Zeit zu den beliebtesten Freizeitbeschäftigungen aller Gesellschaftsschichten und war nicht, wie oft irrtümlich angenommen, zuallererst ein proletarisches Vergnügen.¹

Wie sah das Filmrepertoire eines Filmgängers in den frühen Jahren des Kinos aus? Im Gegensatz zum heutigen Kinoerlebnis, das überwiegend von Spielfilmproduktionen geprägt ist, lebte das frühe Kino von einem Nummernprogramm mit verschiedenen kurzen Filmen, die mehrheitlich nichtfiktionaler Natur waren: Aktualitäten, Landschafts- und Naturaufnahmen, Städte- oder Reisebilder. Filme aus fernen Ländern trugen nicht selten Zusätze wie „Leben und Treiben“ oder „Sitten und Gebräuche“ in ihren Filmtiteln.

Das ethnographische Repertoire des frühen Kinos war sehr oft das Ergebnis von *joint ventures*, in dem Filmproduktionsgesellschaften mit anerkannten Wissenschaftlern der Völkerkunde zusammenarbeiteten. Wissenschaftler wie Karl Weule, Direktor des Leipziger Völkerkundemuseums, oder Hugo Schauinsland, Leiter des Bremer Überseemuseums, dokumentierten ihre ethnographischen Forschungsreisen mit einer Filmkamera ebenso wie die frühen „Filmabenteurer“ Robert Schumann, Paul Graetz oder Hans Schomburgk, die mit ihren Großwild- und ethnographischen Aufnahmen aus Afrika in Deutschland für Furore sorgten und zu den bekanntesten „Filmexpediteuren“ des Kaiserreiches gehörten (Fuhrmann 2002, 2003, 2006; Waz 1997).

Kennzeichnend für den nichtfiktionalen Film des frühen Kinos, ganz unabhängig welcher formalen Ausdifferenzierung, war die ihm eigene Ästhetik, die auf das „Zeigen“ und das „Schauen“ verweist.

1 Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Film-Installation am ersten Abend des Frankfurter Symposiums, die private Filmaufnahmen Plessens zeigte. Sie belegen zumindest Plessens Begeisterung für den Familien-Amateurfilm.

Lust am Zeigen, Schauen und Entdecken

Der amerikanische Filmwissenschaftler Tom Gunning bezeichnet die Ästhetik des frühen Kinos als ein Kino der Attraktionen und der „Ansicht“ (Gunning 1990, 1995, 1997). Damit unterscheidet Gunning den nichtfiktionalen Film von einer Dokumentarfilm-ästhetik und -rhetorik, wie sie sich in den zwanziger Jahren etablierte.

Das frühe Kino als ein Kino der Attraktionen ist ein Kino des „Zeigens“ bzw. der Fähigkeit, etwas zu zeigen. Die Attraktion verweist auf den Inszenierungscharakter der Aufnahme und die Befriedigung der Schaulust des Zuschauers. Es richtet sich direkt an den Zuschauer und erregt dessen visuelle Neugier, sei es in Form eines inszenierten Tricks oder der gefilmten Akrobatik (Gunning 1990: 57). Mit anderen Worten: Die Inszenierung eines einzigartigen Ereignisses, ob fiktional oder nichtfiktional, ist durch sich selbst von Interesse.

Beispiele für den Attraktionscharakter im frühen Kino sind Varieté- und Tricknummern, doch lassen sich Attraktionen ebenso in nichtfiktionalen Film finden, wie das Beispiel eines frühen Südseefilms verdeutlicht.

1906 ließ Hugo Schauinsland einen Film über seine Reise nach Deutsch Neu-Guinea drehen, der Anfang 1907 in die deutschen Kinos kam: „Mit dem Norddeutschen Llyod nach Neu-Guinea“ (Deutsche Lichtspiel- und Kinematographengesellschaft 1907; Der Kinematograph 1907). Der Film, dessen Inhalt nur durch die genaue Beschreibung seiner Verkaufsanzeige überliefert ist, zeigte neben einer Reihe von Aufnahmen, die Schauinslands Reiseroute dokumentierten, Aufnahmen des geheimnisvollen Duk-Duk-Tanzes.

Um die Einzigartigkeit des aufgeführten Tanzes als Filmdokument zu unterstreichen, betonte der Werbetext, dass die nicht autorisierte Beobachtung dieses Tanzes auf Neu-Guinea normalerweise mit dem Tode bestraft wird (Der Kinematograph vom 31.3.1907). Für den damaligen Zuschauer muss ein derartiger Hinweis ein voyeuristisches *surplus* gewesen sein, denn der Film bot nicht nur einen ungewohnten Maskentanz, sondern trotzte darüber den fremden Vorschriften, indem es sich mittels des Films über das Sehverbot und die Todesandrohung hinwegsetzte.

Plessens Südseefilme gehören nicht zur Periode des frühen Films, die mit dem Ersten Weltkrieg ihr Ende fand, aber dennoch lassen sich auch in seinen Filmen eine Reihe von Attraktionen

finden, die, eingebunden in Erzählung und Bildkomposition, nicht direkt ihren Inszenierungscharakter offenbaren.

Bereits die Filmtitel, „Insel der Dämonen“ und „Kopfjäger von Borneo“, spielen mit einem Sehversprechen, das weniger auf eine seriöse ethnographische Untersuchung schließen lässt als auf den möglichen Erfolg an der Kinokasse. Der Zuschauer solle unheimliche, übernatürliche und abenteuerliche Dinge zu sehen bekommen, wie einen Hahnenkampf, eine Hexe, missgeborene Ferkel, zeremonielle Verbrennungen, den Trancetanz der Kinder und die Heraufbeschwörung von Rangda, der Todesgöttin in „Insel der Dämonen“. In „Kopfjäger von Borneo“ sind es die Penan, eine Volksgruppe, die das Tageslicht scheut, eine Bootsfahrt auf einem reißenden Fluss oder der Tod von Anjis Vater in den Stromschnellen.

„Kopfjäger von Borneo“ bietet darüber hinaus dem Zuschauer ein doppeltes Reiseversprechen. Bis heute sind Filme über fremde Länder eine Art Reiseersatz für das daheim gebliebene Publikum. In diesem Sinne nehmen Plessens Filme den Zuschauer mit auf eine Reise, die unbeschwert und sicher im Kinosessel durchgeführt wird und an ferne Orte führt, die man als normaler Tourist kaum erreichen würde.

Die ethnographischen Aufnahmen Plessens bieten aber auch die Möglichkeit einer Zeitreise. Johannes Fabian hat in luzider Weise die schizogene Verwendung der Zeit in der ethnographischen Feldforschung herausgearbeitet (Fabian 2002). Demnach wird ethnographisches Wissen zwar durch intersubjektive Kommunikation produziert, aber die dialogische Form in der Darstellung der Forschungsergebnisse unterdrückt:

„In den objektivierenden Diskursen einer ‚wissenschaftlichen‘ Anthropologie erscheinen die ‚Anderen‘ somit nicht als unmittelbar beteiligte Partner eines kulturellen Austausches, sondern als örtlich und vor allem zeitlich ferne Gruppen.“ (Bunzl 1998: 466)

Kino ist der eigentümliche Widerspruch zwischen An- und Abwesenheit. Film ist immer die Sichtbarmachung von etwas Vergangenenem, dem Produktionsprozess bzw. dem Moment der Filmaufnahme. Verdoppelt wird der Effekt in „Kopfjäger von Borneo“ durch die hier überlieferte Geschichte. Der Film bezieht sich nicht auf aktuell vorgefundene Ereignisse auf Borneo, sondern auf eine als *oral history* überlieferte Erzählung der Dayak und Penan. Wenn Fabian auf die Zeitgebundenheit ethnographischer Beobachtung hinweist, so verbindet der Film die überlieferte Ge-

schichte mit einer virtuellen Zeitreise in die Vergangenheit. Der Zuschauer betritt im Film nicht nur ein fernes Land, sondern zugleich eine andere, vergangene Welt, die, wie es die Rezension im zeitgenössischen Film-Kurier beschreibt, die Welt „urzeitgebundener Südseemenschen“ ist (Film-Kurier vom 5.8.1936).

Neben dem Attraktionsbild ist die „Ansicht“ ein weiteres ästhetisches Element des frühen Kinos. Ansichten lassen sich vor allem in den sogenannten Reisebildern wiederfinden. Reisebilder gehörten zur geläufigsten Filmform im frühen Kino, mit der ferne Länder, Kontinente und deren Bewohner abgebildet wurden. Reisebilder konnten nur aus einer einzigen Aufnahme bzw. Einstellung bestehen oder als Zusammenstellung verschiedener Aufnahmen eines Ortes. Nach Gunning ist die „Ansicht“ die Urform des frühen nicht-fiktionalen Films, deren Reiz für den Zuschauer darin liegt, in der Eigenschaft der Kamera als Forscher, Tourist oder Betrachter aufzutreten (Gunning 1995: 114). Die „Ansicht“ ist Teil des Kinos der Attraktionen, aber wie Gunning bemerkt:

„In dieser Hinsicht gehört die Ansicht ganz eindeutig zu dem Feld dessen, was ich ‚Kino der Attraktion‘ nenne: Betonung der Zurschaustellung und die Befriedigung der Schaulust. Als Aktualitätenfilm geht es bei der Ansicht eher darum, ein Ereignis in der Natur oder in der Gesellschaft aufzunehmen, während Attraktionsfilme oft künstlich Inszeniertes präsentierten, um die Neugierde der Zuschauer zu wecken und zu befriedigen.“ (Gunning 1995: 114)

Auch der bereits erwähnte Neu-Guinea-Film aus dem Jahre 1906 bestand in weiten Teilen aus kinematographischen Impressionen bzw. Ansichten von Schauinslands Reiseroute: Marseilles, Neapel, Ceylon, die arabische Küste und die Ankunft des Dampfers im Hafen von Neu-Guinea. Der Zuschauer wurde beim Schauen des Films selbst zum Reisenden, die Kamera zu seinem Auge, die Filmbild-Landschaft sein zu erforschendes Territorium.

Sieht man einen Augenblick von der Inszeniertheit der Geschichten und den narrativen Elementen in beiden Plessen-Filmen ab, bedienen „Insel der Dämonen“ und „Kopfjäger von Borneo“ in vielfacher Hinsicht die Ästhetik der „Ansicht“: angefangen von pittoresken Sonnenauf- und Sonnenuntergängen, Reisfeldern und Ochsenkarren, Dorf- und Dschungelszenen und wilden Tieren in „Insel der Dämonen“ bis hin zu Kameraaufnahmen in „Kopfjäger von Borneo“, die auf einem Kanu gedreht wurden, sogenannte *phantom rides*, und auch heute noch den aufregenden Eindruck vermitteln, unmittelbar selbst im Kanu zu sitzen. In beiden Filmen gibt es zudem eine Reihe von Kamerafahrten und

Kameraschwenks, die den unbekannten exotischen Raum für und mit dem Zuschauer erschließen. Sehr genau beschrieben ist die Qualität der Ansicht in einer Rezension zu „Kopffäger von Borneo“ in der Filmzeitschrift Film-Kurier:

„Wer wollte, wenn sich die Kamera in Stimmungen verliert, wenn sie sich in den Bildern wiederholt, wenn sie nur zur Beobachterin wird, von Längen sprechen — das schauende Auge hat in diesen Bildern soviel zu erleben, soviel zu genießen, dass ein allzu gewissenhafter Schnitt unzweckmäßig gewesen wäre.“ (Film-Kurier 1936)

Wie schwierig es ist, eine genaue Unterscheidung zwischen Attraktion und Ansicht zu treffen, zeigt der Aspekt der gefilmten Nacktheit bei der gemeinsamen Waschung am Ende von „Insel der Dämonen“. Lehnt sich diese Szene an eine Reihe ihr vorausgegangener „Ansichten“ an und rundet damit das Reisebild ab, als das der Film auch funktioniert, so lässt sich die Szene doch kaum von einer Inszenierung trennen, die auf den erotisch-pornographischen Voyeurismus des Zuschauers abzielt.

Die Ästhetik der „Ansicht“ wie das Attraktionskino sind bis heute Bestandteil der Filmästhetik, doch verändert sich der nicht-fiktionale Film nach dem Ersten Weltkrieg derart, dass von nun an das Zeigen und das Sehen stärker in eine filmische Beweisführung eingebettet wird.

Dokumentarfilm und Kulturfilm

Der Erste Weltkrieg markiert eine filmhistorische Zäsur in der Filmgeschichte, die das frühe vom klassischen Kino trennt.

Anfang der zehner Jahre etablierte sich der erzählende Spielfilm als die dominante Filmform im Kino, und der Siegeszug der fiktionalen Filmerzählung, unterstützt durch einen Raum-Zeit orientierten Schnitt und Zwischentitel, beeinflusste auch die Entwicklung des nichtfiktionalen Films.

Paradigmatisch für die Entwicklung des nichtfiktionalen Films wurden die sogenannten *documentaires romancés* wie Robert Flahertys „Nanook of the North“ und „Moana“, Merian C. Coopers und Ernest B. Schoedsacks „Grass“ (USA 1926) und „Chang“ (USA 1927) oder im erweiterten Sinne auch Friedrich Wilhelm Murnaus „Tabu“ (USA 1931).

Obwohl weiterhin von Exotismus und zum Teil kolonialchauvinistischem Paternalismus gekennzeichnet, zeigt sich in den

Filmen das Bemühen, eine Geschichte vor Ort zu finden und aus dem Leben unbekannter indigener Volksgruppen zu erzählen.

Flahertys „Nanook of the North“, der das entbehrungsreiche Leben des Inuit Nanook und seiner Partnerin Nyla in der Arktis schildert, gilt auf Grund seiner dramatischen Schilderung nicht nur als einer der ersten Dokumentarfilme im klassischen Sinne, sondern zugleich als Geburtsstunde des ethnographischen Films, in dem Prinzipien der teilnehmenden Beobachtung verwirklicht wurden. Flaherty verbrachte mehrere Monate mit den Inuit, um eine Geschichte zu entwickeln.

Basierten „Ansichten“ des frühen Kinos auf dem Akt des Schauens und der Darstellung, zeichneten sich die neuen Filme wie „Nanook“ durch ihre rhetorische und diskursive Form aus, in der Bilder stärker in einen Kontext eingebunden wurden (Gunning 1995: 119). Dieses „creative treatment of actuality“ markierte für John Grierson den Übergang von „naturegegebenen Stoffen zu bestimmten Zusammenstellungen, Anordnungen und schöpferischen Gestaltungen dieser Stoffe“ und basierte letztlich auf drei Grundsätzen: 1. Ortsungebundenheit und die Fähigkeit der Kamera, das Leben zu beobachten und darin eine Auswahl zu treffen; 2. Originaldarsteller und Originalszenerie; 3. Stoffe und Handlungen, die aus dem Leben gegriffen werden, sind realer als gespielte Handlungen und erzeugen eine intime Vertrautheit und Wirkung (Grierson 1998: 102). Griersons besonderer Anspruch lag darin, dass die Darstellung des Lebens „auch eine Gelegenheit zur schöpferischen Arbeit“ bieten sollte (Grierson 1998: 103).

Der bewusste Einsatz des Schnitts zur Dramatisierung einer Handlung oder das Nachstellen von Handlungen für die Kamera verletzen dabei nicht die Prinzipien des Dokumentarfilms, sondern entsprachen ganz Griersons Diktum.

Beeinflusste die romantische Tradition des amerikanischen Dokumentarfilms den weiteren Verlauf der internationalen Dokumentarfilmgeschichte, so entwickelte sich in Deutschland ein Dokumentarfilmstil, der eigenen Prinzipien folgte.

Die jahrelange Isolation während der Kriegsjahre erzeugte mit Kriegsende eine gesteigerte Nachfrage nach Unterhaltung. Das Spielfilm-Kino antwortete mit einer Exotismuswelle, die der Filmtheoretiker und Soziologe Siegfried Kracauer mit dem „Tagtraum eines Gefangenen“ verglich (Kracauer 1984: 63). Für Kracauer boten die Filme „mit ihrer Lust an exotischen Schauplätzen“ dem Zuschauer einen naiven Ersatz für unterdrücktes Verlangen, womit die Eroberung der Welt zumindest in der Vorstellungskraft weiterhin gewährleistet war (Kracauer 1984: 63).

Die Kriegsniederlage, die den Verlust der Kolonien zur Folge hatte und damit den ungehinderten Zugang zur Feldforschung in Afrika und der Südsee beendete, erschwerte dem ethnographischen Dokumentarfilm die Bildung eines eigenen Profils. In Deutschland entwickelte sich der Dokumentarfilm im Kontext des sogenannten Kulturfilms, dessen größter Produzent die Kulturfilmabteilung der Ufa war. Kulturfilme sollten wissenschaftliche, belehrende und unterhaltende Filme sein, die dem „Unterrichts- und Volksbildungswesen“ dienen (Kreimeier 2005a: 71). Trotz der Genrevielfalt, den der Kulturfilm in Deutschland aufzuweisen hatte, stellt Klaus Kreimeier fest, dass der Kulturfilm zwar technisch den Sprung vom Lichtbild zum Film vollzogen hatte, ohne jedoch vom „Geist und von der kommunikationstheoretischen Anordnung des Lichtbildvortrages Abschied zu nehmen“ (Kreimeier 2005a: 71).

Die kommunikationstheoretische Tradiertheit des Kulturfilms zeigt sich am Beginn von „Kopffäger von Borneo“. Einer Kamerafahrt auf einer Landkarte bzw. in das Innere von Borneo folgt ein Schnitt auf ein Dschungelstandbild, auf dem ein eingeblendeter Text abrollt, der den Zuschauer in das ethnographische Sujet einführt. Sind Kartographie und Schrift wesentliche Charakteristika des Kulturfilms, bietet er inhaltlich ein Authentizitätsversprechen. In ihm erfährt der Zuschauer, dass der Film „in einem der letzten noch unberührten Gebiete der Erde aufgenommen“ wurde und dass die meisten der Eingeborenen noch niemals zuvor einen Weißen gesehen haben. Im weiteren Verlauf berichtet der *voice-over* vom Volk der Penan, das das Tageslicht meidet und seine Pfeile mit den Säften von Wurzeln und Schlangengift tränkt. Schließlich ertönt aus dem *off*: „Brauchst Du einen Späher im Kriege oder einen Mörder auf der Kopffagd, so nehme dir einen Penan, sie sind schnell und gefährlich wie Nattern.“ – Einen Beweis bleibt der Film dem Zuschauer schuldig, er sollte und musste es glauben.

Victor von Plessens Filme als reine Kulturfilme zu bezeichnen, in denen es um eine wissenschaftlich-unterhaltende Darstellung ging, wäre ein vorschneller Rückschluss. Am Beispiel von Gulla Pfeffers und Friedrich Dalsheims „Menschen im Busch“ (Deutschland 1930) argumentiert Gerlinde Waz für diesen Film als ein „in-between“, da er weder ethnographischer Film noch Expeditions- und Reisefilm sei (Waz 2005a: 202). Dalsheim führte später Regie in „Insel der Dämonen“, und zweifellos ist es auch auf seine Erfahrung zurückzuführen, dass sich der Film wie auch „Kopffäger von Borneo“ problemlos in diese Zwischen-Kategorie einfügt. Dar-

über hinaus berichtet Waz von einem Treffen zwischen Flaherty und Plessen, bei dem Flaherty geraten haben soll, in „Insel der Dämonen“ eine Spielfilmhandlung einzubauen, um die Verkaufsmöglichkeiten des Films zu steigern (Waz 2005a, 2005b). Offensichtlich folgte Plessen einem „creative treatment of actuality“, indem er balinesisches Leben für die Kamera inszenierte, Liebesgeschichten und die Bedrohung eines Dorfes durch eine Hexe als *story* erfand, poetische Momente des romantischen Dokumentarismus eines Robert Flaherty oder expressionistische Poesie eines Friedrich Wilhelm Murnau mit einfließen ließ. Damit setzt er sich deutlich von kulturfilmorientierten Expeditionsfilmen z. B. eines Hans Schomburgk ab, dem es trotz seiner Popularität in den Zwanzigern nie gelang, eine ähnlich überzeugende erzählerische Dramaturgie in seinen Expeditionsfilmen zu bieten.

Folgt man dem zuvor beschriebenen Beginn von „Kopfjäger von Borneo“ weiter, so wird die nüchterne Textinformation von Naturaufnahmen abgelöst, die mit Licht- und Schattenspielen von Morgendunst und Tagesanbruch ein poetisches Bild des Dschungels entwerfen, das der kulturfilmtypischen Exposition des Films geradezu entgegensteht. Im weiteren Verlauf des Films finden sich wiederholt Einstellungen, in denen mit dem vorhandenen Licht expressionistisch gearbeitet wird. Die damit erzeugten Effekte verleihen dem Film eine ästhetische Qualität, die ihn zu mehr als einem rein ethnographischen Wissenschaftsfilm werden lassen.

Um abschließend die Faszination und die Bedeutung von Plessens Filmen im dokumentarfilmgeschichtlichen Kontext seiner Zeit zu verorten, bedarf es demnach des hier angedeuteten doppelten Blicks auf den Dokumentarfilm, international versus national, wissenschaftlich versus kommerziell. Damit erklärt sich auch, warum es den zeitgenössischen Rezensenten der Filme so viel Mühe bereitete, Plessens Filme generisch einzuordnen. In dem Versuch, die Filme dem bekannten Kulturfilmgenre zuzuschreiben, lag zugleich die Erkenntnis, dass beide Filme mehr bieten als Wissenschaft und Belehrung.

Filmkritikerin Lotte H. Eisner, die später das Standardwerk zum expressionistischen Kino schreiben sollte, bemerkte im Film-Kurier, dass mit „Insel der Dämonen“ ein Spielfilm von einem fernen Volk zu einem Kulturfilm im edelsten Sinne wurde, bezweifelte jedoch zugleich, ob eine Genrezugehörigkeit bei diesem Film überhaupt noch operabel sei. Nicht die didaktischen oder wissenschaftlichen Aspekte des Films überzeugten Eisner, sondern die Poesie, von der sie in höchsten Tönen schwärmte und „menschliche Menschen“ in der Handlung erkannte. Mit einem Vergleich zu

Griechenstatuen betonte sie gerade das Undidaktische, mit dem hier „Ethnographisches“ vermittelt wird:

„Ein beglückender Film. Beglückend, weil es irgendwo in der Welt noch Menschen gibt, edel wie Griechenstatuen, Menschen, der Natur selbstverständlich verwachsen. Europäer-Zivilisation nahm diesen Menschen noch nicht den Zauber, Missionar-Ängstlichkeit hüllte die Leiber noch nicht überall in geblühten Fabrik-Kattun.“ (Eisner im Film-Kurier vom 17.2.1933)

Wenn Gerlinde Waz von einem fruchtbaren Zusammentreffen von Ethnologie und Film spricht, dann war „Insel der Dämonen“ ein Paradebeispiel für die zu einem ethnographischen Dokument gewordene Spielhandlung:

„In diesem Film sind die Menschen keine Staffage für irgendeine Atelier-Fabel, sie dürfen sich selbst spielen, ihr Dasein atmen. Kein weißer Star wird auf braun geschminkt, keine Verfälschung von Gefühlen findet statt.“ (Eisner im Film-Kurier vom 17.2.1933)

Ähnlich urteilte der Rezensent der Lichtbild-Bühne, der zusätzlich noch auf die „zarte“ erotische Seite in „Insel der Dämonen“ hinwies, die von Unverfälschtheit und Delikatesse gekennzeichnet, „ganz in den landschaftlichen Stimmungszauber hineinpasst“ und weitab von „herbeigezerrten Manuskriptseiten“ liegt (Lichtbild-Bühne vom 17.2.1933).

Exotismus und Verklärung einerseits, Erklärungsversuche andererseits, kennzeichnen auch die Rezension von „Kopfjäger von Borneo“, der als „filmische Offenbarung“, als „Symphonie in schwarz-weiß“ und als ein „optisches Gemälde“ gefeiert wurde, vor dem der Zuschauer ergriffen und erschüttert stehend, Einblick in eine andere Welt erhält (Film-Kurier vom 5.8.1936). Ähnlich wie Eisner drei Jahre zuvor in ihrer Kritik zu „Insel der Dämonen“ rückte der Rezensent von „Kopfjäger in Borneo“ den Film in die Nähe des expressionistischen Films: „Wie soll man ihn nennen – dieser Film ist nicht allein schön, nicht nur imponierend, nicht nur Dokument oder Expeditionsausbeute, – er ist als Ganzes eine hohe Schöpfung der Kunst des Lichts, durch die er möglich wurde“ (Film-Kurier vom 5.8.1936).

Im Gegensatz dazu betont die Berliner Lichtbild-Bühne den wissenschaftlichen Inhalt und Charakter des Films, berichtet von den Strapazen des Kamerteams und verweist auf die ethnographischen Besonderheiten im Film wie das einzigartige „Waldvolk“ der Penan oder die Ruderkünste der Dayak (Lichtbild-Bühne vom 4.8.1936). Derartige Berichterstattungen über Filmexpeditionen

finden sich zuhauf in der Fachpresse und gehörten quasi zum festen Repertoire der Filmpresse.

Wie lassen sich frühe Filmästhetik und die verschiedenen Verweise und Beobachtungen in den Rezensionen über Plessens Südseefilme im Hinblick auf seine Bedeutung in einer möglichen ethnographischen Filmgeschichte miteinander vereinen?

Wie bereits bemerkt, entwickelte sich der ethnographische Film in Deutschland weder in der Weimarer Republik noch im „Dritten Reich“ zu einem eigenen Genre (Waz 2005b: 408). Warum dies so war, bedarf vielleicht einer Anmerkung, die für die Erforschung des ethnographischen Films nicht unerheblich ist und schließlich direkt zu Plessens Südseefilmen führt.

Im Jahr 1928 fordert Fritz Krause, Direktor des Museums für Völkerkunde in Leipzig, auf der Tagung der anthropologischen Gesellschaft in Hamburg die Einrichtung eines ethnographischen Filmarchivs:

„Filme die unter Fremdvölkern aufgenommen sind, wie Nanook der Eskimo; Moana, der Sohn der Südsee; einzelne Neuhebriden- und Neuguineafilme; Zabels Tarahumarefilm u.a. stellen Kulturdokumente hervorragendster Art dar. [...] Wir müssen deshalb die Forderung erheben, dass diese Filme der Wissenschaft dauernd gesichert werden.“ (Krause, zit. in: Thilenius 1929: 67)

Krauses Forderung ist insofern aufschlussreich, weil er so unterschiedliche Filme und Filmgattungen wie den Amateurfilm, gemeint ist hier Rudolf Zabels Tarahumarefilm, wissenschaftlich-ethnographische Filme, aber auch Flahertys romantisch-abenteuerliche Filme als Beispiele für die ethnographische Arbeit anführt. In der Weimarer Zeit bedurfte es demnach nicht zwingend eines eigenen ethnographischen Genres, denn Ethnographen schienen sich durchaus bewusst zu sein, dass ethnographische Beobachtung nicht nur ausschließlich durch den wissenschaftlichen Film gewährleistet ist, sondern zuallererst im „Auge des Betrachters“ liegt.

So singulär Victor von Plessens Filme in ihrer Erscheinung im deutschen ethnographischen Dokumentarfilm der dreißiger Jahre sind, so interessant und wichtig könnten „Insel der Dämonen“ und „Kopfjäger von Borneo“ als *missing link* für eine noch zu schreibende Geschichte des deutschen ethnographischen Films werden, ohne dessen filmhistorische Gebundenheit aus dem Auge zu verlieren.

Literatur

- Bunzl, Matti 1998: Johannes Fabians „Time and the Other”: Synthesen einer kritischen Anthropologie. In: Historische Anthropologie 6(3), S. 466-478
- Diederichs, Helmut H. 2001: Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg. Habilitationsschrift (http://deposit.ddb.de/ep/netpub/05/28/34/980342805/_data_stat/fruefilm.pdf; letzter Zugriff am 19.12.2008)
- Eisner, Lotte 1980: Die dämonische Leinwand. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- Fabian, Johannes 2002: Time and the Other. How anthropology makes its object. 2nd edition. New York: Columbia University Press
- Fuhrmann, Wolfgang 2002: Nashornjagd in Afrika. Die frühe Kolonialfilmindustrie. In: Ulrich van der Heyden und Joachim Zeller (Hg.), Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche. Berlin: Quintessenz Verlag, S. 184-187
- Fuhrmann, Wolfgang 2003: Propaganda, Sciences, and Entertainment. German Colonial Cinematography in Africa: A case study in the history of early nonfiction cinema. Ph.D. Dissertation Universität Utrecht
- Fuhrmann, Wolfgang 2006: Überlegungen für eine „mögliche“ Geschichte des ethnographischen Films in Deutschland. In: Christian Hissnauer und Andreas Jahn-Sudmann (Hg.), Medien – Zeit – Zeichen. Marburg: Schüren Presse, S. 20-26
- Grierson, John 1998: Grundsätze des Dokumentarfilms. In: Eva Hohenberger (Hg.), Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8, S. 100-113
- Gunning, Tom 1990: The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde. In: Thomas Elsaesser and Adam Barker (eds.), Space, Frame, Narrative. London: BFI Publishing. S. 56-62
- Gunning, Tom 1995: Vor dem Dokumentarfilm. Frühe nonfiction-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In: KINtop, vol. 4, 1995, S. 111-122
- Gunning, Tom 1997: Before documentary: Early nonfiction films and the „view” aesthetic. In: D. Hertogs and Nico de Klerk (eds.), Uncharted Territory. Essays on early nonfiction film. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, S. 9-24

- Kracauer, Siegfried 2005: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Kreimeier, Klaus 2005a: Ein deutsches Paradigma. Die Kulturabteilung der Ufa. In: Klaus Kreimeier, Anje Ehmann und Jeanpaul Goergen (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band II, Weimarer Republik 1918-1933. Stuttgart: Reclam 2005, S. 67-86
- Kreimeier, Klaus 2005b: Komplex-starr. Semiologie des Kulturfilms. In: Klaus Kreimeier, Anje Ehmann und Jeanpaul Goergen (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band II, Weimarer Republik 1918-1933, Stuttgart: Reclam, S. 87-119
- Petermann, Werner 1984: Geschichte des ethnographischen Films: Ein Überblick. In: M. Friedrich et al. (Hg.), Die Fremde sehen: Ethnologie und Film. München: Trickster, S. 17-53
- Ryan, Peter (ed.) 1972: Encyclopedia of Papua and New Guinea. Melbourne: Melbourne University Press
- Thilenius, Georg (Hg.) 1929: Tagungsbericht der deutschen anthropologischen Gesellschaft. Bericht über die 50. Allgemeine Versammlung der Deutschen Anthropologischen Gesellschaft in Hamburg vom 1. bis 13. August 1928. Hamburg: Friedrichsen, de Gruyter & Co.
- Waz, Gerlinde 1997: Auf der Suche nach dem letzten Paradies. Der Afrikaforscher und Regisseur Hans Schomburgk. In: Hans-Michael Bock et al. (Hg.), Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939. München: edition text + kritik, S. 95-109
- Waz, Gerlinde 2005a: Heia Safari! Träume von einer verlorenen Welt. Expeditions-, Kolonial- und ethnographische Filme. In: Klaus Kreimeier, Antje Ehmann und Jeanpaul Goergen (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band II, Weimarer Republik 1918-1933. Stuttgart: Reclam, S. 187-203
- Waz, Gerlinde 2005b: Begehrte Ferne. Expeditions-, Kolonial- und ethnographische Filme. In: Peter Zimmermann und Kay Hoffmann (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band III, „Drittes Reich“ 1933-1945. Stuttgart: Reclam, S. 391-413
- Winston, Brian 1995: Claiming the Real. The documentary film revisited. London: BFI Publishing